

ТАРТУСКИЙ ГОС. УНИВЕРСИТЕТ

Σημειωτική

ТРУДЫ ПО
ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ

21

ISSN 0494—7304

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI

0131—1859

TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

754

СИМВОЛ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

XXI

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIHİK 754 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

СИМВОЛ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XXI

Тарту 1987

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

Редактор тома Ю. М. Лотман.
Секретарь редколлегии С. Г. Барсуков.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

стр.	напечатано	следует
144, 145	К. Stedtke	К. Städtke

ПРОБЛЕМА СИМВОЛИЧЕСКОГО ИНТЕРПРЕТАНТА В СЕМИОТИКЕ ТЕКСТА

В. М. Мейзерский

1.0. Проблема символа легко специфицируется применительно к семиотике текста. Можно даже сказать, что наиболее оживленно она обсуждается в эпохи, ориентированные на вопросы интерпретации или генерирования текстов, предоставляющие своеобразную модель символического поведения.

Уже средневековая экзегеза связывала символ с проблемой перевода [29, 342—357; 3, 322—341; 31, 34—58; 30, 37—43, 91—124], которую можно было бы переформулировать как проблему текстового интерпретанта. При интерпретации Библии отношение вещей и знаков трансформируется в отношение истории и ее описания. История делится на профанную (не имеющую текстовой структуры) и сакральную, где события являются означающими других событий. Текст образует сложную семиотическую структуру, включающую дескриптивную часть, где слова означают «вещи», и символическую часть, где они означают «знаки» сакральной истории. Интерпретация смысла Писания сопоставима с реконструкцией оригинала по серии переводов.

Положение вещей можно представить таким образом, что ветхозаветный текст не различает профанной и сакральной истории, тогда как Евангелие включает в профанную историю сакральный «факт», соотносимый с сакрализованной проповедью Христа. Интерпретация приобретает финалистский характер: слова Христа понятны читателю, но не могут интерпретироваться находящимися «в тексте» персонажами. Минимальная интерпретационная структура образована двумя взаимопереводимыми текстами и фиксированным «знаком» (интерпретантом), соотносимым с сакральным референтом.

Символическое отношение может быть удвоено (напр., в «Исповеди» св. Августина, см.: 32, 163—177), если биографические факты жизни «избранного» индивида ставятся в соответствие библейским событиям. При их вербализации в форме автобиографического текста образуется следующий уровень символизма, и т. д.

Практика экзегезы позволяет наметить предварительные тезисы, актуализируемые современной наукой. 1. Символ образуется в результате перевода знака с помощью другого знака, что связано с нейтрализацией первичного означаемого. 2. Иерархически организованный текст, отличный от гипотетического «дескриптивного» текста, устанавливает отношение внутритекстовой символизации. 3. Определение сигнификации связано с использованием интерпретантов. 4. Минимальное число интерпретируемых текстов равно трем.

1.1 С 1867 г. Ч. С. Пирс разрабатывает теорию интерпретанта, обеспечивающего понимание знака с помощью его перевода в другие знаки. Возобновляя идеи св. Августина, Ч. С. Пирс разделяет знаки на иконические, индексы и символы. Иконический знак соотносится с референтом на основании идеи сходства. В определенных коммуникативных ситуациях идея заменяется указанием (индексом), что отсылает к символическим формам поведения: в качестве интерпретанта «идея объекта приобретает форму другого знака» [27, 133], в свою очередь интерпретируемого ансамблем взаимозаменяемых знаков, с которыми он может комбинироваться. Т. о., помимо референта, отсылающего к экстралингвистической реальности, интерпретацию знака обеспечивают две собственно лингвистические референции: в коде (ось отбора) и в контексте (ось комбинирования), где знаки соотносятся с другими знаками [12]. Теория символа акцентирована на преобразованиях знаков, что приводит к парадоксальным следствиям: если знак является единством означаемого и означающего, то его символическое функционирование связано с деструкцией знака [2, 64—79].

В семантических теориях, ориентированных на компонентный анализ [21, 107—138; 11], этот парадокс получает теоретическое обобщение. Если лингвистические единицы интерпретируются с помощью единиц высшего уровня (интерпретируют единицы низшего уровня), то последнее состояние является инфралингвистическим: сигнификация начинается с уровня, непосредственно превышающего уровень элементарных единиц. Теория символа является семиотической теорией, устанавливающей аналогию дискурсивных инфра- и макроструктур и интегрируемой в теории текста.

1.2. Впервые деструктивный характер символики был описан в психоанализе, выделившем: (а) деструкцию знака и (в) децентрацию субъекта. Поскольку вытеснение нейтрализует сигнификацию, смысл определен системой символических отношений. Бессознательное не образует системы знаков [28, 60], но «является той частью дискурса, которой недостает субъекту для установления непрерывности своей сознательной речи» [15, 136]. Деструкция знака имеет следствием расщепление субъекта на «психологический» и «речевой» субъект (во французском это

передается различием местоименных форм «je» и «moi»). Субъект речи находится вне того, что субъективно испытывается индивидом.

Сложности, возникающие в концепции З. Фрейда, обусловлены отсутствием средств интерпретации знака. Как отмечает Ж. Деррида, разрыв между означающим и означаемым не может быть радикальным. Бессознательное производит свои означающие, порождающие вторичную сигнификацию [4, 20]. В конечном счете Фрейд ставит границу умножению смыслов: существуют крайние символизируемые («инфантильные желания»), которые уже не могут превращаться в символизирующие и замыкают символический круг. Устанавливается «финалистская» интерпретативная стратегия, аналогичная христианской герменевтике [31, 321]. Примечательно, что при интерпретации снов Фрейд пытается связать дешифровку индивидуальных символов с коллективными интерпретантами, интегрированными в фольклоре, мифах, легендах [8, 301].

1.3. Аналогичная проблема символического интерпретанта возникает в культурной антропологии, метаязык которой связан с конструированием инварианта, сохраняющегося в серии переводов [90, 104—105]. Уточним: речь идет не о переводе с языка одной культуры на язык другой культуры (в этом случае интерпретантом выступала бы культура исследователя). Задача объективного описания, формулируемая, в частности, французской социологической школой, состоит в нахождении интерпретанта в описываемой культуре. Имеется в виду осуществленный М. Моссом анализ символических форм обмена, приобретающих значение при переходе от одного института к другому [19, 143—279]. Культура понимается как комплексная организация символических систем, и перевод становится не только ингредиентом культуры, но и средством ее описания.

2.0 Если символизм рассматривается как отношение, устанавливаемое между институтами и текстами, то проблема интерпретанта также может ставиться на уровне взаимодействия текстов. В современной западной (по крайней мере франкоязычной) науке можно выделить три подхода к этой проблеме.

1. Структурно-трансформационную методiku, разработанную К. Леви-Строссом для институтов и мифов.

2. Теорию изотопии текста, ориентированную на компонентный анализ и выявляющую интерпретант в семантической иерархии текста.

3. Теорию интертекста, которая специфицируется как (а) отношение между текстами и (в) внутритекстовое отношение.

2.1 Интерпретация мифов у К. Леви-Стросса предполагает их синхронизацию. Здесь желательно избежать семантического резонанса, связанного с оппозицией синхронии/диахронии: речь идет о модели, противоположной «генетическим» моделям ком-

паративистики. Поскольку тексты трансформируются в пространстве и во времени, в одну группу сводятся все тексты (актуальные и исторические), для которых могут быть заданы трансформационные правила.

Затем тексты упорядочиваются в последовательность переводов. В сыром состоянии синтагматические цепи лишены смысла: либо в них не проявляется ни одно значение, либо у нас нет средств проверки, правильно ли интерпретировано их значение. Необходимо расчлнить синтагматическую цепь на налагаемые друг на друга сегменты и показать, что они образуют вариации одной темы, или же наложить миф в целом на другие мифы. Каждый раз речь идет о том, чтобы заменить синтагматическую цепь парадигматическим ансамблем [18, 313]. Отсюда выводятся следующие интерпретационные правила: 1. Ни один миф не интерпретируем на одном уровне: все мифы состоят в установлении отношения для нескольких уровней. 2. Ни один миф не интерпретируем отдельно, но только в отношении к другим мифам, образующим группу трансформаций. 3. Ни одна группа не интерпретируема отдельно, но только при установлении референции: (а) к другим группам мифов и (в) к этнографии тех обществ, откуда они происходят [17, 82—83].

Сопоставим этот подход с интерпретацией Библии. По мнению св. Августина, Библия повторяет одно и то же, и если нам непонятен смысл некоторого отрывка, достаточно рассмотреть другой отрывок. То же у Фомы Аквинского: «В спиритуальном смысле не содержится ничего, необходимого для веры, чего не содержалось бы в другом месте в буквальном смысле» [30, 101]. Интерпретантом здесь выступает референциально соотнесенный сегмент, на котором центрирована финалистская интерпретация.

У К. Леви-Стросса интерпретантом выступает не референциальный текст, а факт принадлежности текста к группе преобразований, его место в трансформационной цепи. Для этого цепь должна быть замкнута (серия трансформаций завершается после инверсирования и восстановления исходного состояния), причем лакуны заполняются текстами других жанров (ритуалами, сказками) и даже гипотетическими текстами. Роль интерпретанта выполняется теоретическим конструктом, трансформационной моделью, дислоцированной на инфраструктурном уровне, что напоминает принципы структурной семантики. В результате, как отмечает Х. Вайнрих, анализ мифов становится возможным без обращения к архетиповым фондам универсального символизма [33, 33].

Впрочем, такая методика «проходит» главным образом для архаичных текстов с нормированным порядком употребления (вероятно, этим достигалась идентичность коллективной памяти).

2.2 Теория изотопии (А. Ж. Греймас, Ф. Растье) предполагает семантическую однородность текста на уровне инфралингви-

стических единиц. Под изотопией А. Ж. Греймас понимает избыточный ансамбль семантических категорий, обеспечивающий однозначное прочтение [11, 10]; Ф. Растье определяет ее как итерацию любых лингвистических единиц в тексте [22, 80—106]. Определение Ф. Растье учитывает проявившиеся единицы, тогда как А. Ж. Греймас обращается к не проявившимся единицам (классемам), что обусловлено использованием разных вариантов компонентного анализа (Ф. Растье опирается на методику Б. Поттье, учитывающую референты, а не контекстуальное распределение). Этот подход получил развитие у М. Арриве [1, 55—63] и в работах льежских неориториков [5; 6; 13, 285—290].

Анализ текстуальной инфраструктуры показывает, что моноизотопный текст является абстракцией, реализуемой только в контекстуально связанных синтагмах. Интерпретация текста осуществляется на основе взаимодействия нескольких изотопий, т. е. всякая семема является минимум би-изотопной. Поскольку для прочтения изотопии необходимо постулировать по крайней мере одну непротиворечивую семему [22 93; ср.: «аллотопия» у Дюбуа и др. — 6], существуют невоспринимаемые изотопии [1, 58]. Для их учета вводится понятие «коннотированной изотопии» [9, 93—102; 1], предполагающее существование изотопий, не проявившихся ни в одной лексеме. Для интерпретации би-изотопного текста постулируется существование третьей изотопии, выполняющей функции текстового интерпретанта [22, 80—106].

Т. о., текст может быть представлен как трансформируемая на семантическом уровне группа символизирующих друг друга текстов, интерпретируемых с помощью объединяющих их функциональных отношений. Поэтому ни один текст не может быть интерпретирован полностью: распознавание би-изотопного текста предполагает реконструкцию виртуального текста, не воспринимаемого потребителем.

2.3 Из определения изотопии имплицитно вытекает, что местом появления функциональных отношений («коннотированной изотопии») является не текст, а интертекст, определяемый как ансамбль текстов, между которыми функционируют отношения интертекстуальности (М. Арриве и Ю. Крестева рассматривают интертекстуальность как взаимодействие внутри текста: 14, 191, 195, 225; 1, 55—63).

Интертекст может устанавливать отношение к семантике языка или к другим текстам культурной традиции.

В первом случае устанавливается отношение между семантическими уровнями, соотносящими текст с внешними вербальными системами. Частным случаем такого отношения является интертекстуальный силлепс, связывающий референциальный и символический смыслы [25, 496—501]. Включенная в синтагму лексема нейтрализует часть значений, которые могли бы реализоваться в текстах, связанных с этой синтагмой трансформацион-

ными отношениями. Такие виртуальные тексты-дериваты способны выполнять функции интерпретанта.

Подробнее рассматривается интертекст, отсылающий к культурной традиции [24; 26, 401—418; 27, 128—148]. Это может быть цитата, соотносимая с текстом или фрагментом текста (напр., Ц. Тодоров озаглавливает раздел о риторике «Блеск и нищета риторики», а в конце сопоставляет интерпретацию парабол со стриптизом). Интертекст может функционировать в пародийных текстах, переворачивающих пародируемый текст в соответствии с заданной культурной парадигмой. Частным случаем интертекста является сюрреалистическая *métaphore filée* [7, 202—213; 23, 46—60; 24, 217—234], где исходный троп представлен клише, референциально соотнесенной стершейся метафорой, метонимией и т. п., задающими ключ для интерпретации серии децентрированных символов. Особый случай интертекста представлен отношением текста к заглавию [16, 137—159].

Интертекст первого типа соотносим с теорией изотопии. Во втором типе интертекст образует в рамках текста трансформируемую группу, основанную на отсутствии изоморфизма между планом выражения и планом содержания (единицы разного ранга могут символизировать любые единицы текста и весь текст). В обоих случаях интертекстуальность функционирует как генератор смыслов и как интерпретант референциально не соотнесенных фрагментов текста.

3.0 Рассмотренные модели могут быть обобщены с точки зрения устанавливаемых в тексте (между текстами) символических отношений. Текст, извлеченный из контекста, не может интерпретироваться без установления реляционной сети, объединяющей группу текстов и/или его семантические уровни. Интерпретантами текста могут выступать либо референциально соотнесенные тексты (фрагменты), либо функциональные отношения между текстами (семантическими уровнями), для которых может быть сконструирована трансформационная модель.

Следовательно, символизм текста, приводящий к деструкции знаков, при вводе текстуальных интерпретантов выполняет важные функции, передавая информацию о кодирующем устройстве данного текста. (Поэтому архаичные тексты, основанные на коллективных кодах, образуют трансформационные группы, а литературные тексты опираются на интертекст, коррелирующий индивидуальный и коллективный коды). Очевидно, при переносе текста из одной культурной традиции в другую в качестве интерпретанта может распознаваться новый текст, фрагмент или семантический уровень, что приводит к генерированию новых смыслов. Тогда можно предположить, что не-редуцированный анализ возможен только для замкнутых трансформационных групп, соотносимых с инфраструктурной моделью.

В заключение отметим, что в статье рассмотрены только

интерпретативные подходы, характерные для франкоязычной литературы, и не учитываются генеративные модели текста.

Литература

1. *Arrivé M.* Pour une théorie des textes poli-isotopiques. — *Langages*, 1973, N 33.
2. *Arrivé M.* Structuration et destruction du signe dans quelques textes de Jarry. — *Essais de sémiotique poétique*. — Paris: Larousse, 1972.
3. *Chydenius J.* La théorie du symbolisme médiéval. — *Poétique*, 1975, N 23.
4. *Derrida J.* Freud et la scène de l'écriture. — *Tel Quel*, 1966, N 26, p. 10—37.
5. *Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J.-M., Minguet P., Pire F., Trinon H.* Rhétorique générale. — Paris: Larousse, 1970.
6. *Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J.-M., Minguet P.* Rhétorique de la poésie. — Paris: PUF, 1977.
7. *Dubois Ph.* La métaphore filée et la fonctionnement du texte. — *Le Français moderne*, 1975, N 43, 3, p. 202—213.
8. *Freud S.* L'interprétation des rêves. — Paris: PUF, 1967.
9. *Greimas A. J.* Pour une sociologie du sens commun. — *Du Sens*. Paris: Seuil, 1970a, p. 93—102.
10. *Greimas A. J.* Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique. — *Du Sens*. Paris: Seuil, 1970b, p. 185—230.
11. *Greimas A. J.* Sémantique structurale. Recherche de méthode. — Paris: Larousse, 1966.
12. *Jakobson R.* Essais de linguistique général. — Paris: Minuit, 1963.
13. *Klinkenberg J.-M.* Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire. — *Le Français moderne*, 1973, N 41, 3.
14. *Kristeva J.* Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse. — Paris: Seuil, 1969.
15. *Lacan J.* *Écrits* 1. — Paris: Seuil, 1966.
16. *Lecerf Y.* Des poèmes cachés dans des poèmes. — *Poétique*, 1974, N 18.
17. *Lévi-Strauss C.* *Anthropologie structurale* deux. — Paris: Plon, 1973.
18. *Lévi-Strauss C.* *Le Cru et le Cuit*. — Paris: Plon, 1964.
19. *Mauss M.* *Sociologie et anthropologie*. — Paris: PUF, 1950.
20. *Molino J.* *Anthropologie et métaphore*. — *Langages*, 1979, N 54, p. 103—123.
21. *Pottier B.* *Vers une sémantique moderne*. — *Travaux de linguistique et de littérature*, 1964, N 1.
22. *Rastier F.* *Systématique des isotopies*. — *Essais de sémiotique poétique*. — Paris: Larousse, 1972.
23. *Riffaterre M.* *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*. — *Langue française*, 1969, N 3.
24. *Riffaterre M.* *La production du texte*. — Paris: Seuil, 1979.
25. *Riffaterre M.* *La syllepse intertextuelle*. — *Poétique*, 1979, N 40.
26. *Riffaterre M.* *Le poème comme représentation*. — *Poétique*, 1970, N 4.
27. *Riffaterre M.* *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*. — *Revue d'Esthétique*, 1979, N 1—2.
28. *Roudinesco E.* *l'Action d'une métaphore*. — *La Pensée*, 1972, N 162, p. 54—73.
29. *Strubel A.* «*Allegoria in factis*» et «*Allegoria in verbis*». — *Poétique*, 1975, N 23.
30. *Todorov T.* *Symbolisme et interprétation*. — Paris: Seuil, 1978.
31. *Todorov T.* *Théories du symbole*. — Paris: Seuil, 1977.
32. *Vance E.* *Le moi comme langage: Saint Augustin et l'autobiographie*. — *Poétique*, 1973, N 14.
33. *Weinrich H.* *Structures narratives du mythe*. — *Poétique*, 1970, N 1, p. 25—34.

СИМВОЛ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Ю. М. Лотман

Слово «символ» одно из самых многозначных в системе семиотических наук. Выражение «символическое значение» широко употребляется как простой синоним знаковости. В этих случаях, когда наличествует некое соотношение выражения и содержания и, что особенно подчеркивается в данном контексте, конвенциональность этого отношения, исследователи часто говорят о символической функции и символах. Одновременно еще Соссюр противопоставил символы конвенциональным знакам, подчеркнув в первых иконический элемент. Напомним, что Соссюр писал в этой связи о том, что весы могут быть символом справедливости, поскольку иконически содержат идею равновесия, а телега — нет.

По другой классификационной основе символ определяется как знак, значением которого является некоторый знак другого ряда или другого языка. Этому определению противостоит традиция истолкования символа как некоторого знакового выражения высшей и абсолютной незнаковой сущности. В первом случае символическое значение приобретает подчеркнuto рациональный характер и истолковывается как средство адекватного перевода плана выражения в план содержания. Во втором — содержание иррационально мерцает сквозь выражение и играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический.

Наличие в настоящем томе обзора и критического анализа разнообразных концепций символа¹ избавляет нас от необходимости дальнейшего детального историографического рассуждения.

Достаточно будет отметить, что любая, как реально данная в истории культуры, так и описывающая какой-либо значительный объект лингво-семиотическая система ощущает свою неполноту, если не дает своего определения символа. Речь идет не о том, чтобы наиболее точным и полным образом описать некоторый единый во всех случаях объект, а о наличии в каждой семиотической системе структурной позиции, без которой система не

оказывается полной: некоторые существенные функции не получают реализации. При этом механизмы, обслуживающие эти функции, упорно именуется словом «символ», хотя и природа этих функций и, уже тем более, природа механизмов, с помощью которых они реализуются, исключительно трудно сводится к какому-нибудь инварианту. Таким образом, можно сказать, что даже если мы не знаем, что такое символ, каждая система знает, что такое «ее символ», и нуждается в нем для работы ее семиотической структуры.

Для того, чтобы сделать попытку определить характер этой функции, удобнее не давать какого-либо всеобщего определения, а оттолкнуться от интуитивно данных нам нашим культурным опытом представлений и в дальнейшем стараться их обобщить.

Наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного, содержания. При этом символ следует отличать от реминисценции или цитаты, поскольку в них «внешний» план содержания-выражения не самостоятелен, а является своего рода знаком-индексом, указывающим на некоторый более обширный текст, к которому он находится в метонимическом отношении. Символ же и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой некоторый *текст*, т. е. обладает некоторым единым замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста. Последнее обстоятельство представляется нам особенно существенным для способности «быть символом».

В символе всегда есть что-то архаическое. Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Сгущение символов здесь обычно особенно заметно. Такое восприятие символов не случайно: стержневая группа их, действительно, имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные (и, как правило, элементарные в начертательном отношении) знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива. Способность сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты сохранилась за символами. Но еще более интересна для нас другая, также архаическая, черта: символ, представляя законченный текст, может не включаться в какой-либо синтагматический ряд, а если и включается в него, то сохраняет при этом смысловую и структурную самостоятельность. Он легко вычленивается из семиотического окружения и столь же легко входит в новое текстовое окружение. С этим связана его существенная черта: символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры — он всегда пронзает этот срез по

вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения.

Всякий текст культуры принципиально неоднороден. Даже в строго синхронном срезе гетерогенность языков культуры образует сложное многоголосие. Распространенное представление о том, что, сказав «эпоха классицизма» или «эпоха романтизма», мы определили единство культурного периода или хотя бы его доминантную тенденцию, есть лишь иллюзия, порождаемая принятым языком описания. Колеса различных механизмов культуры движутся с разной скоростью. Темп развития естественного языка не сопоставим с темпом, например, моды, сакральная сфера всегда консервативнее профанической. Этим увеличивается то внутреннее разнообразие, которое является законом существования культуры. Символы представляют собой один из наиболее устойчивых элементов культурного континуума.

Являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и др. семиотические образования из одного пласта культуры в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Единство основного набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культуры.

Однако природа символа, рассмотренного с этой точки зрения, двойственна. С одной стороны, пронизывая толщу культур, символ реализуется в своей инвариантной сущности. В этом аспекте мы можем наблюдать его повторяемость. Символ будет выступать как нечто неоднородное окружающему его текстовому пространству, как посланец других культурных эпох (= других культур), как напоминание о древних (= «вечных») основах культуры. С другой стороны, символ активно коррелирует с культурным контекстом, трансформируется под его влиянием и сам его трансформирует. Его инвариантная сущность реализуется в вариантах. Именно в тех изменениях, которым подвергается «вечный» смысл символа в данном культурном контексте, контекст этот ярче всего выявляет свою изменяемость.

Последняя способность связана с тем, что исторически наиболее активные символы характеризуются известной неопределенностью в отношении между текстом-выражением и текстом-содержанием. Последний всегда принадлежит более многомерному смысловому пространству. Поэтому выражение не полностью покрывает содержание, а лишь как бы намекает на него. Вызвано ли это тем, что выражение является лишь кратким мнемоническим знаком размытого текста-содержания или же при-

надлежностью первого к профанической, открытой и демонстрируемой сфере культуры, а второго к сакральной, эзотерической, тайной или романтической потребностью «выразить невыразимое», в данном случае безразлично. Важно лишь, что смысловые потенции символа всегда шире их данной реализации: связи, в которые вступает символ с помощью своего выражения с тем или иным семиотическим окружением, не исчерпывают всех его смысловых валентностей. Это и образует тот смысловой резерв, с помощью которого символ может вступать в неожиданные связи, меняя свою сущность и деформируя непредвиденным образом текстовое окружение.

С этой точки зрения показательно, что элементарные по своему выражению символы обладают большей культурно-смысловой емкостью, чем сложные. Крест, круг, пентаграмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем «Аполлон, сдирающий кожу с Марсия», в силу разрыва между выражением и содержанием, их непроективности друг на друга. Именно «простые» символы образуют символическое ядро культуры, и именно насыщенность ими позволяет судить о символизирующей или десимволизирующей ориентации культуры в целом.

С последним связана установка на символизирующее или десимволизирующее чтение текстов. Первое позволяет читать как символы тексты или обломки текстов, которые в своем естественном контексте не рассчитаны на подобное восприятие. Второе превращает символы в простые сообщения. То, что для символизирующего сознания есть символ, при противоположной установке выступает как симптом. Если десимволизирующий XIX век видел в том или ином человеке или литературном персонаже «представителя» (идеи, класса, группы), то Блок воспринимал людей и явления обыденной жизни как символы (ср. его реакцию на личность Ключева или Стенича; последняя отразилась в его статье «Русский денди»), проявления бесконечного в конечном.

Очень интересно обе тенденции смешиваются в художественном мышлении Достоевского. С одной стороны, Достоевский, внимательный читатель газет и коллекционер репортерской фактологии (особенно уголовно-судебной хроники), видит в россыпи газетных фактов видимые симптомы скрытых болезней общества. Взгляд на писателя как врача (Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени»), естествоиспытателя (Баратынский, «Наложница»), социолога (Бальзак) превращал его в дешифровщика симптомов. Симптомология принадлежит сфере семиотики (давнее название симптомологии — «медицинская семиотика»). Однако отношения «доступного» (выражения) и «недоступного» (содержания) здесь константны и однозначны, строятся по принципу «черного ящика». Так, Тургенев в своих романах с точностью чувствительного прибора фиксирует симптомы общест-

венных процессов. С этим же связано представление о том или ином персонаже как «представителе». Сказать, что Рудин есть «представитель лишних людей в России», означает утверждать, что в своем лице он воплощает основные черты этой группы, и по его характеру можно о ней судить. Сказать, что Ставрогин или Федька в «Бесах» символизируют определенные явления, типы или силы, означает утверждать, что сущность этих сил в *какой-то мере* выразилась в этих героях, но сама по себе остается еще не до конца раскрытой и таинственной. Оба подхода в сознании Достоевского постоянно сталкиваются и сложно переплетаются.

Иначе строится противопоставление символа и реминисценции. Мы уже указывали на их существенное различие. Теперь уместно указать еще одно: символ существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву. Реминисценция, отсылка, цитата — органические части нового текста, функциональные лишь в его синхронии. Они идут из текста в глубь памяти, а символ — из глубин памяти в текст.

Поэтому не случайно то, что в процессе творчества выступает как символ (суггестивный механизм памяти), в читательском восприятии реализуется как реминисценция, поскольку процессы творчества и восприятия противоположены: в первом окончательный текст является итогом, во втором — отправной исходной точкой. Поясним это примером.

В планах «поэмы» Достоевского «Император» (замысле романа об Иоанне Антоновиче) есть записи о том, как Минович уговаривает выросшего в полной изоляции и не знающего никаких соблазнов жизни Ивана Антоновича согласиться на заговор: «Показывает ему мир, с чердака (Нева и проч.) <...> Показывает божий мир. «Всё твое, только захоти. Пойдем!»². Очевидно, что сюжет искушения призраком власти связывался в сознании Достоевского с символом: перенесение искушаемого искушителем на высокое место (гора, крыша храма; у Достоевского — чердак тюремной башни), показ мира, лежащего у ног. Для Достоевского евангельская символика разворачивалась в сюжет романа, для читателя сюжет романа пояснялся евангельской реминисценцией.

Противопоставление этих двух аспектов, однако, условно, и в таких сложных текстах, как романы Достоевского, не всегда может быть проведено.

Мы уже говорили, что газетную хронику, факты уголовных процессов Достоевский воспринимал и как симптомы, и как символы. С этим связаны существенные аспекты его художественного и идейно-философского мышления. Смысл их можно раскрыть на противопоставлении отношения Толстого и Достоевского к слову.

Уже в раннем рассказе «Рубка леса» выявился принцип, который остался характерным для Толстого на всем протяжении его творчества:

«Вы где брали вино? — лениво спросил я Волхова, между тем как в глубине души моей одинаково внятно говорили два голоса: один — господи, прими дух мой с миром, другой — надеюсь не нагнуться, а улыбаться в то время, как будет пролетать ядро, — и в то же мгновение над головой просвистело что-то ужасно неприятно, и в двух шагах от нас шлепнулось ядро.

— Вот если бы я был Наполеон или Фридрих, — сказал в это время Болхов, совершенно хладнокровно поворачиваясь ко мне, — я бы непременно сказал какую-нибудь любезность.

— Да вы и теперь сказали, — отвечал я, с трудом скрывая тревогу, произведенную во мне прошедшей опасностью.

— Да что ж, что сказал: никто не запишет.

— А я запишу.

— Да вы ежели и запишете, так в критику, как говорит Мищенко, — прибавил он, улыбаясь.

— Тыфу ты, проклятый! — сказал в это время сзади нас Антонов, с досадой плюя в сторону, — трошки по ногам не задела»³.

Если говорить об особенностях толстовского слова, проявившихся в этом отрывке, то придется отметить его полную конвенциональность: отношение между выражением и содержанием условно. Слово может быть и средством выражения истины, как в восклицании Антонова, и лжи, каким оно делается в речи офицеров. Возможность отделить план выражения и соединить его с любым другим содержанием делает слово опасным инструментом, удобным конденсатором социальной лжи. Поэтому в вопросах, когда потребность истины делается жизненно необходимой, Толстой предпочел бы вообще обходиться без слов. Так, словесное объяснение в любви Пьера Везухова с Элен — ложь, а истинная любовь объясняется не словами, а «взглядами и улыбками» или, как Кити и Левин, криптограммами. Весловесное невразумительное «таё» Акима из «Власти тьмы» имеет содержанием истину, а красноречие всегда у Толстого лживо. Истина — естественный порядок Природы. Очищенная от слов (и от социальной символики) жизнь в своей природной сущности есть истина.

Приведем несколько образцов повествования из «Идиота» Достоевского. «Тут, очевидно, было что-то другое, подразумевалась какая-то душевная и сердечная бурда, — что-то вроде какого-то ненасытного чувства презрения, совершенно выскользнувшего из мерки, — одним словом, что-то в высшей степени смешное и недозволенное в порядочном обществе...» [VIII, 37]. «... Этот взгляд глядел — точно задавал загадку» [VIII, 38]. «Его ужасали иные взгляды ее в последнее время, иные слова. Иной

раз ему казалось, что она как бы уж слишком крепилась, слишком сдерживалась, и он припоминал, что это его пугало» [VIII, 467]. «Вы потому его не могли любить, что слишком горды... нет, не горды, я ошиблась, а потому, что вы тщеславны... даже не это: вы себялюбивы до... сумасшествия» [VIII, 471]. «Это ведь очень хорошие чувства, только как-то всё тут не так вышло; тут болезнь и еще что-то!» [VIII, 354].

Отрывки эти, выбранные нами почти наугад, принадлежат речам разных персонажей и самого повествователя, однако, все они характеризуются одной общей чертой: слова не называют вещи и идеи, а как бы намекают на них, давая одновременно понять невозможность подобрать точное для них название. «И еще что-то» становится как бы маркирующим признаком всего стиля, который строится на бесконечных уточнениях и оговорках, ничего, однако, не уточняющих, а лишь демонстрирующих невозможность конечного уточнения. В этом отношении можно было бы вспомнить слова Ипполита: «...во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть самого-то главного из вашей идеи» [VIII, 328].

В таком истолковании эта существенная для Достоевского мысль получает романтическое звучание, сближаясь с идеей «невыразимости». Отношение Достоевского к слову сложнее. С одной стороны, он не только разными способами подчеркивает неадекватность слова и его значения, но и постоянно прибегает к слову неточному, некомпетентному, к свидетелям, не понимающим того, о чем они свидетельствуют, и придающим внешней видимости фактов заведомо неточное истолкование. С другой, эти неточные и даже неверные слова и свидетельства нельзя третировать как не имеющие никакого отношения к истине и подлежащие простому зачеркиванию, как весь пласт общественно-лицемерных речений в прозе Толстого. Они составляют *приближение* к истине, намекают на нее. Истина просвечивает сквозь них тускло. Но она только лишь просвечивает сквозь все слова, кроме евангельских. В этом отношении между свидетельством компетентного и некомпетентного, пронизательного и глупого нет принципиальной разницы, поскольку и отделенность от истины, неадекватность ей, и способность быть путем к ней лежит в самой природе человеческого слова.

Не трудно заметить, что в таком понимании слово получает характер не конвенционального знака, а символа. К пониманию

Достоевского ближе не романтическое «Невыразимое» Жуковского, а аналитическое слово Баратынского:

Чуждо явного значенья,
Для меня оно символ
Чувств, которых выраженья
В языках я не нашел⁴.

Стремление видеть в отдельном факте глубинный символический смысл присуще тексту Достоевского, хотя и не составляет его единственной организующей тенденции⁵.

Интересный материал дает наблюдение над движением творческих замыслов Достоевского: задумывая какой-либо характер, Достоевский обозначает его именем или маркирует каким-либо признаком, который позволяет ему сблизить его с каким-либо имеющимся в его памяти символом, а затем «проигрывает» различные сюжетные ситуации, прикидывая, как эта символическая фигура могла бы себя в них вести. Многозначность символа позволяет существенно варьировать «дебюты», «миттель-» и «эндшпили» анализируемых сюжетных ситуаций, к которым Достоевский многократно обращается, перебирая те или иные «ходы».

Так, например, за образом Настасьи Филипповны сразу же открыто (прямо назван в тексте Колей Иволгиным и косвенно Тоцким) возникает образ «Дамы с камелиями» — «камелии». Однако Достоевский воспринимает этот образ как сложный символ, связанный с европейской культурой и, перенося его в русский контекст, не без полемического пафоса наблюдает, как поведет себя русская «камелия». Однако в структуре образа Настасьи Филипповны сыграли роль и другие символы-хранители культурной памяти. Один из них мы можем реконструировать лишь предположительно. Замысел и первоначальная работа над «Идиотом» относится к периоду заграничного путешествия конца 1860-х гг., одним из сильнейших впечатлений которого было посещение Дрезденской картинной галереи. Отзвуки его (упоминание картины Гольбейна) звучат и в окончательном тексте романа. Из дневника 1867 г. А. Г. Достоевской мы знаем, что, посещая галерею, сначала она «видела все картины Рембранта» одна, потом, обойдя галерею еще раз вместе с Достоевским: «Федя указывал лучшие произведения и говорил об искусстве»⁶.

Трудно предположить, чтобы Достоевский не обратил внимания на картину Рембрандта «Сусанна и старцы». Картина эта, как и висевшее в том же зале полотно «Похищение Ганимеда» («странная картина Рембрандта», по словам Пушкина), должна была остановить внимание Достоевского трактовкой волновавшей его темы: развратным покусением на ребенка. В своем полотне Рембрандт далеко отошел от библейского сюжета: в 13-й

главе пророка Даниила, где рассказывается история Сусанны, речь идет о почтенной замужней женщине, хозяйке дома. А «старцы», покушавшиеся на ее добродетель, совсем не обязательно старики⁷. Между тем Рембрандт изобразил девочку-подростка, худого и бледного, лишённого женской привлекательности и беззащитного. Старцам же он придал черты отвратительной похотливости, контрастно противоречащие их преклонному возрасту (ср. контраст между похотливой распаленностью орла и маской испуга и отвращения на лице Ганимеда, изображенного не мифологическим юношей, а ребенком).

То, что мы застаем в начале романа Настасью Филипповну в момент, когда один «старец» — Тоцкий перепродает ее другому (формально Гане, но намекается, что фактически генералу Епанчину), и сама история обольщения Тоцким почти ребенка, делают вероятным предположение, что Настасья Филипповна воспринималась Достоевским не только как «камелия», но и как «Сусанна». Но она же и «жена, взятая в блуде», о которой Христос сказал: «Иже есть без греха в вас, прежде верзи камень в ню» и отказался осудить: «Ни азъ тебе осуждаю» (Иоанн, VIII, 7—11). На пересечении образов-символов камелии — Сусанны — жены-грешницы рождается та свернутая программа, которой, при погружении ее в сюжетное пространство романских замыслов, предстоит развернуться (и трансформироваться) в образе Настасьи Филипповны. Столь же вероятна связь образа Бригадирши из пьесы Фонвизина и генеральши Епанчиной как записанного в памяти символа и его сюжетной развертки. Более сложен случай с Ипполитом Терентьевым. Персонаж этот многопланов и, вероятно, в него и вплелись в первую очередь разнообразные «символы жизни» (символически истолкованные факты реальности)⁸. Обращает на себя, однако, внимание такая деталь, как желание Ипполита перед смертью держать речь к народу и вера в то, что стоит ему «только четверть часа в окошко с народом поговорить», и народ тотчас с ним «во всем согласится» и за ним «пойдет» [VIII, 244—245]. Деталь эта, засевавшая в памяти Достоевского как емкий символ, восходила к моменту смерти Белинского, так поразившему все его окружение. И. С. Тургенев вспоминал: «Перед самой смертью он говорил два часа не переставая, как будто к русскому народу, и часто обращался к жене, просил ее все хорошенько запомнить и верно передать эти слова кому следует»⁹.

Это запомнилось и Некрасову:

И наконец пора пришла . . .
В день смерти с ложа он воспрянул,
И снова силу обрела
Немая грудь — и голос грянул! . . .

... Кричал он радостно: «Вперед!» —
И горд, и ясен, и доволен:
Ему мерещился народ
И звон московских колоколен;
Восторгом взор его сиял,
На площади, среди народа,
Ему казалось, он стоял
И говорил... 12.

Засевший в памяти писателя яркий эпизод символизировался и начал проявлять типичные черты поведения символа в культуре: накапливать и организовывать вокруг себя новый опыт, превращаясь в своеобразный конденсатор памяти, а затем развертываться в некоторое сюжетное множество, которое в дальнейшем автор комбинировал с другими сюжетными построениями, производя отбор. Первоначальное родство с Белинским при этом почти утратилось, подвергшись многочисленным трансформациям.

Следует иметь в виду, что символ может быть выражен в синкретической словесно-зрительной форме, которая, с одной стороны, проецируется в плоскости различных текстов, а, с другой, трансформируется под обратным влиянием текстов. Так, например, легко заметить, что в памятнике III Интернационала В. Татлина (1919—1920) структурно воссоздан образ Вавилонской башни с картины Брейгеля-старшего. Связь эта не случайна: интерпретация революции как восстания против бога была устойчивой и распространенной ассоциацией в литературе и культуре первых лет революции. И если в богоборческой традиции романтизма героем бунта делался Демон, которому романтики придавали черты преувеличенного индивидуализма, то в авангардной литературе послереволюционных лет подчеркивалась массовость и анонимность бунта (ср. «Мистерия-буфф» Маяковского). Уже в формуле Маркса, бывшей в эти годы весьма популярной, — «пролетарии штурмуют небо» — содержалась ссылка на миф о вавилонской башне, подвергнутый двойной инверсии: во-первых, переставлялись места оценки неба и атакующей ее земли и, во-вторых, миф о разделении народов заменялся представлением об их соединении, т. е. интернационале.

Таким образом устанавливается цепочка: библейский текст («И сказали друг другу: наделаем кирпичей, и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести. И сказали они: построим себе город и башню высоту до небес <...> И сошел господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. И сказал господь: «Вот, один народ, и один у всех язык; и вот, что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать; сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял

их господь оттуда по всей земле.» — Бытие, 11, 1—9) — картины Брейгеля — высказывание Маркса — памятник III Интернационала Татлина. Символ выступает как отчетливый механизм коллективной памяти.

Теперь мы можем попытаться очертить место символа среди других знаковых элементов. Символ отличается от конвенционального знака наличием иконического элемента, определенным подобием между планами выражения и содержания. Отличие между иконическими знаками и символами может быть проиллюстрировано антитезой иконы и картины. В картине трехмерная реальность представлена двухмерным изображением. Однако неполная проективность плана выражения на план содержания скрывается иллюзионистским эффектом: воспринимающему стремятся внушить веру в полное подобие. В иконе (и символе вообще) непроективность плана выражения на план содержания входит в природу коммуникативного функционирования знака. Содержание лишь мерцает сквозь выражение, а выражение лишь намекает на содержание. В этом отношении, можно говорить о слиянии икона с индексом: выражение указывает на содержание в такой же мере, в какой изображает его. Отсюда известная конвенциональность символического знака.

Итак, символ выступает как бы конденсатором всех принципов знаковости и, одновременно, выводит за пределы знаковости. Он — посредник между разными сферами семиозиса, а также между семиотической и внесемиотической реальностью. В равной мере он посредник между синхронией текста и памятью культуры. Роль его — роль семиотического конденсатора.

Обобщая, можно сказать, что структура символов той или иной культуры образует систему, изоморфную и изофункциональную генетической памяти индивида.

Литература и примечания

¹ См.: Мейзерский В. М. Проблема символического интерпретанта в семиотическом тексте (в настоящем сборнике); см. также подробную историю и историографию проблемы в кн.: *Todorov, Tzv. Théories du symbole*, ed. Seuil, Paris, 1977; *Todorov, Tzv. Symbolisme et interprétation*, ed. Seuil, Paris, 1978.

² Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974, т. 9, с. 113—114. (Далее — в тексте с указанием тома и стр. — Ю. Л.)

³ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1979, т. II, с. 67.

⁴ Баратынский. Поли. собр. стихотворений. <Л.>, 1936, т. I, с. 184.

⁵ Творческое мышление Достоевского принципиально гетерогенно: наряду с «символическим» смыслообразованием оно подразумевает и другие разнообразные способы прочтения. И прямая публицистика, и репортерская хроника, как и многое другое, входят в его язык, идеальной реализацией которого является «Дневник писателя». Мы выделяем «символический» пласт в связи с темой статьи, а не из-за единственности его в художественном мире писателя.

⁶ Цит. по: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. <М.>, 1964, т. II, с. 104.

⁷ См.: «Старцы в Писании именуются люди иногда не по старости лет своих <...> но по старшинству своего звания» (Церковный словарь <...> сочиненный Петром Алексеевым. Спб., 1819, ч. IV, с. 162).

⁸ Ср. утверждение Достоевского в статье «По поводу выставки» о том, что реальность доступна человеку лишь как символическое обозначение идеи, а не в виде действительности «как она есть», ибо «такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее».

⁹ Виссарион Григорьевич Белинский в воспоминаниях современников. Л.: Academia, 1929, с. 256.

¹⁰ Некрасов Н. А. Полн. собр. еоч.: В 15 т. Л., 1982, т. 4, с. 49.

ДХАРМА — ТЕКСТ И ТЕКСТОПОРОЖДАЮЩИЙ МЕХАНИЗМ

Л. Мяль

Общеизвестно, что понимание одного из центральных терминов буддизма — «дхармы» вызывает определенные трудности. Несмотря на упорный труд нескольких поколений исследователей, значение этого термина как единого понятия до сих пор не раскрыто. В начале нашего века Д. Т. Судзуки предлагал для перевода «дхармы» следующие слова: law, institution, rule, doctrine, duty, justice, virtue, moral, merit, character, attribute, essential quality, substance, that which exists, being¹. В 1918 г. петербургский буддолог О. Розенберг выпустил книгу по буддийской философии, в которой выделил семь групп основных значений «дхармы»:

1. Качество, атрибут, сказуемое;
2. Субстанциальный носитель, трансцендентальный субстрат единичного элемента сознательной жизни;
3. Элемент, т. е. составной элемент сознательной жизни;
4. Нирвана, т. е. «Дхарма», объект учения Будды;
5. Абсолютное, истинно реальное и т. д.;
6. Учение, религия Будды;
7. Вещь, предмет, объект, явление².

По мнению Розенберга, именно второе значение является главным: «Основное и, вероятно, первоначальное значение термина встречается в философских сочинениях, а также и в сутрах, где под дхармами разумеются «носители», или истинно-реальные, непознаваемые субстраты тех элементов, на которые в абстракции разлагается поток сознательной жизни, т. е. субъект и переживаемый им мир как внешний, так и внутренний»³.

Поэтому и не удивительно, что Розенберг определяет «дхарму» следующим образом: «Дхармами называются истинно-сущие трансцендентальные непознаваемые носители-субстраты тех элементов, на которые разлагается поток сознания со своим содержанием»⁴.

В 1922 г. М. и В. Гэйгеры опубликовали книгу о дхарме, которую можно считать итогом работы палийских филологов в этом

направлении⁵. Но в содержательном плане она не прибавляла почти ничего нового к тому, что было уже высказано Розенбергом.

В 1923 г. вышла книга о дхарме Ф. И. Щербатского. Представляется, что влияние Розенберга на концепции Щербатского было немалым. Но Щербатской толковал открытия Розенберга по-своему и, как мне кажется, несколько упрощенно. В его интерпретации буддийская теория дхармы представляется нам как своеобразный онтологический атомизм: «The conception of dharma is the central point of the Buddhist doctrine. In the light of this conception Buddhism discloses itself as a metaphysical theory, developed out of one fundamental principle, viz. the idea, that existence is an interplay of a plurality of a subtle, ultimate, not further analysable elements of Matter, Mind and Forces. These elements are technically called dharmas»⁶.

Эту идею Щербатской продолжил и в своих последующих работах: «...every composite thing contains nothing real over and above the parts of which it is composed. Real are only the parts, that is the ultimate parts, the Elements. Element and reality are synonymous»⁷.

Но и Щербатской не дал окончательного ответа на то, что этот элемент, т. е. дхарма, представляет собой. Поэтому он заканчивает свою работу несколько обескураживающим признанием: «What is dharma? It is inconceivable! It is subtle! No one will ever be able to tell what its real nature is! It is transcendental»⁸.

Вся последующая буддология почти ничего не прибавила к тому, что было высказано этими двумя великими учеными. Лишь в одной статье В. Либенталя проводится интересная идея о дхарме как «элементе образа» или «позиций»; «Eine Position ist also ein Wort in der Schrift (dem Bild) eines Lehrers, und wurde von anderen Lehrern abgelehnt, weil sie in deren Schrift nicht passte. So lehnte Gotama Buddha die Position Gott (īśvara) ab, weil sie «nicht zur Befreiung führt»⁹.

Эту идею Либенталя можно считать прямым продолжением линии Розенберга и Щербатского, и нам будет важно подчеркнуть то, что для Либенталя дхарма как «элемент сознательной жизни» (определение Розенберга) проявляется прежде всего как «слово Писания», т. е. элемент текста. Важен и факт, что Либенталь полностью отказался от мыслей о «трансцендентальных носителях» и т. д., что соответствует современному пониманию буддизма как учения, не признающего противопоставления «явление — сущность» или «проявленное — трансцендентальное».

Итак, в дальнейшем рассуждении мы исходим из того, что дхарма — это «элемент текста», который в то же время и «элемент сознательной жизни», т. к. сознание проявляется только тогда, когда происходит акт порождения текста. Но, на мой взгляд, можно идти еще дальше: «дхарму» можно рассматри-

вать не только как элемент текста, но скорее как текст, который может иметь любую протяженность, начиная с одной буквы (напр. «а»), или даже с паузы, и кончая такими объемистыми сутрами, как «Аватансака» или «Шатасахасрика Праджняпарамита», или даже всей совокупностью буддийской литературы («Учение Будды»), настоящий объем которой, кстати, по некоторым причинам (в течение истории все время создавались новые канонические тексты и в то же время исчезли многие другие) не известен ни одному буддологу.

Но дхарма вообще не обязательно должна быть строго зафиксированным, имеющим окончательную форму текстом. Поэтому можно дхарму рассматривать как текст, который порождает новые тексты, т. е. она представляет собой прежде всего текстопорождающий механизм. Первую проповедь Будды Шакьямуни называют «дхармачакраправартана» («поворачивание колеса дхармы»), что можно почти буквально перевести и как «запуск механизма дхармы». Невероятно большое количество буддийских священных текстов является доказательством именно такого понимания: в буддизме (особенно в махаяне) восторжествовала идея, что в деятельности основоположника (т. е. Будды Шакьямуни) важным было не столько то, что именно он высказал, т. е. процесс зафиксирования его речей, сколько то, что он создал правила (парадигмы) текстопорождения, по которым в течение некоторых веков происходил процесс создания текстов (которые, кстати, все формально содержат высказывания самого Шакьямуни).

Таким образом, любой зафиксированный текст имеет как будто бы назначение порождать новые тексты (напомним хотя бы множество праджняпарамитских сутр). Но здесь не следует забывать, что основным назначением буддийских текстов было совершение изменений в сознании буддиста вплоть до достижения наивысших состояний сознания (нирвана, ануттара самьяксамбодхи, праджняпарамита, сарваджнята и т. д.). Поскольку в буддизме сознание (точнее — состояние сознания, т. к. «чистое» сознание считается вообще неопишуемым) рассматривается тоже как текст, «внутренний текст», то создание нового состояния сознания понимается как порождение нового «внутреннего текста», причем «внешний текст» (а объем его, как уже сказано, может быть любым) выступает в качестве импульса, который запускает механизм порождения внутреннего текста. Иногда внутренний текст фиксировался (или мнемотехнически или письменно), что означало появление нового «внешнего текста».

Механизм создания «внутреннего текста» состоит из некоторых действий, основными из которых являются «дхьяна» и «бхавана». «Дхьяна» (букв. «мышление») — это прежде всего взаимодействие сознания с текстом, в котором преобладают понятия, но

«бхавана» (букв. «становление») представляет собой образное мышление, а с помощью ее создаются и визуальные тексты (т. е. картины).

Именно понимание «дхармы» как текста и «текстопорождающего механизма» позволяет соединять в единое целое все значения его, которые до сих пор рассматривались как совершенно разные (элемент бытия — нирвана — учение Будды и т. д.).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Suzuki D. T. Outlines of Mahayana Buddhism. London, 1907, p. 221.*

² *Розенберг О. О. Проблемы буддийской философии. Петроград, 1918, с. 83.*

³ Там же, с. 85.

⁴ Там же, с. 106.

⁵ *Geiger M. und W. Pali dhamma. München, 1922.*

⁶ *Stcherbatsky Th. The Central Conception of Buddhism and the Meaning of the Word "Dharma". London, 1923, p. 13.*

⁷ *Stcherbatsky Th. The Doctrine of the Buddha. — In: Bulletin of the School of Oriental Studies. London, 1931, vol. VI, p. 873.*

⁸ *Stcherbatsky Th. The Central Conception . . . , p. 75.*

⁹ *Liebethal W. Ding und Dharma. — In: Asiatische Studien. 1961, Bd. XIV, S. 20.*

К СИМВОЛИКЕ ВОДОПАДА

М. Б. Ямпольский

В 1789 году, путешествуя по Швейцарии, Карамзин совершил паломничество к рейнским водопадам Штауббаху, Триммербаху и Рейхенбаху. Альпийское восхождение имело для Карамзина почти религиозное значение. Он преклонил колена и молился на вершине горы. Посещение Рейхенбаха описано Карамзиным также с очевидным религиозным подтекстом, водопад здесь обладает почти божественными атрибутами. От первого же соприкосновения с ним Карамзин почти слепнет, и далее: «Тщетно воображение мое ищет сравнения, подобия, образа!... Реин и Рейхенбах, великолепные явления, величественные чудеса природы! В молчании удивляться будет вам всякой, имеющий чувство; но кто может изобразить вас кистию или словами? — Я почти совсем лишился чувств, будучи оглушен *гремящим громом* падения и упал на землю»¹. Экзальтированное поведение Карамзина у Рейхенбаха является своего рода «цитатою» и отсылает к известному факту моления Я. Ленца у того же водопада в 1777 году². Карамзин был близко знаком с Ленцем, принадлежавшим общему с ним масонскому кругу. Связь действий Карамзина с молением Ленца подчеркивается также визитом русского писателя к И. Г. Мюллеру, жившему тут же в городке Шафгаузен и сохранившему бумаги Ленца³.

Ритуальность карамзинского поведения становится очевидной при сравнении «Писем русского путешественника» с «Путешествием по Германии, Швейцарии, Италии и Сицилии» (1791) Ф. Л. Штольберга — масона и друга Ленца. Штольберг описывает свое паломничество к рейнскому водопаду у Шафгаузена, вспоминает о коленопреклонении Ленца и приписывает своей жене поведение близкое карамзинскому: «У моей Софи подогнулись колени и она побледнела». И далее Штольберг объясняет: «Я непосредственно ощущал *praesens numen* (здесь и ныне действующего бога [*Gegenwärtig wirkende Gottheit*])»⁴.

Отождествление водопада с богом является кульминацией долгой истории превращения водопада в символ.

Формирование и эволюция символа осуществляется под воздействием множества факторов. Движение символа в культуре связано с накоплением памяти его употреблений и его подключением к ряду мифологических комплексов, часто осуществляемым через абберационные толкования и сближения. Генезис символа откладывается в синхронии и отражается на поэтике строящегося вокруг него текста. Символ, таким образом, смешивает диахронный и синхронный аспекты. Описание символики предполагает реконструкцию истории символа, но одновременно позволяет пренебрегать хронологическим аспектом.

1.

Первое описание величественного могучего водопада в ново-европейской культуре, по мнению П. Ван Тигема⁵, обнаруживается во «Временах года» (1726—1730) Джеймса Томсона. XVII век знает в основном буколические каскады, моделью которых являются фонтаны виллы д'Эсте в Тиволи, многократно описанные в литературе (парк виллы д'Эсте послужил, например, прообразом сада Армиды в XVI песне «Освобожденного Иерусалима» Тассо). Тиволийский парк кардинала д'Эсте задумывался как земной аналог рая. Здесь были собраны «все» виды зверей, а искусственные каскады были снабжены водными органами, «переводившими» звук воды в мелодии и пение птиц⁶. Малый буколический каскад таким образом в XVII веке прочно связывается с символикой рая. В 1661 году центральный тиволийский каскад был отстроен Лоренцо Бернини, автором архетипического речного символа — знаменитого «Фонтана рек» (1647—1652). «Фонтан рек» Бернини представлял собой египетский обелиск, водруженный на скалу, из гротов которой вытекали четыре реки рая. Концепция фонтана была позаимствована у иезуита Атанасиуса Кирхера, занимавшегося египтологией и фантастической интерпретацией египетских иероглифов (якобы в силу своей пиктографичности сохранявших мотивированную связь с физическим миром и являвшимися записью адамического языка Эдема, от которого, как и от иероглифов, были утеряны ключи)⁷. Обелиск, по Кирхеру-Бернини, — это символ божественного света, нисходящего на первозданный хаос (скала), в темноте которого (пещера) под действием света рождаются священные реки. В пещерах Бернини поместил льва (солярный символ) и бегемота (животное Тифона), превратив аллегория рек в своего рода миф о Ниле. Согласно Порфирию, разлив Нила происходит, когда солнце находится под знаком льва. Лев в пещере является символом солярного оплодотворения земли. Бегемот-Тифон — иссушающий ветер, антагонист Нила-Осириса и солярного льва⁸.

«Фонтан рек» отражает характерную для XVII века египтоманию и распространение существенной мифологической абберации — Нил относится к числу райских рек. Традиционно Эдем локализовался в Месопотамии, а остатками четырех райских

рек считались Тигр и Евфрат⁹. Нил сопрягается с раем как «иероглифическая» река, связанная с адамическим допотопным сознанием.

Именно к Нилу относятся все основные описания водопадов в античности. Сенека в «Вопросах естествознания» посвящает целую книгу Нилу (в основном разбирая версии о происхождении его разливов, причину которых он видит в огромных резервуарах воды, имеющих в недрах земли) и дает описание его истоков как «большой реки, выходящей между двух скал». Он же дает подробное описание нильских водопадов, которые производят такой грохот, что «народ, расселенный персами в этом месте, оглушенный непрекращающимся шумом, не мог там выжить, и ему нашли для жительства более спокойный район»¹⁰. Цицерон в «Сне Сципиона» сравнивает грохот нильских водопадов с музыкой небесных сфер: «Наполненные шумом мироздания ваши уши оглохли от него, так как слух — чувство наиболее подверженное притуплению. И точно так же в месте, называемом Катадупа, где Нил низвергается с высоких гор, непрекращающийся грохот приводит к тому, что люди перестают воспринимать звуки. <...> Точно так же вы не можете смотреть прямо на солнце, а его лучи подавляют остроту вашего зрения и ваших чувств»¹¹.

У Цицерона нильский водопад наделяется божественными атрибутами: его грохот невозможно услышать, как нельзя увидеть сияние чистого света. К числу божественных атрибутов Нила относится и бездонность его источников, отмечавшаяся еще Геродотом¹². Нил вытекает из бездонной пропасти, а восхождение к его истокам равноценно обретению магической тайны (в том числе и знания первоязыка). Не случайно, конечно, Филострат отправляет Аполлония Тианского в поисках тайного знания к истокам Нила и заставляет пройти его через три грохочущих и оглушающих нильских водопада. Что же касается пути к истокам, то его не только «трудно пройти, но даже и вообразить»¹³.

Водопад ассоциируется с богом и в Священном писании: «Бездна бездну призывает голосом водопадов Твоих» (Псалом 41, 8). Это место из Псалтыри комментировал Августин¹⁴.

Начавшаяся в XV веке ассимиляция христианством египетской символики, вторичное обожествление Нила стимулировали поиски его истоков и создали устойчивую легенду о существовании земного рая в Абиссинии. Испанский доминиканец Луис де Уррета в своей «Истории Эфиопии», изданной в Валенсии в 1610 г., утверждал, что «Альпы и Пиренеи показались бы небольшими хижинами рядом с горами у истоков Нила»¹⁵. Среди этих гор одной было отдано предпочтение в качестве места локализации земного рая — это гора Амара, о которой тот же де Уррета писал, что на ней обнаруживаются «особенности, характерные

для земного рая»¹⁶. Гора, о которой идет речь, находится в стороне от истоков Нила и соотносена с раем в силу «инерционности» нильского мифа. На Амаре (эфиопское название Амба Гексен) находилось место заточения абиссинских принцев. Сюда, во избежание династических войн, помещались младшие братья наследника престола. Амара — место паломничества португальских иезуитов, от которых сведения о ней распространялись в Европе. Франсишку Альвареш, побывавший здесь в 1520 г., соотносит Амару с царством пресвитера Иоанна и описывает огромную стену, замыкающую гору вокруг и непреодолимую для пришельцев. На вершине Амары покоится небо, и нужно 15 дней, чтобы обойти гору вокруг, «на вершине этой горы находятся еще другие очень высокие горы, создающие долины [там текут реки и бьют бесчисленные источники, и лежат поля, обрабатываемые жителями]; и говорят, что там между двумя крутыми горами есть долина, из которой никак невозможно выйти, потому что она закрыта двумя [очень крепкими] воротами»¹⁷. Другой миссионер Мануэл Альмейда (путешествовал в 1623—1633) отрицает наличие рая на Амаре, но добавляет несколько характерных деталей: «Она почти круглая, хотя ее вершина имеет форму креста»¹⁸. Амара имеет на вершине столбы, как бы поддерживающие небо, и столбы эти имеют форму пирамид¹⁹. Характерно, что почти 150 лет спустя знаменитый английский путешественник Дж. Брюс, описывая «столбы» на Амаре, повторяет Альмейду: «некоторые из них подобны пирамидам, другие напоминают пирамиды иobelisks»²⁰. Таким образом устанавливается связь рая с египетской «иероглифической» традицией, уже зафиксированная, например, в «Аркадии» (1504) Я. Саннадзаро, где в буколическом раю неожиданно возникает «прекрасная пирамида на небольшом постаменте, водруженном на невысокую горку, между двух источников чистейшей и сладчайшей воды, с вершиной в форме прямого и густого кипариса, устремленной к небу; на ее четырех плоскостях можно было увидеть прекрасные изображения фигур»²¹. Отсюда тянется нить и к «Фонтану рек» Бернини, объединяющему Нил, рай, гору иobelisk.

Миф о рае на Амаре одновременно и утверждается и отрицается. Мильтон в «Потерянном рае» представляет Амару как ложный рай: «Где у истоков Нила, на горе || Амаре, абиссинские цари || Своих детей лелеют; строим скал || Блестящих та гора окружена || И до ее вершины — день пути. || Иным казалось: настоящий Рай || Здесь у экватора»²². Мильтон относит рай в Ассирию, но райскую реку пропускает через гору и низвергает вниз водопадом, тем самым приписывая ей традиционные черты Нила. Особенно подробно миф о рае на Амаре развит в «Истории Расселаса, принца абиссинского» (1759) Сэмюэля Джонсона, где он окончательно приобретает черты амбивалентного Эдема — все характерные особенности райского сада здесь перене-

сены в горную тюрьму, откуда бежит Расселас, сознательно стремящийся к потере адамической невинности. Водопады здесь неременный атрибут, и характерно, что они оборудованы водными органами (преобразователями шума в музыку сфер наподобие тиволийских)²³. Абиссинский рай с водопадом возникает в «Кубла Хане» (1798) С. Т. Кольриджа с характерным смещением мифологических реалий. Абиссинская девушка поет здесь о горе Аборе (в черновиках — Амаре), и священная река Альф летит водопадом из неизмеримых пропастей. Альф имеет тройственное значение — это и Нил и Алфей (река в Аркадии²⁴) и река алфавита (Алеф), — таким образом сплетая воедино абиссинский, аркадический и иероглифический подтексты. Образец того же ложного рая в горах (в долине Бетзатанаи²⁵) имеется в неоконченной повести Шелли «Ассасины» (1814), он явно ориентирован на абиссинскую модель и включает водопад в качестве неременного атрибута и т. д.

Амбивалентность модели горного рая отсылает к традиции связывать возникновение гор с деградацией земли. Вплоть до XVII века сохранялось представление о том, что первоначально мир был создан в виде идеального шара или яйца, а «горы, как и иные искривления поверхности земли, были непосредственным результатом греха Адама и Евы. Наказанию были подвергнуты одновременно Адам, Ева, змей и, согласно этой теории, также и земля. ... Макрокосм отражал микрокосм и деградация чело века отражалась в деградации внешнего мира, среди признаков этого упадка возникновение гор было самым заметным»²⁶. Джон Донн в «Анатомии мира» (1611) все еще описывает упадок земли в категориях разрушения идеальности его формы:

But keeps the earth her round proportion still?
Doth not a Tenerife, or higher hill
Rise so high like a rock, that one might think
The floating moon would shipwreck here, and sink?²⁷

Такого рода представления опирались также на тот факт, что первое упоминание гор в Библии связано с потопом. В горной модели рая странным образом соединяются традиционные представления об Эдеме и идея наказания, запустения, крайней суровости природы. Водопад также имеет амбивалентные обертоны — это и райский ключ и одновременно метафора потопа (почти все английские тексты о водопадах обыгрывают полисемию слова flood, означающего поток, разлив — часто с нильским подтекстом — и всемирный потоп). Горный рай — это «потерянный рай», своего рода утвердительная негативность.

Его черты периодически обнаруживаются в том или ином районе земли, при этом основным критерием для интерпретации данного места как рая является сходство реки с Нилом и наличие водопада. Характерна в этом смысле насильственная абис-

синизация Швейцарии. Жан-Жак Шойхтцер, например, утверждает: «При всех оговорках можно сравнить Нил со швейцарскими потоками, разливающимися от дождей. И так же, как вдоль наших потоков растут ивы, по берегам Нила растет нечто вроде ивняка под названием *Agnus Castus*»²⁸. Тот же автор закономерно призывает молиться водным потокам как наивысшим дарам бога²⁹. Орас-Бенедикт де Соссюр в своих «Путешествиях по Альпам» постоянно описывает горы как пирамиды, от него же, вероятно, эта метафора переходит и к Карамзину: «... открылась мне почти вся ледяная долина, усеянная в разных местах весьма высокими пирамидами»³⁰. А. Гумбольдт (1808) описывает Ориноко и ее водопады почти исключительно сквозь призму Нила и подробно дискутирует в связи с этим версии о рае на земле (у истоков Ориноко по легенде находилось Эльдорадо, а потому сходство с Нилом здесь опять выступает как верификационный критерий): «Ориноко похожа на Нил. Один из истоков Нила ... начинается от знаменитого горного озера близ Гондара в Годжамских Альпах Абиссинии и течет до Сиенны и острова Элефантины, пробивая себе путь через горы Шангала и Сеннор; так же и Ориноко...»³¹. В этом сближении Ориноко и Нила чрезвычайно характерно упоминание об Абиссинских Альпах, превращенных почти в клишированный блок. Существенно также, что по течению Ориноко Гумбольдт обнаруживает «иероглифические» письмена на скалах.

В поэтических текстах конкретика реального пейзажа трансцендируется, и он превращается в абиссинский. Уже в первом и «архетипическом» описании у Томсона мы сталкиваемся с таким «превращением». Описание начинается с того, что поэт стоит на вершине горы в состоянии транса, откуда его не пробуждает звук водопада. Далее следует описание потока, его грохота, восходящего к небу облака пены, превращающейся в туман, летящих обломков скал и т. д. — всего того, что будет многократно повторяться позже. В описании возникают два слова с легкой египетской коннотацией — *flood* (разлив, потоп) и в конце — *maze* (лабиринт, связанный со знаменитым лабиринтом в Абиссинии у озера Мероз и лабиринтами пирамид):

It gains a safer bed, and steals, at last
Along the mazes of the quiet vale³².

Далее вводится «трансцендирующий» момент:

But come, my muse, the desert-barrier burst
A wild expanse of lifeless sand and sky;
And swifter than the toiling caravan,
Shoot o'er the vale of Senaar, ardent climb
The Nubian mountains, and the secret bounds
Of jealous Abissinia boldly pierce³³.

Чуть ниже вводится описание небесного каскада, который

Unbroken floods and solid torrents pours.

The treasures these, hid from the bounded search
Of ancient knowledge; whence with annual pomp,
Rich king of floods! o'erflows the swelling Nile³⁴.

Таким образом Нил вводится в контекст тайного знания и ретроспективно увязывается со словом *flood*, а далее следует описание Нила, который «*devolves his maze*», и описание нильского водопада.

Особенно хорошо видна работа альпийско-абиссинской метафоры в «Прелюдии» (1805—6, второй вариант — 1850) У. Вордсворта. В шестой книге поэмы дается подробное описание альпийского путешествия поэта. В те моменты, когда ему требуется трансцендировать конкретность пейзажа, он вводит в него сближение с Абиссинией. В знаменитом фрагменте, посвященном Воображению, сравниваемом с испарениями, поднимающимися из «пропасти разума» (*mind's abyss*), блаженство, испытываемое человеком, описывается как разлив Нила «*poured from his fount of Abyssinian clouds*»³⁵ Здесь Воображение «трансцендирует» альпийский пейзаж в абиссинский и эта операция производится за счет сближения слов «пропасть» — *abyss* — и слова «Абиссиния»³⁷. То же самое происходит, когда Вордсворт описывает Локкарно и озеро Como:

And Como! thou, a treasure whom the earth
Keeps to herself, confined as in a depth
Of Abyssinian privacy³⁶.

В данном случае отсылка к раю на Амаре совершенно очевидна. Метафорический перенос абиссинского мифа на Швейцарию идет параллельно распространяющемуся в новоевропейской литературе отождествлению Альпийских районов с Аркадией и развитию специфической швейцарской буколки (Галлер, Гесснер, Руссо и т. д.). Элементы швейцарской буколки легко различимы и в «Письмах русского путешественника». Что касается масонского круга, то для него водопад приобретает дополнительное символическое значение. Масонский ритуал складывался под влиянием романа аббата Террасона «Сет» (1731), где символический Нил фигурирует в числе испытаний инициации (через него должен проплыть под землей испытуемый), метафорически соотносимой с погружением в лабиринты Большой египетской пирамиды. В этом символическом комплексе водопад выступает как пугающее орудие очищения³⁸.

2.

Амбивалентность горного рая окрашивает отношение к водопаду. Эвальд Христиан Клейст, например, в «Идиллиях» дает картину буколического каскада, чей шум переплетается с пением

соловьев ⁴¹ (отработанное в Тиволи сочетание, где голос воды и пение птиц эквивалентны как метафоры небесной музыки), но он же в «Весне» (1749) рисует образ дикого грохочущего водопада, влекущего ободранные древесные стволы и своим нестерпимым шумом отгоняющего птиц и зверей (классические атрибуты рая):

Des Waldes Laubgrotten thönen umher, und klagen darüber.
Es stuzt ob solchem Getöse das Wild und eilet von dannen,
Sich nahende Vögel verlassen, im Singend gehindert, die Gegend
Und suchen ruhige Stellen, wo sie den Gatten die Fühlung
Verliebter Schmerzen entdecken in pyramiden Gesträuche... ⁴¹

(отметим наличие «египетских» мотивов — лиственной пещеры и пирамидальных кустов). Эта неустойчивость отношения эстетизируется в теории возвышенного у Берка ⁴² и в романтических текстах. Если для Донна бесформенность — выражение деградации макрокосма, то Шеллинг придерживается на этот счет прямо противоположного мнения: «бесформенное наиболее непосредственным образом становится для нас возвышенным, т. е. символом бесконечного как такового. <...> Хаос — основное созерцание возвышенного...» ⁴³ Зольгер превращает водопад почти в дидактическую модель возвышенного: «Мне всегда казалось, что истинное воздействие возвышенного более многосторонне и универсально. И прежде всего эта универсальность проявляется в том, что возвышенное влечет нас одновременно в прямо противоположные стороны.

— Как это понять?

— Наполняя нас ужасом, возвышенное в то же время привлекает величием и великолепием того образа, в котором воплотились силы природы. Я до сих пор хорошо помню чувство, которое испытал, когда на Рейне <...> я наблюдал, как пенный поток обрушивается с порогов водопада. Торжественно и тревожно было у меня на душе; в то же время меня охватило страстное желание погрузиться в эту пучину, которая сразу же за порогами рассыпалась серебряной пылью. Не страх пловца владел мною при этом <...>, а восторг, блаженное состояние души» ⁴⁴.

Таким образом, водопад описывается как сочетание несочетаемого. В конце XVIII века такая форма описания канонизируется. Томас Роско, например, все еще строит свое описание контрастов синтагматически. Сначала он дает картину водопада, а затем следы разрушений от водной лавины. Такой переход интерпретируется как смена «самого прекрасного из произведений природы» на «самую ужасающую из ее сцен» ⁴⁵. Однако большинство описаний водопада совмещают в одной парадигме элементы прекрасного и возвышенного, обыкновенно существующие в оппозиционных отношениях и традиционно соотносимые либо с темой потопа (то есть греха), либо с темой рая (то есть невинности). Такого рода оппозиционная парадигма канонизируется в

десятках описаний. В 1836 году американский художник Томас Кол эстетически мотивирует противоречивое строение «водопадного текста» и приводит типичный перечень оппозиций: «О Ниагара! Это чудо света! — где возвышенное и прекрасное связаны воедино нерасторжимой цепью. Глядя на нее, мы ощущаем, будто огромное зияние заполняется в нашем сознании — наши понятия расширяются, и мы становимся частью того, что созерцаем! У наших ног потоки (floods) тысячи рек низвергаются из обширных подземных морей; в их течении — вечность; в их стремительности — неуправляемая мощь. Таковы элементы возвышенного. Прекрасное в ней — венки изменчивых цветовых оттенков воды, оно заключено в брызгах, взлетающих к небу и в той несравненной радуге, которая опоясывает неутомимый поток»⁴⁶. К числу оппозиций Кол также относит неподвижность — движение, переходящее — вечность. Возвышенное в водопаде обычно связывается с бесформенностью, хаосом, бурлящей пеной. Прекрасное фиксируется в геометрически правильных формах: венке, радуге, колоннах или столбах, постоянно возникающих в описании, а у Шатобриана, например, в подковах или огромном вращающемся цилиндре⁴⁷. Оппозиция прекрасное/возвышенное проявляется также в разнонаправленности движений воды: вода низвергается *из пропасти вниз в пропасть* (своего рода пространственный оксюморон) и одновременно брызгами, туманом восходит к небу. Описание водопада в четвертой песне «Чайльд-Гарольда», например, все строится исключительно на рядоположении контрастов: «В тьму бездонной щели || Стихия низвергается, и вот || Из бездны к небу глыбы полетели, || Низринутые вглубь с родных высот || И вновь летящие, как ядра в небосвод, || Наперекор столбу воды <...> || <...> хаос бьется в муках родовых <...> || Зеленый, белый, голубой, янтарный, || Обворажающий, но лютый и коварный. || О Красоты и Ужаса игра!»⁴⁸

Эта достаточно рационалистическая риторика понимается как наука выражения невыразимого. На водопадах западная литература нового времени отрабатывает выход за пределы устойчивых категориальных схем, фильтрующих действительность сквозь сито этизирующих классификаторов. Слово как таковое (взятое вне парадигмы оппозиций, отрицающих это слово), самодостаточный эпитет оказываются неприменимыми к водопаду. Водопад, таким образом, входит в контекст критики словесного и традиционно связанного с ним рационалистического сознания. В этом контексте особое значение приобретает мифологическая связь водопада с природным мотивированным адамическим языком и египетской иероглифической культурой, где иконическая сторона знака снимает классификаторскую узость словесного выражения.

Созерцание водопада в литературных текстах часто описывается в категориях потери сознания, гипноза, блокировки рече-

вой деятельности, захлестывания зрителя изобразительным в ущерб вербальному. Характерен в этом смысле отчет о своих ощущениях при виде Шафгаузенского водопада, данный Фр. Робером: «Впечатления, вызываемые этим великолепным каскадом, идеи, мысли следовали друг за другом с такой же скоростью, как и воды, которые их порождали и долго удерживали меня в состоянии беззвучной неподвижности, они не давали мне сделать шага и приковывали мой взор. Чем больше я смотрел на эту величественную катастрофу, тем больше я хотел на нее смотреть»⁴⁹. Это состояние приравнивается к погружению в протосознание или к возвращению в детство (таким образом, водопад выступает не только как атрибут Эдема, но и как стимулятор адамического состояния), например, в «Ночных мечтаниях» (1775) Ленца:

„Ach rausche, rausche heiliger Wasserfall,
Rausche die Zeiten der Kindheit zurück in meinheit Gedächtnis“⁵⁰.

То же и в «Сонете к реке Оттер» (1793) Кольриджа, где из водного потока всплывают видения детства. Характерно, что Карл Густав Карус в своей статье (1835) о пейзаже с водопадом А. ван Эвердингена видит в изображении водопада «невыразимое словами» явление «протофеноменов», погребенных в глубинах психики, и, отталкиваясь от этого, утверждает, что описываемая картина «в большей мере является символом, иероглифом, чем отражением природы»⁵¹.

«Иероглифичность», внесловесность водопада⁵², входящие в его миф, парадоксально объясняют систематическое его возникновение в произведениях новоевропейской описательной поэзии, претендующей на создание картин природы. Отсюда его место в «первой» английской описательной поэме — «Временах года» Томсона, «первой» немецкой описательной поэме — «Весне» Э. Хр. Клейста или в «Альпах» Галлера. Параллельно в рамках критики словесного водопад определяется как нечто не передаваемое в слове (ср. у Шатобриана, у которого Ниагара «не может быть описана человеческим языком»⁵³).

Вместе с тем водопад не может быть изображен кистью или симитирован музыкой, как это декларируется, например, в оде водопаду Нант д'Арпенас (1788) Пиндемонта: «Pittor vorria, ma invano || Vorria pennelleggiarla. || Voce soprà ritrarla || Più che l'industrie mano? || Gitti il pennel profano: || Io contra questa pietra, || Visto le infide corde || Così a risponder sorde, || Spezzo la inutil cetra»⁵⁴.

Адекватное описание может быть достигнуто только через освоение «нового» языка, обучение которому возможно через постоянный перевод изобразительного в словесное, словесного в изобразительное. Водопад превращается в метафору интерсемиотической перекодировки. В «Путешествии по Швейцарии» (1797) Гете начинается описание Рейнского водопада у Шафгаузена сле-

дующими рассуждениями: «Человеческой природе свойственно сильное стремление находить слова для всего того, что мы видим, и еще более сильная страсть видеть собственными глазами все то, описание чего мы слышим. <...> В качестве такого упражнения мы и предлагаем здесь описание Шафгаузенского водопада <...> Это явление природы будет еще достаточно часто зарисовываться и описываться, оно будет поражать каждого, кому придется его созерцать, некоторые будут пытаться поделитья своими представлениями о нем и своими ощущениями, но никому не удастся его зафиксировать и еще в меньшей степени воплотить...»⁵⁵.

Это «упражнение» (Übung) равнозначно научению новому языку, образец которого Гете предлагает в виде «неправильной», «асинтаксической» речи: «Erregte Ideen. Gewalt des Sturzes. Uner-schöpfbarkeit als wie ein Unnachlassen der Kraft. Zerstörung. Bleiben, Dauern, Bewegung, unmittelbare Ruhe nach dem Fall»⁵⁶. Распад синтаксической речи в описании водопада мы обнаруживаем и в известном стихотворении Роберта Саути «Лодорский водопад» (1809), где собственно описание заменено огромным перечнем глаголов (более сотни), герундий которых снимает различие между частями речи, и чье бесконечное разворачивание имитирует лексикон (ср. с деятельностью Адама — изобретателя словаря, назывателя, а также с рекой Альф-алфавитом у Кольриджа): «Collecting, projecting, || Receding and speeding, || And shocking and rocking, || And darting and parting, || And threading and spreading, || And whizzing and hissing, || And dripping and skipping, || And hitting and splitting, || And shining and twining, || And rattling and battling»...⁵⁷ etc. В обоих случаях мы имеем дело с установкой на воспроизведение своего рода заклинаний и одновременно еще несформировавшейся детской или адамической речи. Характерно, что полное название стихотворения Саути — «Лодорский водопад, описанный в стихах для колыбельной».

В XVIII веке получило распространение представление о том, что речь первых людей имитировала звуки природы. В исследовании «О происхождении языка» Гердер писал: «...бушующая буря и сладкий зефир, чистый родник и могучий океан — вся их мифология лежит в сокровищнице Verbis и Nominibus древних языков, и древнейший словарь был звучащим пантеоном...»⁵⁸.

Обретение первоязыка выдвигается в разряд первостепенных задач поэзии. Основной метафорой природного поэтического первоязыка становится эолова арфа, которую уже Томас Грей сближает с шумом ручья, текущего с Геликона⁵⁹. Но эолова арфа — явление по преимуществу звуковое, в изобразительном смысле она — чистейшая абстракция. В первой трети XIX века место одного из главных учителей поэзии занимает водопад со всей амбивалентностью своего мифа и противоречивостью связанной с

ним поэтики. Шелли в «Орфее» (1820) дает описание водопада, как метафоры поэзии: «Unlike all human works, || It never slackens, and through every change || Wisdom and beauty and the power divine || Of mighty poesy together dwell, || Mingling in sweet accord»⁶⁰. Водопад воплощает новую романтическую теорию речи, как места постоянных изменений и трансформаций значений⁶¹. Джон Китс, совершавший в 1818 году паломничество по «озерному краю», посещает водопады и пишет в письме Томасу Китсу (25—27 июня): «Я буду учиться поэзии здесь», — и тут же делает весьма красноречивые декларации: «Я живу зрением [I live in the eye] <...> Покажи мои письма кое-кому из моих друзей — описания будут им неинтересны — описания плохи во все времена»⁶². Зримое, «иероглифическое» здесь окончательно отторгается от описательного. Китс выносит приговор той самой описательной поэзии, которая ввела водопад в оборот европейской культуры, не подозревая о том, что позже он станет выявителем ее собственных противоречий.

Фундаментальная амбивалентность символики водопада требует для своего воплощения коренной реформы поэтического языка. Направление реформации этого языка как бы задается мифом, сконденсированным в символе. Интерпретационные аберрации, создавшие устойчивую связь водопада с Эдемом, требуют возврата к первоязыку Эдема для текстов, описывающих водопад. Конструирование языка описания условно проделывает путь, обратный реконструируемому генезису символа.

Поэтика «водопадных текстов» систематически воспроизводит на своем уровне противоречия символики водопада. Двойственность «рай/негативный рай» непосредственно репродуцируется в контрастных парадигмах описаний, где каждый «термин» аннигилируется своим антонимом. С точки зрения классической риторики, мы имеем дело с суммарной аннигиляцией смысла. Ориентация на миметическую реконструкцию протоязыка отчасти блокирует эффективность коммуникации, переносит акцент на поэтическую функцию речи как таковую.

Проблемы, которые ставит введение водопада в литературное сознание XVIII века, выходят далеко за рамки своей эпохи. В них уже кроется новый подход к символу и новое понимание поэтической речи, актуализированные в литературе второй половины XIX — XX веков.

Примечания

¹ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984, с. 138.

² Van Tieghem P. Le sentiment de la Nature dans le Preromantisme Européen. P., 1960, p. 184.

³ См.: Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария. Литературные связи XVIII—XIX вв. Л., 1984, с. 103—104.

⁴ Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg. Hamburg, 1827, Bd. 6, S. 84. Отождествление водопада с богом встречается у Штольбергов уже в 1775 г. в стихотворении «Горный поток»: *Ibid.*, Bd. I, S. 105—106.

⁵ *Van Tieghem P.* Op. Cit., p. 183.

⁶ *Spielmann H.* Gärten des Manierismus. Herrsching, Ammersee, 1977, S. 13, 67—69.

⁷ Интерпретация фонтана Бернини дается нами по: *Rivosecchi V.* Esotismo in Roma barocca. Studi sul Padre Kircher. Roma, 1982, p. 121—131.

⁸ Квазиегипетская символика фонтанов получила существенное распространение. Так, например, в Версале имелся фонтан «Пирамида» (хотя и лишенный внешнего сходства с египетскими пирамидами). В парке имелись сфинксы (скульптор Л. Лерамбер), лабиринт и т. д. Можно обнаружить сходство между солярной символикой «Фонтана рек» и фонтаном Аполлона в Версале, где бог солнца повергал Пифона. Характерно, что Ш. Перро сравнивал Версаль с садами из «Сна Полифила» (1499) Ф. Колонны — главного египтизирующего, «иероглифического» текста итальянского Возрождения (*Перро Ш.* Параллель между древними и новыми в отношении архитектуры, скульптуры и живописи. — В кн.: Спор о древних и новых. М., 1985, с. 141). Пирамида становится одной из самых распространенных форм паркового фонтана. Так, в 1793 году В. Г. Вакенродер описывает пирамидальный фонтан в парке замка Зеехоф. Пирамида фонтана была увенчана шаром, из которого били в стороны струи и раздавалась сладостная музыка (*Wackenroder W. H.* Dichtung, Schriften, Briefe. Berlin, 1984, S. 89—90). Этот шар со струями, имитировавшими крылья, — воспроизведение герметического иероглифического символа, т. н. Numen Trifogme — воплощения бесконечности бога (сфера) и движения, эманации (крылья). Крылатая сфера Nume Trifogme по своей символике близка водопаду, часто описывавшемуся как соединение бесконечности и движения. В фонтане Бернини она заменена голубкой, считавшейся у герметиков ее эквивалентом. См. *Rivosecchi V.* Op. Cit. p. 123—124.

⁹ Обзор воззрений на локализацию рая см.: *Physique sacrée ou histoire-naturelle de la Bible. Traduite du latin de M. J.-J. Scheuchtz.* Amsterdam, 1735, t. I, p. 32—35. Кирхер в «Arca Noë» (Amsterdam, 1675) также относил рай в Месопотамию. См. *Rivosecchi V.* Op. Cit. p. 102.

¹⁰ *Nat. Quaest.* IV, II, 5.

¹¹ *De Rep.* VI, 18. Ср. со сближением шума мирового потопа с музыкой в Тиволи, где один из каскадов был оборудован водным органом и имел название «Фонтан потопа» (*Fontana del Diluvio*). *Spielmann H.* Op. Cit. S. 13.

¹² История, II, 28.

¹³ *Vie d'Apollonius de Tyane par Philostrate.* Amsterdam, 1779, t. 4, p. 308. Сведения о божественности Нила можно найти среди прочих источников также в «Эфиопике» Гелиодора: «Богом представляют себе египтяне Нил и считают его величайшим из высших, пышно называя эту реку подобием неба» ... и т. д. (*Гелиодор.* Эфиопика. М., 1965, с. 296). Здесь же приводятся сведения о связях Нила с герметическим знанием, анаграмматичности его названия и жертвоприношениях Нилу у его порогов (с. 315).

¹⁴ *Saint Augustin.* Les Confessions. P., 1964, p. 323.

¹⁵ Some records of Ethiopia 1593—1646. Being Extract from "The History of High Ethiopia or Abassia" by Manoel de Almeida together with Bahrey's "History of the Galia". Transl. and ed. by C. F. Beckingham and G. W. B. Huntigford. L., 1954, p. 23. Традиционно истоки Нила помещались в район т. н. Лунных гор — Хамир (Chamir), ошибочно отождествлявшихся с арабским словом «камар» — луна. См. *Херст Г.* Нил. М., 1954, с. 206. Возможно, эта ложная этимология повлияла на утопические повести XVI—XVIII в. в., описывающие путешествия на луну, как инициативные путешествия.

¹⁵ Some records... p. 102.

¹⁷ The Prester John of the Indies. A true relation of the lands of the prester John being the narrative of the Portuguese Embassy to Ethiopia in 1520 written by Father Francisco Alvares. Cambridge, 1961, vol. 1, p. 243—244.

¹⁸ Some records... p. 97.

¹⁹ Ibid., p. 39.

²⁰ Ibid.

²¹ Opere di Jacopo Sannazaro. Torino, 1967, p. 161.

²² Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976, с. 116 (пер. А. Штейнберга).

²³ Johnson S. The history of Rasselas prince of Abissinia. Oxford-L., N. Y., 1977, p. 14. Сведения об Амаре Джонсон черпал у португальского иезуита Ж. Лобо, книгу которого «Путешествие в Абиссинию» Джонсон перевел на английский (1735).

²⁴ Сближение Амары с Аркадией делается возможным также и в силу амбивалентности аркадийского мифа. Аркадия была идеализирована Вергилием, в то же время многие античные авторы (Полибий, Ювенал, Филострат, Овидий и др.) описывали ее как бедную и дикую горную страну, что придавало образу Аркадии противоречивый характер. Саннадзаро вводит в Аркадию мотив похорон, упомянутая выше пирамида — также могильный памятник. Дж. Ф. Гверчино вводит в Аркадию (1621—1623) позднее канонизированное изображение аллегии смерти. Таким образом Аркадия во многих текстах становится раем после грехопадения. См. Е. Panofsky. Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition. — In: Panofsky E. Meaning in the visual arts. Garden City, N. Y., 1955, p. 295—320.

²⁵ В некоторых текстах место Нила может занимать другая священная река, например, Ганг. В чрезвычайно детализированном описании индуистского рая в «Проклятии Кехамы» (1801—1809) Р. Саути центральное место занимает священный водопад Ганга, низвергающийся со священного дерева жизни, ветвями уходящего в небо (VII, 137—158). Но в целом структура описания рая остается той же. Место горы Амары у Саути занимает гора Меру (X, 33—77). В «Обращении к тишине» (1796) У. Вордсворта фигурируют одновременно водопады и Нила и Ганга.

²⁶ Nicolson M. H. Mountain Gloom and Mountain Glory: the Development of the Aesthetics of the Infinite. Ithaca — N. Y., 1959, p. 83.

²⁷ Donne J. The Complete English Poems. Harmondsworth, 1977, p. 278.

²⁸ Physique sacrée... t. 6, p. 223.

²⁹ Ibid., t. 7, p. 59—60.

³⁰ Карамзин Н. М. Цит. соч. с. 135. Египтизации подвергается не только Швейцария, но, например, и Озерный край в Великобритании — место производства многих «водопадных текстов». Так, Томас Уилкинсон в своих «Прогулках по британским горам» (1824), указывая на пирамидальную форму гор в Уейстуотере, восклицает: «Мы слышали о Пирамидах Египта, построенных руками человека; здесь же находятся Пирамиды мира, построенные Архитектором мироздания». The Lake District. An Anthology Compiled by N. Nicholson. Harmondsworth, 1978, p. 89—90. Непосредственная связь естественных пирамид с богом накладывает отпечаток особой святости на весь регион. Однако в данном случае мы имеем дело с ретроспективной египтизацией. В то же время в США сближение Миссисипи и Миссури с Нилом приводит к созданию целых псевдоегипетских городов на этих реках — Мемфиса (1819) и Каира (1818). Место слияния Миссисипи и Огайо получает название «Малого Египта», а на поиски истоков Миссури в Скалистых горах проецируется миф об истоках Нила. См. Irwin J. T. American Hieroglyphics. The symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance. New Haven — L., 1980, p. 72—78; Carrot R. G. The Egyptian Revival. Its Sources, Monuments and Meaning. 1808—1858. Berkeley, 1978.

³¹ Гумбольдт А. Картины природы. М., 1959, с. 67.

³² Thomson J. The poetical works. N. Y., n. d., p. 66.

³³ Ibid., p. 71.

³⁴ Ibid., p. 73.

³⁵ Ibid., p. 73.

³⁶ Wordsworth W. The Prelude. Harmondsworth, 1978, p. 239.

³⁷ См. Irwin J. T. Op. Cit., p. 79. В действительности слово «Абиссиния» происходит от наименования южноаравийского племени «хабеш». Отметим также, что пропасть — abyss, abîme — настолько прочно связывается с водопадом, что Ж. Ж. Шойхцер просто описывает abîme как огромный водный резервуар внутри земли, от сжатия которого образуется всемирный потоп. Physique sacrée... t. I, p. 59—61. (ср. также с геологическими идеями Сенеки и его объяснением разливов Нила).

³⁸ Ibid., p. 241.

³⁹ В «Сете» испытание водой еще сводится к переплыванию водного потока в темноте (Sethos, histoire ou vie tirée des monumens. Anecdote de l'ancienne Egypte. Traduite d'un Manuscrit Grec. Amsterdam, 1732, t. I, p. 129). Но постепенно в литературе масонского круга, так или иначе связанной с мотивами египетских инициативных ритуалов, возникает водопад. Так, например, в «Ламекисе» Шевалье де Муи перед испытанием морем огня герои проходят «через» водопад. (*Chevalier de Mouhy. Lamekis ou les voyages extraordinaires d'un égyptien dans la terre intérieure, avec la découverte de l'île des Sylphides.* — In: *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques.* Amsterdam, 1787, t. 20, p. 60). В «Путешествиях Антенора» Е. Ф. Лантье, где специально дискутируется вопрос о связях истоков Нила с тайным знанием (*Voyages d'Anténor en Grèce et en Asie, avec des notions sur l'Égypte.* Manuscrit grec trouvé à Herculanium, traduit par E. F. Lantier. P., 1802, t. I, p. 300—301), также присутствует оглушающе гремящий поток (Ibid., t. 3, p. 146). Кульминации эта тенденция достигает в «Волшебной флейте» Моцарта в постановке К. Ф. Шинкеля (1815), где фигурирует настоящий водопад.

⁴⁰ Kleist E. Chr. von. Ihn foltert Schwermut weil er lebt. Berlin, 1982, S. 103.

⁴¹ Ibid., S. 24.

⁴² Бёрк считал шум водопада стимулятором «аффекта возвышенного». Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979, с. 112.

⁴³ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966, с. 166—167.

⁴⁴ Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. М., 1978, с. 48—49.

⁴⁵ Roscoe T. The tourist in Switzerland and Italy. L., 1830, p. 74.

⁴⁶ Cole T. Essay on American Scenery. The American Monthly Magazine New Series I, january 1836, p. 8. — In: The Natural Paradise. Painting in America 1800—1950. Ed. by K. McSchine. N. Y., 1976, p. 95—96.

⁴⁷ Chateaubriand. Atala. René. P., 1964, p. 140. Архитектурная метафорика описаний порождает устойчивое сближение готического собора с каскадом.

⁴⁸ Байрон Дж. Г. Сочинения в трех томах. М., 1974, т. I, с. 265 (перевод В. Левика).

⁴⁹ Robert F. Voyages dans les XIII Cantons suisses, les Grisons, le Valois et autres pays et états alliés ou sujets des suisses. P., 1789, t. I, p. 188—189.

⁵⁰ Lenz. Werke in einem Band. Berlin-Weimar, 1972, S. 22.

⁵¹ Carus C. G. Briefe and Aufsätze über Landschaftsmalerei. Leipzig-Weimar, 1982, S. 129.

⁵² За неимением места в этой работе не может быть рассмотрена характерная для «водопадных текстов» оппозиция каскад/озеро, выражающая существо «нероглифического» статуса водопада. В сочетании каскада и озера объединяются оглушающий и внесловесный шум каскада и беззвучная картинка на зеркале водной поверхности. Голос падающей воды, выходящий за физиологический порог слуха, здесь проецируется на немое изображение. В данной оппозиции постулируется разорванность и взаимодополняемость фониического и иконического, лежащие в основе проблематики нероглифа.

⁵³ *Chateaubriand. Essais historique, politique et morale sur les Révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française.* — Oeuvres complètes, P., 1836, t. I, p. 208.

⁵⁴ Poesie di Ippolito Pindemonte. Milano, 1833, p. 247.

⁵⁵ Goethes Werke in sechs Bänden. Leipzig, 1914, Bd. 6, S. 312—313.

⁵⁶ Ibid., S. 313.

⁵⁷ The Lake District, p. 103.

⁵⁸ Herders Werke in fünf Bänden. Berlin und Weimar, 1982, Bd. 2, S. 131.

Идеи такого рода восходят еще к Платону и т. н. античному «кратилизму». Отметим, что Дионисий Галикарнакский в трактате «О соединении слов» иллюстрирует кратилические положения метафорой водопада, ссылаясь при этом на Гомера, который, «желая изобразить слияние рек воедино и рев смешивающихся вод, вставляет слоги не плавные, а сильные и противные слуху:

Словно когда две реки наводненные, с гор низвергаясь,

Обе в долину единую бурные воды сливают. (Античные риторика. М., 1978, с. 191).

⁵⁹ The poems of Thomas Gray. L.-Oxford, 1939, p. 31.

⁶⁰ The poems of Percy Bysshe Shelley. Oxford, 1919, p. 623.

⁶¹ См. Ромашко С. А. Поэтика и языкознание в теории немецкого романтизма. (К истории взаимоотношения двух дисциплин) — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1985, № 1, с. 17—27.

⁶² Selected letters of John Keats. Ed. by R. Pack. N. Y., 1974, p. 96.

РИТОРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ АВРААМИЯ ПАЛИЦЫНА

(Символизация грамматических категорий) *

М. Б. Плюханова

Для многих русских прозаических сочинений XVII в. нерегулярная рифмовка составляет одну из важных особенностей. Витийственность слога рождала рифму. К витийству же XVII в. имел особую склонность. Обстоятельства времени принуждали писателей к полемике и проповедничеству. И летописцы Смуты, и старообрядческие идеологи, и барочные сочинители не чуждались риторике.

Витийственная, риторическая форма была известна древнерусской словесности с самого её начала. Разного типа повторы, параллелизм, симметричность конструкций, вызывающие эффект срифмованности, наименованные уже в античных риториках, с большей или меньшей интенсивностью, но всегда применялись на Руси. Образцы витийства из произведений византийских учителей в славянском переводе были общеизвестны и хранились в памяти у множества даже и не книжных людей. Ср. период из «Сказания» архиепископа Нектария в память Феодора Тирона: «Много верным томления беша от проклятаго (от Юлиана), пресекания утробам, отсечения пазухом, и биения частая, очесам извертения, зубов изкоренения, языков урезания, рук усечения, голеном прибиения, огнем опаления, и многоразмысленные злые мўки, сквары, котлы, рожны, сковрады...» [1, л. 33 об.] Здесь ради определенных стилистических целей выстроено две цепи слов с созвучными окончаниями.

Нанизывание созвучных слов с одинаковой синтаксической функцией позволяет простейшим образом выделять единый общий оттенок смысла в перечнях деяний или явлений и вещей, т. е. преодолевать разнородность эмпирического материала. Подобная цель была особенно близка древнерусским книжникам.

* В статье развиваются положения предыдущей работы. См.: Риторика и русская историческая мысль XVI—XVII вв. — Труды по знаковым системам, вып. XX, Тарту, 1986.

Витийственная рифма была следствием обобщения, заключала в себе эмоцию и идею. Она могла найти место в любом учительном тексте, в проповеди и в похвальном слове — даже самых простых по стилю. Феодосий Печерский, стремившийся к простоте и ясности слога, не избегал созвучия в окончаниях. Ср. Слово Феодосия Печерского о вере латинской, или варяжской: «Вере же латынстей не прилучатися, ни обычая их держати, и комканья их бегати, и всякого ученья их бегати, и норова их гнушатися...». «...Ядять же львы и дикья кони, и осьлы, и удавленину, и мертвечину, и медведину, и бобровину, и хвост бобров...» [5, с. 20—21].

Риторизированные тексты могли включаться в летописи (похвалы, проповеди, торжественные описания и т. п.), но собственно летописный стиль чуждался риторике.

В XVI в. в русской словесности расширяется сфера применения витийственной рифмы. Витийство стало проникать в летописный стиль. Там, где находили место первые попытки исторической рефлексии на летописной основе, немедленно занимала позицию риторическая форма, поскольку именно на риторике базировались традиционно размышление и оценка.

Перенесение риторических приемов на новую почву было сопряжено с трудностями и издержками.

Повесть патриарха Иова о царе Федоре, созданную в начале XVII в., В. П. Адрианова-Перетц считала основополагающей для традиции рифмовки в литературе Смутного времени [8]. В жанрово-стилистическом отношении повесть представляет собой некий гибрид. Как объект житийного прославления царь Федор рисуется здесь кротким, благочестивым и неподвижным. Но в житие внедряются летописные по природе описания походов и политических событий. Перечни деяний выстраиваются в риторическую цепь и по риторической инерции стремятся к нарастанию. Из-за чего царь Федор самым неожиданным образом оказывается энергичным и активным деятелем. Созданный Иовом образ Федора поразил С. Ф. Платонова как совершенно не соответствующий историческим свидетельствам [9, с. 107]. «Тут же благочестивый царь и великий князь Федор Иванович всеа Русин паки христоролюбиваго своего воинства тмочисленные полки устроает и благоразсудные им воеводы поставляет и на подвиг всех к бранному ополчению поощряет, <...> повелевает <...> обещевает <...> повелевает...» [10, с. 8].

Исторические сочинения этого периода, в которых сведения летописного порядка утопали в витийстве, считались в академической историографии не лучшими историческими источниками. В. О. Ключевский в рецензии на исследование С. Ф. Платонова «Древнерусские сказания и повести о Смутном времени XVII в. как исторический источник» подверг подобное представление критике. По мнению В. О. Ключевского, литература Смутного

времени предоставляет историку драгоценные исторические свидетельства, но иные, чем летописание: «Исторические факты не одни происшествия; идеи, взгляды, чувства, впечатления людей известного времени — те же факты и очень важные, точно также требующие критического изучения» [12, с. 441].

Риторика не обязательно только утяжеляла стиль нового исторического повествования, она и обогащала его. Благодаря ей писатели Смутного времени получали возможность, не слишком выходя за пределы повествования о событиях, проповедовать и полемизировать, выражать собственные страсти, защищаться и обвинять.

В сказаниях Смутного времени само витийство изменилось. Получив новые функции, став орудием новой исторической мысли, традиционные приемы высокого ораторства должны были стать более осознанными. С этой точки зрения естественным представляется распространение в первой половине XVII в. первого риторического трактата на русской почве — так называемой риторики Макария [издание см. 14]. Происхождение трактата не выяснено [о нем см. 14, 15]. Но сам по себе факт появления его в России говорит об особом, теоретическом, интересе к витийству.

На новом материале риторические приемы преобразуются и сами по себе. Витийство на почве сообщений о делах и событиях способствует чрезвычайному развитию гомеотелевтонов и гомеоптонов, преимущественно глагольных.

Гомеотелевтон (единоконечие) и гомеоптотон (единопадежие) могут рассматриваться и раздельно, и вместе. Гомеоптотон — фигура, не всегда выделяемая в риториках. Но она названа и в риторике Макария [14, л. 34, об.], и через 100 лет в трактате Стефана Яворского, что, может быть, свидетельствует о важности ее для восточно-славянской практики XVII в. Трактат Макария не находит вразумительного определения для этой фигуры. По трактату Яворского (в переводе Федора Поликарпова), гомеоптотон — это «Егда два или многая речения в том же сочинении теми же падежми или времени произносятся» [16, с. 57]. Эта фигура в теории не подразумевает обязательной созвучности окончаний. Со своей стороны, созвучные окончания (гомеотелевтон) не обязательно принадлежат словам какой-либо одной временной или падежной формы. В прозе Смутного времени обе фигуры подразумевают друг друга. Писатели пронизывают периоды цепочками из слов одного грамматического значения — чаще всего глаголов в определенной временной форме — созвучных, благодаря совпадению флексий и ударной гласной. От этого текст кажется напоминающим неравносложные вирши.

А. М. Панченко связывает развитие рифмовки в прозе этого периода с влиянием развивающегося стихотворства [17, с. 25]. Это справедливо во многих конкретных случаях, как, например, для второй части «Сказания» Палицына, но, вообще говоря, принцип

риторических повторов настолько отличается от стиховой рифмовки [18, с. 77], что развитие виршей могло только помешать интенсификации риторического приема.

Внешнее сходство рифмы в сказаниях Смутного времени с виршевой затормозило их стилистическое изучение. Исключая статью А. С. Орлова [7], где не употребляется понятие «рифма» и не упоминается о виршах, стиль этой прозы вызывал преимущественно стиховедческий интерес. Она часто служила для обсуждения проблем генезиса русского рифмованного стиха, виршевого, литературного и гипотетического народного, так называемого раешника [см. 8; 22—27; 17, с. 25]. Лишь недавно было обращено внимание на стилистическую, даже семантическую роль рифмы в сказаниях Смуты.

В маленьком эссе «Скорбь побиваемых у дров» Р. О. Якобсон рассмотрел рифмованный период из главы 47 в Сказании Авраамия Палицына. Он обнаружил «оргию звуковых, вернее звуко-образных повторов», образующих свою смысловую систему (противопоставление и слияние тем сбора дров и гибели сборщиков). Этот отрывок Р. О. Якобсон считает стихотворной вставкой в прозаическом тексте [28].

Сказание Авраамия Палицына едва ли не центральное явление в прозе Смутного времени. Имея в виду 1-ю часть «Сказания», так называемые начальные главы, описывающие причины и сущность Смуты, Ключевский назвал келаря Авраамия историком-мыслителем [6, с. 189]. В научной литературе широко обсуждались проблемы атрибуции начальной части «Сказания» и соотношение двух ее редакций [см. 29—33 и др.] Рассмотрение частного вопроса — функций рифмы в начальных главах — позволяет присоединиться к мнению С. Ф. Платонова [см. также: 31], который считал, что Палицын, переделывая начальные главы, имел простую цель: придать тексту лучшую форму, мысли — большую ясность [9, с. 226].

На примерах из «начальных глав» попытаемся проследить, каким образом участвует риторическая рифма в организации исторических идей.

Итак, автор 1-й части «Сказания» об осаде Троице-Сергиева монастыря находится в согласии со своими ближайшими предшественниками и современниками относительно того, каков должен быть стиль исторического сочинения. Он выстраивает ряды слов в одной грамматической форме — обычно глагольные, реже именные цепи, связанные или не связанные созвучием (гомеоттоны или гомеотелевтоны). Словесные цепи келаря Авраамия, как это было принято в русской риторической практике, оставались направленными прежде всего на выражение смыслового единства соединенных в цепи членов. На этих, столь простых, приемах основывалось, однако, строительство весьма сложных смыслов 1-й части «Сказания».

Авраамий Палицын оперирует не отдельными цепями, а системами цепей.*

Роль Бориса Годунова в событиях Смуты определяется Палицыным через воспроизведение с помощью глагольных цепей особого «смутного» характера борисовых действий. После намёка на косвенную причастность Бориса к гибели Дмитрия, автор перечисляет дела его как правителя, связанные с преследованием лиц, замешанных в углических событиях: «Борис же за тех убийц угличан боле двюсот человек **погуби**. инех в Сиберь **сосл**. инех же в темницах лютыми смертьми **умори**. матерь же его царицу Марию неволюю постричи **повелè**. <...> отца же ея Федора Нагова со всем родом его в нужные места **разосл**. . .»* [л. 10]. Далее, после почти незаметного намёка на причастность Бориса к возникновению пожаров — список его дел по утешению пострадавших, дел, имеющих целью вернуть себе народную любовь: «Он же всем **повелè** подписывати на челобитных противу прошения их, комуждо и не по достоинству **повелè** давати, но вдвое и втрое погоревшим на домовное строение <...> **повелè** бесчислено имати. <...> **повелè** давати. <...> в кротость **введè** . . .» [л. 11—11 об.]. Эти два списка глаголов в аористе одинаково характеризуют действия лукавые, почти даже и не двойственные, поскольку внешняя оболочка их благодости обманывает лишь тех, кто хочет быть обманут.

При описании Борисова воцарения в текст вводится новый морфосимволический мотив — гомотелевтон на «-аще» (имперфект, III л., ед. ч.). Благие деяния Бориса перечисляются в имперфекте, преступные — в аористе. Борис, отказываясь от царства, молится в монастыре: «И ту сестре си царице Ирине уже иноке Александре **служаше**. от народного же множества по вся дни принуждаем **бываше** к восприятию царствия, и молим от многих слез, но никако же **преклоняшеса**» [л. 12 об.]. При венчании на царство Борис даёт неуместные хвастливые обещания: «И невемы что ради **испусти** сицев глагол зело высок <...>. и тряся верх срачицы на себе. и сию последнюю **речè** разделю со всеми. <Здесь же вместо комментария вводится дополнительный звуковой мотив — «-ающе». Далее в тексте он станет одним из

* Понятие словесной цепи Wortkette — заимствуем из статьи Дм. Чижевского о «Лабиринте» Я. А. Коменского [34]; рассмотренные Чижевским способы инструментовки в «Лабиринте» напоминают приемы Авраамия Палицына. Однако это не даёт, к сожалению, никаких оснований для того, чтобы сближение прозу Палицына со словесностью славянского барокко. Такое сближение нарушило бы хронологическую цельность понятия «русское барокко». Видимо, можно говорить лишь об отдаленных общих истоках.

* Здесь и далее текст цитируется по изданию О. А. Державиной [29]. Пунктуация XVII в., необходимая при рассмотрении стиля, восстанавливается по использованной и при издании С. Ф. Платонова [РИБ XIII] и при издании О. А. Державиной рукописи РО ГБЛ., Собр. Румянцева, № 299. В нужных случаях воспроизводятся акценты, указанные в рукописи.

средств выражения главной темы — всеобщности преступлений в эпоху Смуты — *М. Л.* >. Словеси же сему вси такáюще. и истинно глаголюща ублажающе» [л. 13]. Благое царствование Бориса характеризуется через гомеотелевт: «И всеми благими Росиа цветяше. царь же Борис зело печáшеся. <...> промышляше. и милость <...> бывáше. злых же людей люте изгубляше» [л. 13]. Но звуковой мотив вдруг резко меняется — царь преследует «племя царя Федора»: «клятву <...> преступи, <...> и много бесчестия и зла нанесё им. и четырех смерти предаде. <...> невольню иночествовати устрой. <...> и инех многих их ради погуби [л. 13 об. — 14].

Ценность действий имперфектных ставится под сомнение уже тем, что они перемежаются действиями в аористе, еще более отчетливо — кольцевым повторением глагола в имперфекте вокруг цепочки глаголов в аористе: «Царь же Борис в таа лета многу милостыню творяше к нищим паче перваго. <...> сотвори. <...> дома великих бояр сосланных вся истощив, и принесё <...> оскверни. от сего же и милостыню творяше». [л. 15—15 об].

(Это кольцо специально введено во II-й редакции. В I-й редакции сразу после «оскверни» следовала поучительная цитата из пророка Исайи.)

Семантизация временных форм — явление довольно обычное для языка XVI—XVIII вв. На него указывает В. В. Виноградов, говоря о скрытой религиозной символике грамматических категорий, «которыми скреплялась смысловая система церковно-письменного московского языка». Эта символика была описана в теоретических трактатах XVII в., в частности, у Мелетия Смотрицкого [21, с. 15]. Вероятно, распространение гомеоптонов и гомеотелевтонов и в целом экспансия риторики чуть ли не на всю область письменной культуры со второй половины XVI в. и особенно в XVII в. способствовали семантизации временных и вообще грамматических форм. Гомеоптогон — простейший прием поэтической семантизации грамматики. Светла Матхаузерова исследовала возникновение и развитие оппозиции «аорист — перфект», весьма важной идеологически для споров времен раскола. Новые способы актуализации временных форм наблюдаются Св. Матхаузеровой часто именно в текстах с гомеотелевтонами и гомеоптонами, как, например, в «Новой повести о преславном Российском царстве» [35, с. 129 и др.].

Собственно соотношение временных форм в характеристике Бориса у Авраамия Палицына служит базой для создания довольно обычного этического сверхзначения: действие преходящее — грешное, действие непреходящее — благое. Но сверхзначения оказываются настолько жестки и обязательны, что заслоняют, стирают исходные временные значения. Классификация действий осуществляется отнюдь не по признаку длительности.

Поэтому имперфект, получив новое значение, скорее этического порядка, чем грамматического, может оказаться скомпрометированным, поколебленным в своей роли. Значения, создаваемые Палицыным, живут только в определенной системе словесных цепей, в созвучиях, они не распространяются ни на отдельные словоупотребления, ни на другие цепи.

Риторическая ориентированность текста обуславливает особый склад мысли, им выражаемой. Так, глубоко риторична по своей структуре была, например, историческая идея: «Москва — Третий Рим». Политические концепции Палицына риторичны по существу.

Характеризуя политику Годунова, келарь Авраамий считает нужным определить пространственную направленность борисовых действий. В III-й главе оказывается резко выдвинута роль глагольных приставок. Важным выражением идей главы становится анафора: **распужены — распущены — распыхахуся** [л. 18 об. — 19]. Глава организована противопоставлением действий разъединения и связывания. Связывание, соединение — это благо для государства и для отдельных лиц. Цари лучших времен характеризуются как те, кто умел «связать». «Разумом же и жестостию царя Ивана Васильевича, не смеюще двизатися таковии змиеве. Царь же Феодор яко ужем твердом молитвою своею всех связа» [л. 17 об.] Борис и сам пытается связать, но ложной связью: «Многих человек в неволю к себе введше служити, инех же ласканием и дарьми в дома своя притягнувше» [л. 17 об.]. Соответственно действуют и прочие «начальствующие». Следствием такого связывания оказывается изгнание слуг на волю во время «глада», обрекающее их на бездомность и гибель, уход изгнанных на окраины. Здесь же описана иностранная политика Бориса как попытка соединения. Описание начинается глаголом «совокупити» — «Сына и дочь свою браку совокупити», кончается глаголом «укрепити»: «Хотя славою своею, а не яростию в предъидушаа времена укрепити того врага . . .» [л. 20—21]. В центре помещен соответствующий гомеотелевт: «Се же мысляще, да от востока сущих невестою, от запада же зятем примирит к себе, и царство свое укрепит, и изшедших от чресл его на престоле своем утвердит . . .» [л. 20 об.]. Но оказывается, что приставка «раз-» тайно сохраняла свою силу при всех попытках скрепления: «Егда же время прииде и тогда вси таковии врази совесть сердца своего усты объявиши, и какова зависть сердца их **распалающии**ся познана быть» [л. 21—21 об.].

Два способа характеристики действий Бориса — один в 1—2 главах, другой — в третьей главе — разными путями приводят к общему результату в определении роли Бориса в бедствиях Смуты. По воле Бориса или помимо его воли, но через него в эпоху, а, вместе с тем, и в текст «Сказания» проникает некое сомнение в устойчивости и определенности мира значений. Вы-

страивая цепочки слов, совпадающих по форме и созвучных, автор пользуется сильным и проверенным средством для создания цельных, единых значений. Он же демонстрирует иллюзорность этой однозначности, ее готовность проникнуться значением противоположным. В «благом» имперфекте начинают различаться свойства «преступного» аориста, соединение оборачивается разъединением. Характерна и символична осуществленная Борисом подмена зерна для евхаристического хлеба: «По-даемую убо пшеницу от царских житниц, в приношение бескров-ная жертвы всех благих подателю, повеле вместо ея рож давати на приношение богу» [л. 19 об.]. Пагубная деятельность Бориса осуществляется в области знаков: он портит знаки, подменяя некоторые их стороны. Борис не является ни главной фигурой Смуты, ни первым ее виновником, но он ее замешивает: «И смесив клятву з благословением, и одоле злота благочестию» [л. 21 об.].

Особую важность и особый смысл для 1-й части «Сказания» имеет форма имперфекта 3-го л. мн. числа. По причинам чисто языковым цепочки глаголов в этой форме обязательно образуют гомеотелевты (на -аху). У предшественников Палицына глаголы в такой форме были довольно редки и не стремились выстраиваться в цепочки. (Хотя в «Казанской истории» такие цепи есть.) Совместные действия многих в сознании патриарха Иова, например, редко обладали протяженностью и еще реже той весомостью, которая нужна, чтобы соответствующие глаголы выстроились в гомеотелевты. У патриарха Иова в истории царя Федора на весь текст глаголов в имперфекте 3-го л. мн. числа менее десяти. В текстах не столь архаизированных имперфект вообще вытеснялся перфектом. В связи со всем этим многочисленные в «Сказании» келаря Авраамия гомеотелевты из глаголов на -аху неизбежно должны были приобрести значение особо важного звукового образа. Такие глагольные цепи в начальных главах служат для обозначения бедствий и преступлений Смутного времени. При этом изолированные глаголы в такой форме могут означать какие угодно, даже подвижнические действия. В главе «О розстриге Григории и о смерти царя Бориса» трижды повторен предикат «обличаху» [л. 24—24 об.]. Здесь прославлен подвиг обличителей самозванца. Впрочем, это, кажется, единственное подвижническое действие на весь текст первой части. Две главы о Гришке выпадают из общей стилистической системы начальных глав, поскольку в них не развита тема всеобщей греховности: «смеху достойный» самозванец не принадлежит, по мнению автора, общности настоящих виновников и участников Смуты.

Имперфектный гомеотелевтон зарождается в конце 1-й главы при описании преследования Борисом «сильных» бояр. «Но о сем вси скорбяще, иже неповинно от полаты его разумнии истребляхуся и силнии в разсуждении далече отгонимы бываху»

[л. 14]. Во 2-й главе длинный гомеотелевтон пронизывает период, описывающий общие страдания во время голода и преступления тех, кто укрывал хлеб [л. 15 об. — 16]. В 3-й главе тот же гомеотелевтон, усиленный анафорой, образует повествование о муках и прегрешениях людей, изгнанных «начальствующими» на волю в дни голода: «... Той зле продаваем бываше, и мног снос убытки платяху. **инии** же ради воровства нигде не приемлеми бываху. **инии** же от неразумна и безремества погибаху. **инии** же срама ради скончевахуся бедне за отчества ради...» (и через промежуток) «**инии** <...> зле распыахуся. **инии** же от глада зле скончевахуся. <...> пытахуся. <...> сии к велику греху уклоняхуся» [л. 18—19].

Благодаря настойчивой однозначности глаголов в этих цепях, благодаря яркому фонетическому облику самой формы имперфекта, каждая последующая цепь воспринимается как продолжение предыдущей, или во всяком случае, как напоминание о предыдущей. Образуется единый сквозной гомеотелевт, который на протяжении большого раздела обеспечивает особо высокую связность текста, т. е. исключительное единство его концепции.

Свое полное развитие имперфектный гомеотелевтон получает в 6-й главе. Через сходство глагольных форм здесь начинают сближаться в значении действия иноземных врагов, изменников и царского войска: «Иногда же разоряху грады от царя Василиа посылаемое воинство. иногда же тамо сущии друг другу одолеваху, и огню и мечю предахуся. на кормлю же по вся лета приходяху татарове крымские и нагайские...» [л. 32].

Одной формой объединяются действия изменников — «перелетов» и принимающих их измену польских и литовских людей [л. 33—34]. Это уравнивание подготавливает еще более жесткое соположение издевательств поляков над изменниками и страданий самих изменников [л. 35]. Смех поляков над изменниками переходит в смех изменников друг над другом: «Еще же и смех поляки над теми рускими изменники дейаху, <...> не отдааху. <...>, восприимаху, <...> засылаху <...> отимаху. сия же зряще изменницы, но токмо незнаемии, но и сердоболи друг другу смеяхуся» [л. 35—35 об.]. Страдания жен, похищаемых поляками у изменников, оборачиваются в гомеотелевтоне преступлениями жен — изменной изменникам [л. 35 об.].

Идея слияния в Смуте страдания и преступлений развивается в большом, скрепленном гомеотелевтами периоде через смешение понятий «зверь» и «человек», через повтор слова «зверь» и игру его прямыми и переносными значениями: «И применишася тогда жилища человеческаа на зверскаа...» (звери и птицы гнездятся в трупах, люди бегут в леса, скрывающиеся боятся людей как зверей). «... Человек бо ожидаху аки зверей от лесов исходящих. И оставиши злодеи тогда за зверьми гоньбу. но женуце за своюю братиею. и со псы аки лютых зверей пути пы-

тáху. и существеныя звери человек бегáющих поядáху. и произволительныя звери не естеством но нравом также поядáху и звери убо едину смерть дающе. сии же и телесную и душевную» и т. д. В конце периода прямо высказана мысль, что люди, в отличие от зверей, совершают преступления, которые рождают страдания, в свою очередь рождающие преступления: «Но звери убо со птицы плоть человеческую ядуше, человецы же з бесы и душа и телеса погубляху. немогуще бо немилосердых мучений терпети мучимии. и на мал час хотяще отдохнуть, и в смертном разлучении неповинно и неправедно друг друга оклеветова́ху [л. 41—42]. Созвучие «неповинно и неправедно» — это квинтэссенция идеи о смешении страдания с преступлением.

В другом большом гомеотелевте, усиленном анафорой, соединены убийства, творимые мучителями, с самоубийствами мучимых, с их вынужденными убийствами, с убийствами матерями своих детей [л. 44—44 об.]. Муки самых невинных существ, претерпевание бедствий лишены здесь своего исконного искупительного значения. Искупление в пределах всей первой части «Сказания» вообще не мыслится. Совершенно сознательно и целенаправленно автор выстраивает гомеотелевт с исходно не обозначенным субъектом действия, в рамках которого смешиваются в единый хаос преступления всего мира, насилия врагов, мерзость блудниц и муки иноков: «Тогда убо во святых божиих церквах скот свой затворяху. и псов во олтарех пита́ху. освященны же ризы не токмо на потребу свою предира́ху, но и на обуца преторга́ху. и драгими багры на плещу носимых священных иереев афедроны покрывáху. и х коим же вешем святым невозможно прикоснутися ни приступити без говения, но со страхом, и таа ноша́ху блудницы, и пиáху с плясанием от них. и безсловесныя скоты украша́хуся сими...» (гомеотелевт прерывается для описания поруганных церквей и продолжается снова без указания субъекта). «Чин иноческий и священнический не вскоре смерти преда́ху. но прежде зле мучаше всячески. и огнем жгуше, испытующе сокровищ, и потом смерти преда́ху. а их же сведят иноков непреходимых от места на место, но во едином месте живуща. И таковых работами облага́ху [мучители]. и стражи бя́ху им. и вина и пива варя́ху [мучимые] им. тако же и кормы людские и конския готовяще. и пася́ху стада их. также и иереев у мелива и у возов и у дровосечества моря́ху [мучители]. и блудниц стрежа́ху [мучимые] и работающе блудницам, и воду нося́ху им...» [л. 40—40 об.].

Текст первой части «Сказания» совершенно лишен ноты жалости, поскольку в нем нет и не подразумевается наличие субъекта, не причастного страданиям и преступлениям, на которого могло бы быть возложено сострадание. Субъект действия, общий для всей 1-й части, включает и авторскую позицию, это — «мы, вся Росия» [л. 30]. Действия этого субъекта даны преимущест-

венно в аористе, как уже осуществленные и совершенно однозначные. — «Егда совершися всех нас грех» [л. 38 об.]. С появлением этого и только этого субъекта в тексте связаны самые обобщенные мысли о вине и воздаянии: «Во время бо искушения гнева божия, не пощадехом братию свою. и жита и благаа своя заключихом себе, тако и нас не пощадеши врази наши» [л. 17]. Или: «Мы же промышляющаго нами не брежем. и того ради болий грех на ся влечем. и вскоре безумству нашему возмездие даровася» [л. 31].

В главе «О начале беды во всей России и о гладе велицем и о мору на люди» как зачин преступлений и бедствий Смуты помещена цепь предикатов в аористе 1-го л. мн. числа, связанных созвучием. Звуковой эффект этого гомеотелевтона подготавливается предваряющим его описанием голода, которое сплошь пронизано звуковой игрой. Кульминации в повествовании для Палицына как для настоящего риторика сопряжены с особо интенсивной звуковой организацией: «Омрачи господь небо облаки, и толико дождь пролиася, яко вси человецы во ужашь впадоша. и преста всяко дело земля. и всяко семя сеянное возрашти **разседеся от безмерных вод лиемых от воздуха**, и не обвея **ветр травы** земныя за **десять седмиц дней**. и **прежде простертиа серпа, поби мраз сильный всяк** труд дел человеческих. и в **полах** и в **садах** и в **дубравах всяк** плод земной. и **яко** от **огня** поядена быть **вся** земля. Году же сему прешедшу. праведному же наказанию от Бога на нас бывшу. мы же никакже от злоб своих **престахом**, и к **покаянию** не **обратихомся**. но на **горшая** и **злейшая** **прострбхомся**, и **безаконие** к **безаконию** **приложихом**» [л. 14 об. — 15].

Символический субъект начальных глав «мы» характеризуется и всеми теми действиями, которые даны в имперфектных гомеотелевтах 3-го л. мн. числа. Последняя цепочка глаголов в имперфекте на «-аху», перечисляющая действия по осквернению церквей, завершается рассуждением о «наших» грехах и восклицанием: «Кто же растли храм божий? не мы ли суть?» [л. 46—46 об.]. Вероятно, столь чуткий к звучанию слова автор имеет в виду и сходство фонетического облика окончаний имперфекта 3-го л. мн. числа и аориста 1-го л. мн. числа, т. е. и взаимоуподобление соответствующих гомеотелевтов.

На протяжении всей первой части «Сказания» идеи, представления автора о Смутном времени даются и в прямых высказываниях и через игру лексическими значениями, и через реорганизацию грамматических значений, и через системы созвучий. Таким образом, идеи насыщают структуру текста. Авраамий Палицын, оперируя сдвигами и колебаниями лексических и грамматических значений, преобразуя традиционные стилистические приемы, создает текст, который является не только описанием, но и моделью Смутного времени.

Особенности поэтической системы «Сказания» и концепции его раскрывают доступ в него самым дерзким созвучиям. Эти созвучия обусловлены здесь не влиянием какой-либо посторонней, например, виршевой или народной рифмовки, а собственной идеологией текста, сформировавшейся на базе риторики. Текст разрабатывает тему соединения несоединимых начал и сам осуществляет такое соединение. В первой редакции начальных глав, говоря о кощунственном использовании церковной утвари в быту, автор создает созвучие, смелости которого сам пугается (во второй редакции оно исключено): «**Конь** паче святых **икон**. Да никто же о сем **зазри**, еже о святых **иконах речению . . .**» [с. 260]. Для Палицына звуковое сближение слов равносильно пространственному сближению обозначаемых и потому опасно, нуждается в оправданиях. Резкие сближения осуществляются в пространстве текста в той же мере, в какой и в историческом пространстве Смутного времени: «И иде же пролита бе мученическаа **кровь**, на том же месте бяше и бесованна блуднаго **одр**». [л. 45]. Или: «Овеим **рыбиа утроба вечный гроб бысть**» [л. 26 об.].

Итак, для начальных глав «Сказания» характерна особая семантизированность риторических приемов. Это использование риторической традиции подразумевает некоторую отчужденность от нее, подобно тому, как использование грамматических показателей в качестве звуковых мотивов было осуществимо благодаря ясно ощущаемой автором архаичности принятой в тексте системы времен (о системе времен см. 36). Такого рода индивидуализированная риторика не обязательно должна была оставаться постоянной особенностью авторского стиля. Во второй части «Сказания» она исчезает вместе с исчезновением соответствующих идей.

Там, где во второй части «Сказания» не теряется риторический пафос, инструментовка является не менее богатой и сложной, чем в первых шести главах. Кроме параномазий, гомеотелевтов и анафор здесь возможны аллитерации: «И прилежащей убо отводу пути польских ради приходов затвержены бывають. поляки бо часто **прихождаху московские посылки побивающе**» [л. 55 об.]. «Собравшу же ся сонмищу сатанину и отверзшим псам уста своя. и соборуют тщетнаа беззаконно . . .» [л. 57 об.].

Вторая часть «Сказания» включает в себя летописи осады, свидетельства разных лиц, записанные по просьбе Палицына: «Принесе же ми о сем писание днакон Маркел ризничей. аз же исправив сие, повелех написати» [л. 88 об.]. Стилистическая цельность первой части здесь не могла и не должна была сохраниться. Прежние приемы остались, но они освободились от своей структурной роли и существуют в условиях иного мира: здесь иная расстановка сил, другой тип действия, иные субъекты. Осажденные совершают героический искупительный подвиг. Келарь Авраамий соучаствует в нем и страдает им в их муках.

Инструментовка, утратив свою непосредственно смыслообразующую роль, становится все более самодовлеющей.

Звуковая игра может украсить собой прямую речь врагов (!) и связать слова бесконцептуально: (речь литовцев к самозванцу): «Доколе стужают великому твоему **благородству граворонове** сии возгнездившиеся **во гроб** каменный...» [л. 57 об. — 58]. Здесь «благородство» свободно вступает в звуковое родство со словами «гроб» и «воронов», поскольку созвучность во второй части «Сказания» не подразумевает смысловой близости. Гомеотелевт может составиться из предикатов, относящихся к абсолютно не соединимым субъектам — к осажденным и к их врагам: «И всем тогда сущим во осаде кровию сердце кипя^аху. но от полезнаго дела еже наченше не прест^аху. смерти же ожид^аху. но на господа бога упование возлаг^аху. и всяко ко врагом сопротивля^ахуся. еще же бляд^аху богоборцы *лотори*...» [л. 69].

Звуковая игра по исходным установкам второй части — нейтральна в отношении смысла, она может начать организовывать смысл, а может развиваться в сторону чистой орнаментальности, в каждом данном фрагменте роль ее непредсказуема. Благодаря такой нейтральности инструментовка открыта для дальнейшего воздействия. Попав в сферу влияния правильной риторики, она возвращается к формам первой части [цитата из Иоанна Златоуста, л. 110 об. — 111]. Вдали от такого влияния созвучие может развиваться в вирши.

Характерна судьба парономазий во второй части «Сказания». Семантический потенциал богатого корневого созвучия для риторики так велик, что парономазия редко включает более двух-трех созвучных слов. Во второй части «Сказания» есть несколько фрагментов с богатой корневой рифмовкой. Созвучные слова еще вступают в непосредственную смысловую связь, но по мере умножения рифмуемых слов эта связь слабеет, становится все более опосредованной (через ритм). Ср. рифмованные слова, быстро сменяющие друг друга в фрагменте главы 45: доспех — доспех, осадою — подсадою, муки — руки — луки, мельцы — стрельцы, терпки — зверски — серпы. [л. 131—131 об.]. В другом фрагменте (разобранном Р. О. Якобсоном) корневые семантизированные созвучия дополняются глагольными флективными рифмами и текст почти выстраивается в вирши. Но для виршей того времени — здесь слишком богатые и непосредственно значимые корневые созвучия: «И мнозем р^уце от брани прест^аху, всегда о др^овех бой злы быв^аху. исходяще бо за обитель др^ов ради добытия, и во град возвращахуся не бес кровопролития. и купивши кровню сметие и хвр^астие, и тем строяще повседневное ястие. к мученическим подвигом з^елне себе возбуждающе, и друг друга сим спосуждающе. иде же сечен бысть младый хвр^аст, ту разсечен лежаще хр^абрых возраст. и идеже режем бываше младый пр^ут, и

ту растерзаем бываше птицами человеческий труп...» и т. д. [л. 138—138 об.].

Такая рифма, уже почти виршевая, но еще не утративная связи с риторикой, иногда совершенно напрасно называется раешной. Этот фрагмент вырос не из виршей и не какой-либо народной рифмовки. Он развился из двух паронимазий — града — глада, бревн — дров, которые в первой части «Сказания» оказались помещены почти рядом друг с другом в контексте, сходном по содержанию с фрагментом «Скорбь побиваемых у дров» [л. 15 об. — 16, полную цитату см. выше].

Потребность возводить глубоко семантизированные созвучия к народным истокам объяснима тем, что риторическая литература и устная фольклорная словесность близки друг к другу по некоторым структурным особенностям. Заговоры, сказочные формулы, особенно паремии пронизаны созвучиями, которые могут быть описаны в терминологии риторических трактатов. (О близости фольклорных и риторических текстов см. 37).

Итак, принципы построения созвучий в первой и второй частях «Сказания» Авраамия Палицына весьма отличаются друг от друга, однако, различия эти вызваны не разным происхождением приемов, а изменением в характере контекста, спадом во второй части риторического накала, ослаблением концептуальной роли созвучия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Златоуст.* — 1877.
2. *Сазонова Л. И.* Древнерусская ритмическая проза XI—XIII в.: Автореф. дис. . . канд. филол. наук. Л., 1973.
3. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979.
4. *Смирнов И. П.* О системно-диахроническом подходе к древнерусской культуре (Ранний период). — *Wiener Slawistischer Almanach.* 1982, В. IX.
5. *Буслаев Ф.* Русская хрестоматия. М., 1870.
6. *Ключевский В. И.* Неопубликованные произведения. М., 1983.
7. *Орлов А. С.* О некоторых особенностях стиля великорусской исторической беллетристики XVI—XVII в. Спб., 1909. (Отд. оттиск. — Изв. ОРЯС Имп. АН, 1908, т. XIII, кн. 4).
8. *Адрианова В. П.* Из начального периода русского стихосложения. — Изв. ОРЯС Рос. АН, 1921, т. XXVI, П., 1923.
9. *Платонов С. Ф.* Древнерусские сказания и повести о смутном времени XVII в. как исторический источник. Спб., 1913.
10. *Иов патриарх.* Повесть о честном житии царя и великого князя Феодора Ивановича всея Руси. — Полное собрание русских летописей. М., 1965, т. XIV.
11. Казанская история. (Подг. Г. Н. Моисеевой). М.-Л., 1954.
12. *Ключевский В. О.* Сочинения. М., 1959, т. VII.
13. Памятники древнерусской письменности, относящиеся к Смутному времени. 2-е изд. Спб., 1909.
14. *Die Makarij-Rhetorik/Hrsg. von R. Lachmann.* — Köln-Wien, 1980.
15. *Бабкин Д. С.* Русская риторика начала XVII в. — ТОДРЛ, 1951, VIII.
16. *Стефан Яворский.* Риторическая рука. 1878.
17. *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

18. *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. — Уч. зап. Тарту-та, 1964, вып. 160.
19. Пустозерский сборник. Л., 1975.
20. *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
21. *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. 3-е изд. М., 1982.
22. *Попов Н. П.* К вопросу о первоначальном появлении виршей в севернорусской письменности. — Изв. ОРЯС Рос. АН, 1917, т. XXII, кн. 2. Пг., 1918.
23. *Назаревский А. А.* Очерки из области русской исторической повести начала XVII столетия. Киев, 1958.
24. *Назаревский А. А.* О литературной стороне грамот и других документов Московской Руси начала XVII века. Киев, 1961.
25. *Балынский А. Д.* Этюды по изучению русских повестей XVI—XVII вв. — Литературная традиция в «Сказании» Авраамия Палицына. — Труды / Одесский ун-т, филол. фак-т, 1940, т. 1.
26. *Федотов О. И.* Фольклорные и литературные корни русского стиха, Владимир, 1981.
27. *Шептаев Л. С.* Русский раешник XVII века. — Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1949, т. 8.
28. *Якобсон Р. О.* Скорбь побиваемых у дров. — Slavica Hierosolymitana. 1981, t. V—VI.
29. Сказание Авраамия Палицына / Подг. О. А. Державиной. М.-Л., 1955.
30. *Кедров С. И.* Авраамий Палицын как писатель. — Русский архив, 1886, № 5—8.
31. *Кашкаров Ю.* Кто был автором первых шести глав «Сказания» Авраамия Палицына? — Научные доклады высшей школы: Филол. науки, 1964, № 4.
32. *Солодкин Я.* К вопросу о датировке начальных глав «Истории» Авраамия Палицына. — В кн.: Древнерусская книжность. Л., 1975.
33. *Морозова Л. Е., Промахина И. М.* Изучение авторского стиля Авраамия Палицына с помощью количественных методов. — В кн.: Методы количественного анализа текстов нарративных источников. М., 1983.
34. *Tshizewskij Dm.* «Das Labirinth der Welt und das Paradies des Herzens» des J. A. Comenius. — Slavische Barockliteratur, München, 1983; II.
35. *Матхаузорова Светла.* Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976.
36. *Никифоров С. Д.* Глагол, его категории и формы в русской письменности второй половины XVI века. М., 1952.
37. *Лекомцева М. И.* К структуре текста у Климента Охридского (фигура эпанода и полиптотона). — Труды по знаковым системам, XII. Тарту, 1981.

ИЗ СЛАВЯНСКИХ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ДРЕВНОСТЕЙ

1. Оползание и опоясывание храма

Н. И. Толстой

В недавно вышедшей в свет книге Валерии Дмитриевны Пришвиной «Путь к слову» есть несколько ярких и примечательных эпизодов из жизни ее супруга Михаила Михайловича Пришвина. Особенно интересны зарисовки, принадлежащие пришвинскому другу, русскому ученому-энтомологу К. Н. Давыдову, знавшему Пришвина в его молодые годы и совершившему с ним в 1908 году путешествие в Заволжье к озеру Светлояру, с которым связана легенда о граде Китеже. В своих воспоминаниях, написанных в более поздние годы в Париже, К. Н. Давыдов приводит эпизод с докладом Пришвина на заседании Императорского русского географического общества в Петербурге, прочитанным после поездки к светлому озеру.

«Шло заседание, — сообщает К. Н. Давыдов, — в присутствии известных ученых. Некий малоизвестный писатель Пришвин, интересующийся этнографией, делал сообщение о своей поездке в Заволжье. Вот он вышел на эстраду — молодой, гибкий, волосом черный... Начинает рассказывать... И вдруг опустился на пол эстрады, лег на живот и пополз, повторяя вслух: «Ползут, все ползут... тут, там, везде. Мужчины, женщины, дети... все ползут...» Так он изобразил очень выразительно дикий, укоренившийся в православном народе языческий обряд «оползания» святынь — в данном случае это было на берегу Ветлуги — церкви чтимого народом со времен Ивана Грозного святого Варнавы. Корректная публика была возмущена, раздались протестующие голоса...» [19, 149]. М. Пришвин в очерке «Година Варнавь» (т. е. праздник св. Варнавы) описал ночное ползание вокруг церкви, случившееся в дождь и в слякоть и выполнявшееся, по-видимому, троекратно, с перерывами для молитвы «на церковь». Оползания эти могли повторяться, но автор не приводит этнографических деталей, как и не пишет, зачем это делалось [18, 227—228].

Оползание, видимо, уже на коленях, было и вокруг озера Светлояр и сохранилось оно почти до наших дней, о чем свидетельствует уже сама Валерия Дмитриевна, посетившая в 1960 году эти места после кончины Михаила Михайловича. Она увидела тогда на берегу у самой воды на огромной сосне большую прибитую доску с выведенной на ней крупными буквами надписью «Моление и оползание строго воспрещается!!!» Пройдя «по веками протоптанной дороге» вокруг озера вместе с другими незнакомыми празднично и торжественно одетыми людьми, она встретила там пришедшую из Вятских краев (из Кирова) пешком «по обещанию» одинокую старушку, научившую ее «молитовке», которую следует произносить на Светлояре — «Святые святители, зёмные скрытели, кительские жители, молитте Бога о нас!» [19, 161].

Несмотря на популярность святого озера и легенды про утонувший в нем град Китеж, об оползании вокруг Светлояра и о других ритуалах, выполнявшихся на нем, известно мало. Больше всего сведений дают писатели П. И. Мельников-Печерский, В. Г. Короленко и М. М. Пришвин. Но их внимание к жизненным, не этнографическим деталям позволяет нам воспроизвести ритуал лишь в самых общих чертах. По определению В. Г. Короленко, вулканическое озеро Светлояр находится «на реке Люнде близ села Владимирского Макарьевского уезда Нижегородской губернии. С ним связана легенда о невидимом граде Китеже», а в примечании П. И. Мельникова-Печерского говорится, что днем, когда собиралось «народу видимо-невидимо», был день 23-го июня старого стиля (6. VII нов. ст.), день Аграфены Купальницы; тогда же «празднуют иконе Владимирской Богородице» [1, 200, 191]. Вероятно, это был и храмовый праздник церкви села Владимирского (отсюда, надо полагать, и название села) и, как известно, канун другого большого праздника — Рождества Иоанна Крестителя (24. VI/7. VII), памятного во многих местах под названием Иван Купало. Иван Купало — это славянское народное торжество огня и воды.

В 1890 г. В. Г. Короленко в своих очерках «В пустынных местах. Из поездки по Ветлуге и Керженцу» свидетельствовал: «Ежегодно «под Владимирскую» из Нижегородской, Владимирской, Вологодской губерний, даже из-за Перми, из-за Урала сходятся на берега Светлояра толпы людей, стремящихся хоть на короткое время отряхнуть с себя обманчивую суету сует и заглянуть за таинственные грани. Здесь, в тени деревьев, под открытым небом, день и ночь слышно пение, звучит гнусавое чтение нараспев, кипят споры об истинной вере. А на закатных сумерках и в синей тьме летнего вечера мелькают огни между деревьями, по берегам и на воде. Благочестивые люди на коленях трижды ползут кругом озера, потом пускают на щепках остатки свечей на воду и припадают к земле и слушают. Усталые, в истоме между

двумя мирами, при огнях на небе и на воде, они отдаются баюкающему колыханию берегов и невнятному дальнему звону... И порой замирают, ничего уже не видя и не слыша из окружающего. <...> А кругом стоят и смотрят с удивлением те, кто стремится, но не удостоился по маловерию... И со страхом качают головами. Значит, есть он, этот другой мир, невидимый, но настоящий. Сами не видели, но видели видящих...» [1, 202; 12, 128—129].

А в 1875 г. П. И. Мельников-Печерский в романе «В лесах» с документальной точностью описал старика-богомольца, объясняющего, как надо «усердствовать», чтобы услышать звон святых китежских и узреть их: «Перво дело — усердие, — стал говорить старик. — Лежи и бди, сон да не снидет на вежди твоя... И в безмолвии пребывайте, православные: что бы кто ни услышал, что бы кто ни увидел — слагай в сердце своем, никому не повежди. Станет усерднаго святой берег Светлаго Яра качать, аки младенца в зыбке, твори мысленно молитву Иисусову и ни словом, ни воздыханием не моги о том ближним поведать... И егда придет час блаженным утреню во граде Китеже пети, услышите звон серебряных колоколов... Густой звон, малиновый — век слушай, не наслушаешься. А лежи недвижно и безмолвно, ничто же земное в себе помышляя. Заря в небе заниматься зачнет — гляди на озеро, — узришь золотые кресты, церковные главы... Лежи со усердием, двинуть перстом не моги, дыханье в себе удержи... И тогда в озере, ровно в зеркале, узришь весь невидимый град: церкви, монастыри и градские стены...» [1, 196; 14, II, 302—303].

М. М. Пришвин свое путешествие к Светлояру в 1908 году описал по свежим впечатлениям. Одно из них — встреча со старушкой, молящейся у самого берега: «В лесу над озером темнеет. Между стволами везде огни. Перед березой у самого светлого озера горячо на коленях молится старушка. Перед березой. Что это значит? Обхожу дерево и старушку; думаю, где-нибудь на суку да висит же икона. Нет. Молится просто дереву. — Бабушка, — спрашиваю ее осторожно, — разве можно так... дереву, это святая березка? — Не березка, родимый, — отвечает бабушка, — не березка, а тут воротца. Вот где больший то холмик, там Знаменье, а там вон Здвиженье, а там Успение. Зажигает свечку. Идет по берегу вокруг озера. Перебирает лестовку. Шепчет молитву. Я иду за старушкой. <...> Опять молится перед той же березкой. Может быть, видит, — открываются ворота, встречают, зовут: иди, иди к нам. <...> — ... Бабушка, неужели тут, правда, воротца? — И недалеко, родимый, всего четверти на две; в прежние времена — пахали тут, сказывают, — сохами за кресты цеплялись. Близо, а невидимо. — Еще молится. Ищет что то рукой у корней дерева. — Что там? — Тут трещинка в земле. Ты посвети, а я пошарю. Находим. Опускает

копеечку в землю, яйцо опускает. Опять молится: — Примите, праведные люди, милостыню от грешной старушки. — Я тоже опускаю медные деньги праведникам в трещину под березкой. Теперь я верю в невидимый град. <...> Рада бабушка, что я опустил свою лепту во град невидимый. Делится со мной свечкой: «Поставь, — говорит, — поставь». — Куда поставить? — Куда хочешь. Хоть к Знаменью, хоть к Здвиженью, или к Успенью. Против этого холмика — Знаменье. Берет щепку, прилепляет восковую свечку и пускает по озеру. Я делаю то же. Огонек старушки плывет к Знаменью. Мой туда же. Проходит по берегу еще кто-то со свечей, и еще, и еще. <...> Сотни и сотни свечей. Идут безмолвно вокруг святого озера, перебирают лестовки, молитву творят. И плывут по воде на лучинках огни к Успеню, к Здвиженью, к Знаменью. Больше к Знаменью. В шестой или седьмой раз хлынул дождь. Погасил все огни в лесу и на озере. <...> Настала полная тьма. Стали расходиться и сталкиваться друг с другом. На что-то мягкое, живое я наступил. Нагнулся и испугался: на берегу озера под проливным дождем, в грязи лежала женщина, лицом к земле. — Не трогайте, не трогайте ее, — сказал мне кто-то: она звон слушает» [1, 211—213; 18, 275—277].

Из этих кратких отрывков, написанных в тридцатипятилетний промежуток времени, видно, что ритуал оползания стал сменяться ритуалом обхода или с ним сосуществовать, судя по поздней надписи 1960 года. Четко выделяется действие с зажиганием свечей и пусканием их на дощечках или щепках на воду. Это действие имеет, как мы покажем ниже, праславянский и даже индоевропейский характер и связано с культом умерших предков. Очень существен момент поклонения земле, отдания дани земле в виде денег или яйца, что известно и у других славян и что во многих зонах обязательно при сборе целебных и сакральных трав (плата земле деньгами или хлебом), которые, кстати, чаще всего собираются на Ивана Купалу (ср. сербское народное название этого праздника «Свети Јован Биљобер» — дословно 'Св. Иван Сборщик былья-трав'). Почитание земли и предков выражается и в слушании ее (их), и в лежании на ней ничком, лицом к земле. Если продолжать приводить литературные примеры, то можно указать, что герой исторического романа С. Р. Минцлова «Под шум дубов» Диакон, он же йнок Иеремия, защитник Псково-Печерского монастыря от осадивших его немцев, уходит умирать и умирает, распростершись ничком на земле в церкви перед иконой Богоматери [16, 227].

Невидимый на земле, либо ушедший в землю или утонувший в озере град Китеж — сонм «живых» храмов, с колокольным звоном и утренними и вечерними службами, воспринимается паломниками как материально и конкретно существующий, но незримый или зримый не всем и не всегда. И в этом по народно-

му представлению нет ничего необычайного, ибо Китеж отмечен печатью святости и героического подвига и тем же отмечено и озеро Светлояр [11]. Для народной легенды, как и для архаического народного мироощущения, град невидимый и храмы невидимые — не абстрактности и фантастичности, а конкретность и реалистичность, открывающаяся, правда, при условии молитвенной сосредоточенности и отрешенности. Такие представления широко распространены и в современных славянских зонах, где еще сохранились архаические формы народной духовной культуры и фольклора. Так, в Полесье (с. Тхорин Овручского р-на Житомирск. обл.) нами недавно зафиксировано верование, что покойные родители идут со свечечками в поминальные дни («на деды») с «могилок» (кладбища) в родные хаты на угощение. Это шествие можно увидеть и его видят те, кто чист сердцем (запись 1981 года). В таком посещении покойниками своего дома рассказчики и «очевидцы» не видят ничего сверхъестественного, — наоборот, это скорее всего обычная, давно установившаяся традиция.

Интересной и убедительной южно-славянской параллелью к светлоярскому лежанию на земле и слушанию китежского звона является западно-болгарский обряд «слушания покойников». В Лопушанском монастыре (Михайловградский округ, Сев.-зап. Болгария) на Русальной (Троицкой) неделе или в понедельник после Троицкой недели молящиеся до сих пор приносят небольшие веточки грецкого ореха с пятью-семью листьями и устилают ими пол в церкви Успения Богородицы. После богослужения они ложатся на пол и слушают своих покойников (сообщила Л. Н. Виноградова со слов М. Бенковской и по собственным наблюдениям). Следует добавить, что у южных славян грецкий орех — дерево смерти и покойников, судя по ряду народных представлений и табу.

Выше было упомянуто, что пускание свечек на воду на дощечках или щепках — также форма общения с душами умерших, с предками. Что касается светлоярских ритуалов, то, как будто, те, кто их описывал, на это не указывают, если не считать, что свечи предназначались отдельным, конкретным, невидимым храмам. Но аналогичный ритуал, исполнявшийся в Северо-восточной Сербии в Хомолье, подтверждает высказанное положение.

Сербский погребальный обряд в Хомолье структурно сложен и насыщен различными ритуальными актами. Их изложение заняло бы много места и потому обратим внимание только на ритуал, в котором содержится действие пускания на воду дощечки с зажженной свечой. Это действие производится во время вторых поминок (первые бывают в день похорон, после возвращения с кладбища) в первую субботу после погребения. Такие поминки называются «субботными поминками» (суботно подуше) или «субботним столом» (суботна софра). К ним зарезается баран или овца в зависимости от пола покойника, гото-

вятся разные поминальные блюда, крепкие напитки (ракија), свечи, кадилаица и т. п. С этим мать покойника или покойницы и ее близкие идут на кладбище и оплакивают могилу, украшая крест, могилу, поливая ее «ракией». По возвращении с кладбища домой поминки продолжаютя. В доме производится ритуал кропления свежей водой одежды покойника перед передачей ее человеку, близкому к умершему. Затем берется сосуд из тыквы (врг), в котором была принесена свежая вода и в который кладется денежка, пучок василиска, клочок белой шерсти и кусочек ладана, небольшой низкий трапезный столик (софра) с едой, состоящей из маленького кукурузного хлебца, солонки с солью, вареных яиц, булочек из пшеничной муки и, затем, минимум три или максимум семь восковых свечей. Хлебца и булочки пекутся на раннем субботнем рассвете, тогда же делаются свечи и варятся яйца в воде, принесенной в ту же пору. Лишь легкая прямоугольная дощечка, обязательный аксессуар ритуала, делается на рассвете днем раньше отцом покойника или, если его нет, кем-нибудь из старших родственников-мужчин. Притом делать дощечку надо натошак, с непокрытой головой и молча. Со всеми перечисленными предметами и с едой идут на реку, на ее правый берег. Там мать покойника или покойницы расставляет на столике и на дощечке все эти предметы, притом последней на дощечку кладется булочка, в булочку втыкается одна из свечей. Затем мать крестится, зажигает свечечку, берет кадилаицу и кладет в нее ладан. Кадилаицей она трижды кадит, обходя в направлении справа налево, трапезный столик, затем приготовленную дощечку, тыквенный сосуд, затем реку и, наконец, себя, ассистирующую ей женщину, говоря: «Бог да прости мою Аницу!» (Господи, прости мою Аницу — имя покойницы). Затем обе женщины подходят с дощечкой к реке, трижды возносят ее к солнечному восходу, т. е. к востоку, и к заходу — западу и осторожно опускают ее на воду, чтобы она уплыла по течению, т. е., как пишет собиратель С. М. Милославлевич, «она отправилась на тот свет». Пока вода несет дощечку, молитва женщин продолжается; мать все время кадит реку, берег, трапезный столик, свою напарницу и себя, произнося: «Бог да прости мою Аницу! Лака јој црна земља била као ова дашчица води!» (Боже прости мою Аницу! Пусть земля ей будет легкой, как легка эта дощечка воде!). При этом, если дощечка спокойно уплывает и не переворачивается, пока видно глазу, считается, что покойник был праведником и Бог принимает все, что посылается по воде, если же дощечка вскоре переворачивается, покойник был грешником и Бог не принял посланного. В первом случае сербы-хомольцы радуются и не очень сильно скорбят, во втором — плачут и печалются. Ритуал кончается троекратным питьем воды из тыквенного сосуда и бросанием кусочков еды с трапезного стола в реку и на берег. Затем мать выливает всю воду в реку на том месте, где

была пущена по течению дощечка, женщины едят с трапезного стола и после трехкратного крестного знамения идут домой. Мать — впереди с трапезным столиком, ее спутница с сосудом. По дороге они хранят молчание, не отвечая даже на приветствия. Дома завершается ритуал передачи одежды покойника [15, 252—256].

Сербский ритуал пускания зажженной свечи в Хомолье, как видно из приведенного описания, изобилует значительным числом деталей, обусловленностей и связей с другими действиями и предметами. Светлоярский — проще и торжественнее, из-за множества участников и соборной молитвы. Тем не менее, каждый замечателен по-своему не только в восприятии драматически-художественном или зрелищном, но прежде всего в понимании историко-генетическом и структурно-семантическом, говоря шире — семиотическом. Важно, однако, отметить наличие нескольких общих деталей, помимо главного схождения — пускания зажженной свечи на воду на деревяшке. Это: опускание монеты в воду (или в землю; ср. ритуал бросания монет в свежевырытую могилу), принесение яйца (в сербском варианте варение яйца) и безмолвие после молитвы.

Как известно, согласно Китежской легенде, Китеж стал невидимым, сокрывшись таким образом перед полчищами Батя. То ли ушел под землю, то ли по велению Господа Саваофа архангел Михаил «сотряхнул землю под Китежом, погрузил Китеж во озеро», как пелось в духовном стихе, приведенном А. М. Горьким в его повести «В людях». При этом сам Горький от себя пояснял: «Иногда мне казалось, что церковь погружена глубоко в воду озера, спряталась от земли, чтобы жить особенною, ни на что не похожую жизнью» [1, 216—217; 5, 276—277]. Китежские церкви ушли от Батя, сменили свое место жизни и остались жить.

В Северо-восточной Боснии, в тех местах, где распространен обряд опоясывания церквей, о котором речь пойдет ниже, бытуют легенды о ходячих церквах, о церквах, ухидивших от нечестивых турок. Известный сербский этнограф Миленко Филипович записал предания местных жителей о том, что в селе Трбаве была церковь, которая сама «убежала» и «шла» через Плазуле (топоним). Церковь же в селе Драгалевац, по легенде, возникла следующим образом. «Бежала» одна из церквей и на бегу от нее отваливались доски и бревна (старинные боснийские православные церкви были по преимуществу деревянные). Они падали в Тутневце, Забрдье и Драгалевце. На месте, где падали доски, в двух первых селах появились молитвенные места, а в Драгалевце построили церковь, вскоре после того, как пронеслась молва о «бежавшей» церкви. В селах Поезни и Осини говорили о том, что в лесу около Мотайцы, северо-западнее города Дервенты была церковь, которая ушла из Боснии через реку Саву в Славонию. Там, где она «проходила», остались погнувшиеся стволы деревьев.

А «перебежала» она потому, что какой-то мусульманин помочился на нее. Наконец, рассказывали, что в селе Забрдье (в предгорьях массива Маевицы) была одна церковь недалеко от того места, где дома крестьян Драгичей. Однажды, в канун Троицы пришли цыгане и заночевали около церкви. Они постирали свои рубахи и развесили их на церкви. А утром, глядь, а церкви нет! Когда церковь «шла», застрял где-то по дороге каменный престол («трпеза»), и это место и поныне называется Трпеза. Затем каменный престол перетащили на кладбище, и там в воскресенье после новолуния, которое произошло еще до пятницы (по-сербски: «млада недеља» и «млади петак»), собирается множество людей, больше чем в церкви. Этот каменный престол на кладбище — полый внутри, и в него священники лили воду при омовении рук, связанном с богослужением. Люди и поныне приносят оттуда воду и умывают ею больные глаза [34, 9, 56, 86, 114, 118].

Так своеобразно сочетаются легенды о «ходячих» церквях с топонимическими преданиями и быличками, для которых, как известно, характерны детали и формулы достоверности в виде точных указаний мест, а нередко и предметов, связанных с повествуемыми событиями.

К сожалению, по восточно-славянскому оползанию собрано мало материала, хотя, как видно из приведенных выше свидетельств, оно могло еще сохраниться в памяти народной. Точно так же более полувека тому назад на другом конце славянского мира, в Сербии, еще было мало известно в научной литературе о другом, тогда в полной мере живом ритуале — опоясывании церквей, пока на него в начале 30-х годов не обратил внимание сербский этнограф П. Ж. Петрович. Правда, еще в конце XIX в. в петербургском журнале «Всемирная иллюстрация» (Спб., 1890 г. т. XLIV, № 1136, с. 297) известный в Сербии художник и этнограф-документалист Владимир Тительбах поместил свой эскиз, изображающий деталь опоясанного полотном православного храма, его портал и входящих в него крестьян. Этот эскиз — один из семи рисунков, сделанных во время освящения церкви св. Параскевы-Пятницы, называемой «Петковица», около гор. Шабац в Северо-восточной Сербии. Возможно, что эта иллюстрация и непосредственное наблюдение опоясывания храма на северо-западе Сербии в районе Колубары побудили П. Ж. Петровича напечатать в «Гласнике» Белградского этнографического музея статью о заинтересовавшем его ритуале, привести ряд любопытных фактов из той же Северо-западной Сербии и Западной Македонии и обратиться с призывом присылать в «Гласник» материалы на эту тему для публикации. Откликов было немного, но вместе с послевоенными записями Миленка Филиповича, они представляют собой довольно значительную сумму фактов,

достаточную для цельного описания обряда, которое до сих пор не производилось.

Ритуал опоясывания православного храма зафиксирован в северо-западной (Ядар, Валевская Подгорина, Колубара), западной (Ужичкая Пожега), юго-западной (Призрен) и восточной (Ниш, Лесковац, Прокупле) частях Сербии, в северо-восточной Боснии (Посавина, Усора), восточной Герцеговине (Невесинье), в Санджаке (Нови Пазар), в западной (Битоля, Ресан, Охрид) и центральной (Крушево, Прилеп) части Македонии. Сам ритуал состоит в том, что церковь кем-то из прихожан опоясывается полотном или очень длинной свечой ночью либо самым ранним утром накануне праздничной литургии, а затем после службы или даже до нее полотно или свеча снимается и отдается церкви. Известны варианты ритуала, касающиеся его исполнителей, функциональной направленности, времени его исполнения, числа свечей, которыми опоясывается храм, направления опоясывания и т. д.

Обряд опоясывания называется в Восточной Сербии (в Нише, Лесковце, Прокупле) венчанием церкви («венчавање цркве»), и длинная восковая свеча, протянутая вокруг храма («венчило»), воспринимается как венчальный венец. Такое венчание производится, как правило, при освящении церкви (в Усоре в Боснии «троношити» значит 'освящать храм'), а затем оно может повторяться в дни храмового праздника и даже по большим праздникам («годовима»). При освящении церкви опоясывание может произвести церковный ктитор («црквени кум»), но это не обязательно, и чаще это делает его жена или посторонняя бесплодная женщина (Восточная Босния). Вообще ритуал, как правило, исполняют женщины, страдающие бесплодием, реже женщины, носящие траур по сыну или дочери, и еще реже мужчины-импотенты или мужчины, страдающие какой-либо неизлечимой болезнью. Опоясывание храма мужчинами известно лишь на крайнем юго-западе Македонии в районе Преспанского озера [2, 110—112; 3, 91—93; 4, 95—99].

Опоясывание полотном известно в Валевской Подгорине, в Колубаре и Ядре, в Северо-восточной Боснии, но в тех же зонах практикуется и применение свечей. Опоясывание начинается от красных (западных) церковных врат и там же, естественно, оно завершается, т. к. цель этого действия еще раз замкнуть пространство (окрыжить). В 1930 г. в селе Каленич около Ужичкой Пожеги (Западная Сербия) во время освящения церкви ее опоясывали полотном две женщины, начиная от западных врат, у которых находилась гробница церковных ктиторов. Опоясана церковь была только полчаса. В селе Цветановац в долине реки Колубары (Западная Сербия) мать опоясала полотном церковь «за упокой души» своего повесившегося сына. Опоясывание началось у портала, у красных церковных врат и продолжалось

направо, т. е. посолонь на высоте одного-полтора метров. Церковь была опоясана всю ночь [2, 110—112]. Это редкий случай опоясывания «за упокой». С той же целью обматывали церковь свечой-плетью в Восточной Герцеговине, в районе Невесинья в Кифином селе «за душу» покойных родителей. В селе Удрежне на храмовой праздник в Ильин день до 1941 г. сохранялся тот же обряд: там местная женщина за упокой двух своих сыновей совершила описываемый ритуал одной длинной свечой [31, 275]. В Валеvской Подгорине храмы опоясываются двумя способами в зависимости от функциональной направленности ритуала. Если он совершается для того, чтобы иметь ребенка, опоясывают от церковных красных врат и до тех же врат вокруг церкви, а если для того, чтобы дети не умирали, от тех же главных (красных) врат от земли до земли через церковную крышу. Опоясывают при этом или полотном, или свечой [2, 110—112]. Зафиксирован лишь один случай употребления пряжи. В 1938 г. новую церковь в селе Свиланова (Санджак, Юго-западная Сербия) при освящении опоясали пряжей. В той же зоне известно и применение свечного фитиля. Петрова церковь около города Нови Пазар была опоясана на храмовой праздник женщинами, страдающими бесплодием. Из фитиля была сделана свеча и свеча пожертвована церкви [31, 206].

Полотном опоясывают только один раз одной штукой, которая может быть и сшитой из нескольких кусков, но должна быть несколько больше длины окружности (сторон) церкви. Полотно женщины ткут сами; тем не менее такая штука полотна — вещь довольно дорогая. Свечей же может быть и несколько одновременно, но должно быть непарное число вплоть до девяти. Однако при стечении множества народа на храмовый праздник число свечей может быть и более девяти. Так, в 30-х годах нашего века, по свидетельству этнографа Бранислава Русича, в монастыре св. Наума на Охридском озере, где покоятся мощи знаменитого ученика Кирилла и Мефодия и просветителя славян, в день совершения его памяти, т. е. в храмовой праздник (27. VII / 9. VIII) можно было увидеть более шестидесяти восковых плетей-свечей, обвитых вокруг церкви так, что входящим в храм приходилось сильно нагибаться. Храм этот я посетил в 1977 г. и запомнил, что он невелик по площади. Свечи-плети, как уже указывалось, так же как и полотно, шли в пользу храма; и то и другое нарезалось и продавалось прихожанам. Но есть одно свидетельство, что в Восточной Сербии (Ниш, Пирот, Пркупле) опоясывающая храм свеча зажигалась и сгорала на стене храма (храмы в этой зоне могли быть и каменными).

В Юго-западной Сербии (Призрен) и в западной Македонии (Галичник) опоясывались и старые почти заброшенные церкви и церковные развалины. Они чтились как святые места особо, и в этих местах охотнее производились нецерковные или «околоцер-

ковные» ритуалы, главным образом женщинами. Такое положение было характерно и для других славяно-балканских зон мира *Slavia Orthodoxa*.

Рассматриваемый нами ритуал достаточно древний. Доказательством тому служат и старые свидетельства, и то, что он исполнялся и православными, и католиками, и мусульманами славянского происхождения. Католический путешественник и миссионер Григорий (Гргур) Масарекия видел в 1651 году в Призрене, как в день св. Анны, т. е. опять-таки в храмовой праздник, к развалинам храма св. Анны приходили верующие «трех законов» — мусульмане, православные и католики, при этом мусульмане то место, где возвышалась прежде церковь, опоясывали длинной свечой-плетью из желтого воска (свидетельство И. Н. Томича) [3, 91—93]. Православные сербки из Призрена и его окрестностей опоясывали старые церкви шерстяной ниткой, из которой они потом плели пояс и надевали его на себя, чтобы забеременеть. В частности, такой ритуал исполнялся на развалинах церкви св. Петра недалеко от старой дороги Призрен-Качаник. Пользовались им и сербки-мусульманки, только они первоначально опоясывали шерстяной ниткой мавзолей шеха Гусейна в Призрене [3, 91—92].

В Южной Черногории в Црмнице (племя Мркоевичей) мусульманки, если у них в семье кто-нибудь заболел, шли к церкви св. Ильи в Печурицах и опоясывали ее ниткой, а потом ту же нитку обвивали вокруг большой части тела (руки, ноги, головы и т. п.), веря, что это принесет выздоровление. В Южной Македонии на Преспанском озере церковь св. Николая (Николы) опоясывали свечой и православные, и мусульманки. При этом, если православные совершали это два раза в год на Николу Зимнего (6/19 XII) и Николу Вешнего (9/22 V), то мусульманки делали это чаще всего в пятницу до восхода солнца, реже на Байрам или на Рамазан и уж совсем редко на Николу. При этом, если православные совершали обряд, чтобы помочь людям (при болезни, бесплодии и т. п.), то мусульманки делали это, чтобы помочь скоту. Так мусульманками с Преспанского озера ритуалы «чужой» веры постепенно применялись в «свои» праздничные дни, притом применялись они не к людям, а к другому — животному миру [3, 91—93]. Этот случай можно считать интересным примером ритуальной интерференции.

Следует также отметить, что опоясывание женщины совершают по обету и что этот обет требует от православных исполнения ряда других предписаний или запретов: не работать и даже не причесываться в пятницу и в воскресенье в течение всего дня, а также в праздничные дни, регулярно ходить в праздничные дни в церковь, зажигать свечи и молиться Богу. Следует при этом отметить, что праздничный «день» считается с вечера (вечерни) в канун праздника до времени отхода ко сну в день праздника.

Опоясывание храмов отражает народные представления о том, что сакральные постройки одухотворены и живы, как люди, как жива человеческая плоть. Это мифологическое представление поддерживается некоторыми формами храмовой архитектуры. Если посмотреть на храм с этой точки зрения, то нетрудно заметить антропоморфные черты некоторых храмовых построек*, которые очертанием фундамента напоминают, во всяком случае в сербской народной традиции, антропоморфный облик большого трапезного стола, употребляющегося в сакральных целях (при праздновании «славы», при поминках и т. п.), и антропоморфную форму надгробий, являющихся вместилищем души. Эти надгробия могут быть деревянными или каменными, и в обоих случаях они могут олицетворять или «замещать» покойника, наконец, являться, как показал Миливой Павлович и ряд других ученых, местом обитания души. Это представление особенно тесно связано с каменными памятниками — массивными камнями, называемыми у сербов *камен станац* — дословно 'становой камень' (ср. сербск. *стан* 'место где живут', 'квартира' и т. п.).

Аниматические народные представления о храме перекликаются с догматическими положениями о церкви, согласно которым Христос есть глава Церкви, а Церковь есть Его тело**. Однако, как правило, христианские положения абстрактны, народные же представления почти всегда конкретны и обычно материально воплощены. Кроме того, нельзя исключать возможность того, что славянские народные представления во многих случаях старше христианских, хотя каждый раз конкретно такое предположение должно быть подтверждено вескими доказательствами. В данном случае встает вопрос о наличии языческих храмов и культовых мест у славян задолго до крещения славян, что должно быть предметом отдельного и специального исследования.

* Древние храмы имели округлую (ротонда) или осмигранную, крестообразную и продолговатую форму корабля (ковчега). «Ковчег» приобрел постепенно некоторые антропоморфные черты, т. к. алтарь стал выделяться, как голова. Подобную аналогию можно провести, если смотреть на храм в вертикальном направлении.

** Ср. из послания апостола Павла к Ефесянам: «Того даде главу выше всех Церкви, яже есть тело Его, исполнение исполняющего всячески во всех» (Ефес. 1, 22—23), или «Истинствующе в любви, да возрастим в него всяческая, иже есть Глава Христос, из которого все тело — при действии в свою меру каждого члена, получает приращение для созидания самого себя в любви» (Ефес. 4, 15—16). Речь идет, естественно, о церкви земной и видимой по органическому телу ее членов на земле, о церкви — странствующей, но слова эти применимы и к церкви невидимой, небесной — торжествующей. Во всяком случае апостол Павел не относил свои слова к церкви как к постройке, т. е. к храму. В данном случае, как и в примере с рядом слов типа *правда—истина, слава—честь, жизнь—живот*, сталкиваемся с противопоставлением *церковь—храм* по признакам 'абстрактный' — 'конкретный', 'небесный' — 'земной' и т. п., в то время как в современном русском литературном языке это противопоставление отсутствует и заменено стилистической оппозицией среднего и возвышенного слога (*церковь—храм*).

Сейчас же мы считаем возможным отметить только почитание у славян, в том числе и у сербов, надгробных крестов и их опоясывание, а также напомнить о существовании культа крестов придорожных, обетных, памятных и т. п. В связи с этим интересно указать на один исторический памятник, к сожалению, до нас не дошедший в оригинале, — на крест (столп) на Косовом поле с надписью, которая сама по себе — художественное произведение*. В наше время сохранился только список с надписи, но о кресте свидетельствовал в своих мемуарах еще в конце XV в., (битва на Косовом поле произошла 15/28 июня 1389 г.) бывший янычар Константин Михайлович. Показательно начало этой надписи по сохранившемуся списку конца XVI века, которое мы даем в оригинале и в русском переводе:

Сіе рѣчи пис(а)ни быше на стльпу мраморьну на Косову:

Чл(ове)че иже сръпские земліе ступае пришьлц ли еси или суши ту кто еси и что си егда прїидьши на поле сіе, еже гл(аго) ліет се Кос(о)во, и по вьсьму узрыш(и) плно кост и мрътвых таж(е) и с ними камен'но ес(те)ство мене крстовъ ображен'на, и знаменана, порѣд зриши просто стоеща, да не прѣмѣниши и да не прѣзриши(и) якож(е) что туніе и сует'но нь м(о)лю те прїиди и приближ(и) се къ мнѣ о любими, и рассмотрі словеса яже приношу ти и от того имаша разумѣти коее рад(и) вини и како и почто стою азъ zde пои еж(е) истину ти г(лаго)лю, немь'ше от од(у) шевліен'наго вьса по сущ'ству хошу ви извѣстити съдѣан'на. Зде некогда...

Примечание: йотированное *e* передается диграфом *ie*, а одна графема *ou* передает и диграф *ou* и графему ук. Омега передается через *o*.

Русский перевод: Эти слова были написаны на мраморном столпе на Косове: О человек, ступающий по Сербской земле, будь ты пришелец или тут живущий, кто бы ты ни был и чем бы ты ни был, придя на это поле (равнину), что зовется Косовым, ты повсюду увидишь множество костей погибших (мертвых), а с ними и каменное естество (существо), меня, в виде креста, изображенного и как знамение прямо стоящего, рядом <с ними> увидишь. Не проходи мимо <меня> и не презри <меня> как нечто ненужное и суетное, но прошу тебя, о любимый <мною>, и внемли словам, с которыми я обращаюсь к тебе, и из них ты поймешь, по какой причине, зачем и почему я здесь стою. Ибо я

* Надпись на столпе-кресте на Косовом поле, которой более века тому назад интересовался еще А. Гильфердинг, входит в ряд замечательных памятников древнесербской литературы, часть которых тематически связана с Косовской эпопеей и которые условно могут быть названы литературно-вещественными, т. к. они были либо вытесаны на камне, либо вышиты золотом на надгробном покрывале, на церковной завесе. Таковы Похвала князю Лазарю и Запись на хилендарской завесе монахини Евфимии, в прошлом деспотицы Елены.

глаголю тебе истину не меньшую <по значению>, чем та, которую бы ты услышал от одушевленного <лица>. Я хочу известить вас о содеянном, <известить> все по существу. Здесь некогда... [320, 140].

Не доказуемо, но в то же время и не исключено предположение, что старый крест на Косовом поле был антропоморфного типа. Этот тип характерен для многих сербских надгробий разных эпох*.

Традиция отношения к кресту как к вместилищу души или душ, как к одухотворенному и даже просто «живому» существу или способному проявить себя как таковое, сохранилась в ряде районов Сербии и Черногории. Так, в начале 30-х годов XX в. около развалин старой церкви Брнячи М. С. Влахович видел древний мраморный крест, опоясанный красной ниткой. Развалины Брнячи на реке Ибар (на юго-западе Сербии или на востоке Черногории) считаются священными и целебными, на них народ оставляет монеты, кольца, нитки от одежды и другие мелкие вещи. По мнению местных жителей, если у кого-нибудь болит голова или другая часть тела, то ему следует обвить тонкой свечой голову, руку, ногу, поясницу и т. п., затем снять ее с тела и зажечь эту свечу. Вместо свечи можно употребить красную нитку, которую следует после опоясывания или обматывания отнести к тем же церковным развалинам.

Есть все основания предполагать, что сама красная шерстяная нить часто готовится в особых условиях, со специальными ритуальными действиями, в урочный час и т. п. Свидетельством тому может послужить некоторый недавно собранный полесский материал [30, 113—114]. Однако, понимая, что это является уже темой отдельной и притом довольно большой работы, т. к. применение красной шерстяной нитки известно довольно широко и вне пределов рассматриваемых обрядов, укажем только еще на один случай из сербской традиции, на случай опоясывания прудка, ставка, или искусственного озера («топило»), в котором мочат коноплю. Этот случай интересен в связи с опоясыванием и оползанием церкви и оползанием сакрального озера.

В Северо-восточной Сербии в Хомолье женщины у реки выка-

* Славянская фольклорная традиция знает ряд легенд, преданий и представлений о том, что каменные кресты растут, живут, ходят, плавают, падают с неба и т. п. Любопытна полесская легенда о «чесном кресте» (он же «Божи крѣст», «Каменна Божа Мацер» — с. Погост, Житковичск. р-н, Гомельск. обл.), бытовавшая наряду с обрядом, исполнявшимся в канун Воздвижения (престольного праздника с. Погост). Согласно этой легенде, по реке Припяти против течения плыли три брата-креста, которые «вознеслись», потом на разных местах: «Осьньєє ночны каменныє крѣсты по рѣцѣ плулі, тры брацьця њіх плуло, не меньш. Да проці ж воды. Одзін проці Семурѣдзец уознѣсса, другі проці Погоста, трэці проці Турова. Удзень (днем) людзі оглѣдзелі ёго да на себе ў веліку цэркоў занеслі... аж крѣст за ноч назад вѣўся...» и т. д. [22, 146].

пывают «топило», наполняют его водой и затем, прежде чем положить в него коноплю для вымачивания, опоясывают «топило» красной шерстяной ниткой, чтобы «волокно было длинное, как нитка». При этом нередко женщины выдергивают из головы самый длинный волос, чтобы конопляное волокно «было тонким, как волос» [15, 384].

В македонской народной традиции в зоне Крушева (село Бучин) и Прилепа четырехметровой свечой из желтого воска опоясывался на смертном одре покойник. Опоясывание производилось не вокруг талии, а вокруг всего тела (как опоясывание церквей), начиная от ног, направо к плечу и голове, затем вокруг головы и снова к ногам. Свечу нельзя было завязывать узлом; следовало только класть один конец на другой (впрочем, на покойнике не завязывались никакие узлы одежды и не застегивались пуговицы). В Южной Македонии, в Битоле и Охриде, вместо длинной свечи употреблялась шелковая нитка, которой опоясывали покойника вокруг талии. Такое опоясывание некрашеной шелковой ниткой известно и в зонах Крушева и Прилепа и может сочетаться с описанным опоясыванием длинной свечой [4, 98—99]. Любопытный ритуал опоясывания могилы обнаружен недавно в Северо-западной Болгарии. Он заключается в том, что на третий день после похорон приходят к свежей могиле и опоясывают ее льняной ниткой. После опоясывания нитку сжигают (свидетельство Милены Бенковской. Архив Ин-та фольклора БАН, София, № 129). На русской территории пока что известен лишь случай обматывания избы пряжей при падеже скота (дер. Новинки, Игодовск. волости Галичского уезда быв. Костромской губ.; запись начала 20-х годов XX в.) [7, 152].

Естественно, возникает вопрос о древности обряда опоясывания церквей, их обхода и оползания, а также о его генетических истоках. Немалое значение для решения этого вопроса имеют материалы из других этнических зон современной Славии.

Весьма интересные факты зафиксированы в Белоруссии в зоне Восточного Полесья. Еще в 1906 г. в небольшой заметке «Памуорак», что значит 'мор, повальная болезнь', А. К. Сержпутовский сообщил о том, что в селе Большой Рожан (б. Слуцкого уезда Минской губ.; ныне Солигорского района Минской обл.) от страха перед холерой и повальной болезнью после рассказа странника о том, что где-то видели Богородицу, плачущую и предсказывающую такой большой мор, что некому будет «споживаць» урожай, крестьяне собрались, наложили на себя трехдневный «щиры» пост, т. е. трехдневную голодовку, в которой участвовали все, кроме грудных детей, а затем, на третий день поста, мужчины пошли в лес, срубили там огромную сосну, сделали из нее семи-саженный крест и поставили его на видном месте. В то же время все женщины и девушки изготовили пряжу, основали и соткали холст такой длины, чтобы опоясать церковь три раза. Опоясав

церковь, они сочли, что принесли жертву Богу. Кроме того, в качестве защитного средства они использовали «живой огонь» [23, 76]. Четверть века спустя А. К. Сержпутовский, повторив факты об опоясывании церкви, дополнительно известил, что в том же селе Большой Рожан, после опоясывания церкви обыденным полотном это полотно брали, постилали на землю, а другой конец поднимали над землей, образуя своеобразный полотняный обруч. Через него проходили всем селом сами и прогоняли весь скот — «тогда пошасць (мор, эпидемия, повальная болезнь) ужэ не можэ тут даць рады и хучыэй пубйдэ дáлей шукаць, дзié ёй лепш» [24, 270].

В описанных действиях наблюдается типичное при угрожающих положениях «нанизывание» различных ритуалов в одну линейную последовательность для придания большей силы и эффективности всем сакральным актам в целом. Близкая ситуация обнаруживается в том же Полесье при исполнении обрядов защиты от засухи или эпизоотии, в которых для вызывания дождя или спасения скота также ткут обыденное полотно [28, 98; 8, 86—89]. Из обрядов такого типа приведем лишь один, зафиксированный еще в конце прошлого века М. Федоровским в Западной Белоруссии (с. Шидловцы Волковского уезда Гродненской губ.). Там вносят, чтобы град не повредил посевов, собирались женщины со всей деревни в одну хату и за одну ночь напрядали пряжу и ткали рушник, который потом несли в костел и освящали. Затем из этого рушника вытягивали все нитки и наматывали на колья вокруг всего поля. Тогда, считали крестьянки, «Господь сохранит от градобития» [33, 275]. Пример этот привел Д. К. Зеленин в своей работе об обыденных полотенцах; его интересовал способ и время изготовления рушника [9, 5]. Для нас же особый интерес представляет другая сторона обряда, а именно — опоясывание поля ниткой, что можно сравнить с опоясыванием сербского «топила». Для защиты от града в сербской традиции, в сербских «отгонных» обрядовых песнях используется чудесный мотив пелен (пелёнок), которыми семилетняя девушка, родившая семерых детей, покрывает поле и таким образом защищает его от града [29, 75—78]. Хотя мотив пеленок не сочетается с мотивом опоясывания, но в обоих случаях присутствует ткань как сакральное действие и его продукция: полотно, рушник или пеленки — как сакральные предметы, защищающие от града.

Обряд опоясывания церковей у восточных славян, по имеющимся данным, ограничивается зоной Полесья (Северного Полесья) и прилегающими к нему территориями. Обнаруженная Д. К. Зелениным в «Новгородских Епархиальных Ведомостях» за 1887 год (№ 14, с. 734) запись о местном обряде у мордвы указывает как будто на более широкое распространение обряда и на его бытование вне восточно-славянского этноса, однако, видимо, прав Д. К. Зеленин, что этот ритуал принят лукояновской морд-

вой от поздних соседей, от белорусов-переселенцев. Обряд этот стал календарным. Он исполнялся в ночь на Успенье Богородицы (15/28. VIII) женщинами, которые собирались в один заранее определенный дом. В этот дом приносили холста, кто сколько мог, шивали его в одну длинную штуку и потом его в глухую ночь обматывали церковь в два-три ряда. В ту же ночь женщины жертвовали церкви полотенца и платки [9, 5]. Как видно, в данном случае речь идет не об обыденном тканье, а просто об опоясывании церкви, которое, как и в Сербии, производится в глухую ночь. Цели этого опоясывания, однако, не указаны.

Летом 1983 г. в Полесской экспедиции в селе Комаровичи (Петриковск. р-н, Гомельск. обл.) был записан текст, объясняющий, что делали, когда повивальная бабка («баба») родит ребенка. Известно, что повивальная бабка должна быть «чистой», уже свободной от регул. В случае, если же она родит (ср. русскую поговорку «И на старуху бывает проруха»), ткали узкое обыденное полотно и им опоясывали церковь, чтобы «грешный» ребенок не достался нечистой силе. Воспроизводим текст: «Бувае так, шо пуйде ў бабы да пòсле рòдит ребéнка. Чòрт сказаў <Богу>: «Да́йте мне таго́ ребéнка, шо деўка рòдить». А Бог сказаў: «Деўки ашыба́юца ча́сто. Дам цябе таго́, шо ба́ба рòдить». Як анá рòдить, дак саберуца, напрудът, наснують, наткуть в адíн день. Да цёркаў ма́лую абвя́жухь, шоб той рабéнок не папаў нячы́стай сiле» (запись О. В. Беловой).

Текст представляет собой любопытную контаминацию миниатюрной легенды, выраженной в диалоге Бога с чертом, с описанием конкретного обряда, обусловленного рождением необычного и «опасного» ребенка. Именно эта связь обряда с моментом рождения указывает на древнюю глубинную семантику интересующего нас обряда, тем более, что она обнаруживается в большинстве описанных выше сербских обрядов опоясывания церквей, в которых действие производится бесплодными женщинами.

Опоясывание церкви, судя по изложенному материалу, должно магическим образом вызвать рождаемость, плодовитость женщины, или, если ребенок уже появился, обеспечить ему благоприятное, правильное развитие. Эта последняя деталь основного смысла выступает в полесском варианте, записанном в с. Комаровичи. Однако общую семантику обряда опоясывания следует искать в семантике и символике самого пояса. Кратким изложением этого вопроса, который по существу требует большего и отдельного исследования, мы и закончим наши заметки.

Пояс в европейской средневековой традиции был наряду с плащом, мечом, особой обувью и некоторыми иными предметами атрибутом рыцаря. В «Законике» сербского царя Стефана Душана (принят 21. V. 1349) в § 48 говорится, что «если умрет властелин, то добрый конь и оружие принадлежат царю, а большая «свита» (плащ) и золотой пояс — его сыну» [10, 174]. Пояс был

символом высшей власти и символом переходящего от отца к сыну вассального достоинства *. Пояс был прежде всего символом силы в применении к мужской особе и символом девственности или супружеской верности, символом чистоты в применении к особе женской.

В славянской и шире — европейской традиции пояс выражал символические функции или укреплял символические действия:

а) Вступление в жизнь ребенка. При этом опоясывание, подобно ритуальной стрижке, сопровождалось рядом ритуальных действий;

б) Установление брачных отношений и обязанностей, т. е. вступление в брачную связь девушки. При этом развязывание пояса невесты женихом в свадебном обряде означало подчинение невесты жениху. Женский пояс становился символом верности, порядочности и женской стыдливости;

в) Замыкание, заключение чего-либо в определенных пределах, привязывание чего-либо (кого-либо) к определенным пределам. При этом в родинном обряде при родах женский пояс обязательно развязывался и снимался. В рождественском обряде в круге, образованном поясом, кормили кур, чтобы они держались дома и т. д., и т. п.;

г) Оплодотворение, сексуальную силу, рождение. При этом особую роль играет мужской (мужнин) пояс, который в свадебном и других обрядах по народным представлениям провоцирует рождение мальчиков;

д) Способность защиты от нечистой силы. При этом пояс считается весьма эффективным средством от ведьм, от чумы, от холеры и от других бед;

В связи с последней магической функцией пояса интересно привести один пример из Восточной Сербии (Болевацкий срез), который перекликается с приведенным выше материалом. Чтобы защититься от холеры, все жители одного дома снимали с себя пояса, делали из них один длинный пояс и опоясывали им свой дом. А чтобы защитить все село, два близнеца впрягали в плуг двух черных волов и опахивали все село [6, 239—240]. Как видно, обряд опоясывания в защитных целях очень близок к обряду опахивания [8, 86—89] и может даже выполняться одновременно с одной и той же целью.

Многочисленны примеры не только развязывания пояса роженицы при родах, но и употребления пояса ксендза, «пояса св. Антуна» (у хорватов), как уже указывалось, мужнина пояса, пояса, в котором венчалась женщина, наконец, пояса, которым было произведено магическое действие освобождения лягушки от змеи. По представлениям жителей с. Оток (Славония), если кто-

* Отмеченный в «Законнике» юридический обычай известен был у русских крестьян в начале XX в. См. ниже свидетельство об этом И. В. Костоловского.

либо увидит змею, схватившую лягушку, тот должен быстро снять пояс и бросить его на змею и лягушку. Змея тотчас освобождает лягушку. Затем пояс следует отложить и приберечь для трудных родов. При трудных родах на роженицу следует повесить этот пояс, и она освободится от плода так же быстро, как змея в свое время отпустила лягушку [34, 15]. В иных традициях лягушку от змеи принято освобождать палкой, и эта палка у сербов помогает при отеке рогатого скота, а у полешуков, вообще восточных славян и поляков при отгоне градовой тучи.

Наконец, известны примеры из древней литературы, когда поясом, лежавшим на Гробе Господнем, опоясывались монахи (вероятно, непосредственно по нагому телу) и носили его не снимая на чреслах. О таком случае, в частности, говорится в письме св. Саввы Сербского игумену Спиридону [24а, 231]. Лыковым поясом, опоясанным «по голе плъти», лечились от мужского беспотения (сербский описок XV в.) [21, 213]. Древнерусские «Два правила монахом» предписывали в качестве епитимии чернецу, легшему спать распоясанным, восемь поклонов (Устюжская кормчая XIII в.) [25, 34].

О значении пояса в жизни русского крестьянина еще в начале нашего века писал И. В. Костоловский: «Редко можно встретить среди крестьян Ярославской губернии, да и вообще в России, чтобы кто-нибудь ходил без пояса. «Без пояса ходить грех», говорит народ. Опоясываются мужчины по рубахе, опоясываются и женщины. Пояс считается предметом священным, т. к. он, по словам крестьян, дается каждому при крещении. Деревенские дети бегают по деревне в одних рубахах, но непременно с поясом. Особенно неприличным считается молиться Богу без пояса, обедать без пояса, спать без пояса... По поверию крестьян, подпоясанного человека бес боится; подпоясанного и «шишко» (леший) в лесу не заведет [13, 48—49].

Глубинная семантика пояса заключается в 'силе', прежде всего в 'силе рождающей, детородной'. Как частное проявление этой силы выступает 'мужская сила', 'сила зарождающая', а как социальное проявление этого смысла — 'сила власти', 'сила старшинства' (в семье, общине, феоде и т. д.). В отношении к женскому поясу и женскому полу речь идет опять-таки о 'силе' и о способности деторождения, которая по народным представлениям должна обуславливаться предшествующей чистотой девичества и честностью брачных отношений. Пояс может быть силой, противостоящей нечистой силе и болезням. В Полесье на Житомирщине полагают, что ведьм можно ловить освященным поясом. Но славянский фольклор знает примеры, когда поясом пользовались и представители сверхъестественного мира — вилы и подобные существа.

Указанные семиотические и ритуально-семантические связи пояса с силой выступают и на языковом уровне. Так, славянский

корень *dęg- родствен корню *d'og-. В корне наблюдается древнее чередование *e/o* с носовым признаком. Славянское русск. диал. *дѹжий* (где *ж* из *г*, а *у* из носового *о*) означает, как известно, 'сильный, мощный, крепкий'. Тот же набор значений характерен и для русск. диал., псковск. *дѹглый* 'сильный, могучий, крепкий' и для псковск. диал. *дѹг* 'буйный рост', в то время как псковск. *дѹгло* — 'молока, рыба семенная железа'. В Словении же *dęga* 'род пояса, ремень', это же значение можно встретить и в Мозырском Полесье (с. Корма, Лельчицк. р-н), где *дѹга*, 'ремень, опояска', но чаще в Припятском Полесье — 'полоса лыка (липового, вязового, ивового)', 'дранца для короба', 'полоса рваной одежды'. С появлением новых типов ремня (не лыкового) названия *дѹга* уступило свое место лексемам *пѹсок*, *пѹяс*, *пѹпѹга*, *ремѹнь*, но сохранилось в полной мере для полосок лыка, из которых в народе еще в недавнем прошлом делались пояса в виде ремней. Словенский же язык сохранил древнее значение, зафиксированное в древнерусском Изборнике Святослава 1073 г., где на 56-м листе к слову ТЕРЬСХОМЬ имеется глосса «ремньмь, дѹгьмь» [17, 14—15]. Сакральное значение *dega!* *dega!* *dega!* у кашубов со смыслом 'сила! сила! сила!' до сих пор бытует в обряде битья на второй день Пасхи девушек парнями, а на третий день Пасхи — парней девушками. У тех же кашубов *degovac* означает совершать это обрядовое битье, а *zdegovac* обрюхатить', о чем подробнее я писал в 15-м выпуске тартуских Трудов по знаковым системам [26, 59—61].

Литература

1. Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика (вторая половина XIX — начало XX века). Составитель и комментатор С. Калмыков. М., 1979.
2. Гласник Етнографског музеја у Београду (сокр. ГЕМБ) т. VII. Београд, 1932 (статья П. Ж. Петровича «Опасиванье цркава» с. 110—112).
3. ГЕМБ, т. VIII, Београд, 1933 (заметки Т. Р. Джорджевича, Б. М. Николича, И. И. Попович, Б. Живанчевича, М. С. Влаховича, с. 91—93).
4. ГЕМБ, т. IX, Београд, 1934 (статья Б. Дж. Русича, с. 95—99).
5. Горький М. Полное собрание сочинений. М., 1972, т. 15.
6. Грбић С. М. Српски народни обичаји из среза Бolveвачког. Београд, 1909, СЕЗБ. XIV.
7. Журавлев А. Ф. Восточнославянская обрядовая скотоводческая лексика и фразеология в этнолингвистическом аспекте. (Канд. дис.) М., 1982.
8. Журавлев А. Ф. Охранительные обряды, связанные с падежом скота, и их географическое распространение. — В кн.: Славянский и балканский фольклор. М., 1978.
9. Зеленин Д. К. «Обыденные» полотенца и обыденные храмы (Русские народные обычан). — Живая старина, Спб., 1911, вып. 1.
10. Ковачевич Љован. Средньовековна ношња балканских Словена. Београд, 1953.
11. Комарович В. Л. Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд. М., 1936.
12. Короленко В. Г. Собрание сочинений. ГИХЛ. М., 1954, т. 3.

13. Костоловский И. В. К поверьям о поясе крестьян Ярославской губернии. — Этнографическое обозрение. М., 1909, № 1.
14. Мельников П. И. (А. Печерский). В лесах. ГИХЛ. М., 1956, т. I—II.
15. Милосављевић С. М. Обычаји српског народа из среза Хомольског. Београд, 1913, СЕЗБ. XV.
16. Минцлов С. Г. Под шум дубов. Берлин, б/г.
17. Німчук В. В. Староукраїнська лексикографія в її зв'язках з російською та білоруською. Київ, 1980.
18. Пришвин М. Собрание сочинений. ГИХЛ. М.—Л., 1931, т. III.
19. Пришвина В. Путь к слову. М., 1984.
20. Радојичић Б. Сп. Световна похвала кнезу Лазару и косовским јунацима. — Јужнословенски филолог. Београд, 1953/54, књь XX.
21. Радојичић Б. С. Развојни лук старе српске књижевности. Текстови и коментар. (Нови Сад, 1962).
22. Саскевич Н. А. Легенда о каменном кресте. — В кн.: Полесье и этногенез славян. М., 1983, с. 145—147.
23. Сержпутовский А. К. Памуорак. — Живая Старина, Спб. 1906, в. 4.
24. Сержпутоўскі А. К. Пры́мхі і забабоны беларусаў-паляшukoў. Менск, 1930.
- 24а. Ситнији списи Буре Даничића. III. Описи Ђирилских рукописа и издања текстова. Београд, 1975.
25. Смирнов С. Древнерусский духовник. Ч. II. Материалы для истории древнерусской покаянной дисциплины. В серии: Чтения ИОИДР. М. 1913, кн. 3.
26. Толстой Н. И. Из «грамматики» славянских обрядов. — Труды по знаковым системам, XV. Тарту, 1982. с. 57—71.
27. Толстой Н. И. Уз проблем словенских лексичких изоглоса. Српско-хрватска лексика у општесловенском оквиру. — В кн.: Научни састанак слависта у Вукове дане. Београд, 1977, 6, св. 1.
28. Толстые Н. И. и С. М. Заметки по славянскому язычеству. 2. Вызывание дождя в Полесье. — В кн.: Славянский и балканский фольклор. М., 1978.
29. Толстые Н. И. и С. М. Заметки по славянскому язычеству. 5. Защита от града в Драгачеве и других сербских зонах. — В кн.: Славянский и балканский фольклор. М., 1981.
30. Трубицына Г. И. Нить и её обрядовые функции. — В кн.: Полесье и этногенез славян. М., 1983, с. 113—114.
31. Филиповић М. С. Различита етнолошка грађа. Београд, 1967, СЕЗБ. LXXX.
32. Daničić Dj. Poslanica sv. Save arhiepiskopa srpskoga iz Jerusalima u Studenicu igumnu Spiridonu. — Starine. Zagreb, 1872, knj. 4.
33. Fedorowski M. Lud białoruski na Rusi litewskiej. Kraków, 1897, t. I.
34. Filipović M. S. Prilozi etnološkom poznavanju Severoistočne Bosne, Sarajevo, 1969.
35. Stojković M. Pojas. — Zbornik za narodni život i običaji Južnih Slavena. Zagreb, 1934, knj. XXIX. sv. 2.

Р. С. Двум моим друзьям-филологам я признателен за неоценимую помощь в трудном деле добывания литературы — Андрею Витальевичу Тарасеву (Белград) и Ирине Радионовне Килачицкой (Москва).

ЭМБЛЕМА И СОПРЕДЕЛЬНЫЕ ЯВЛЕНИЯ В СЕМИОТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ ИХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Е. Г. Григорьева

В «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» Г. Р. Державин, говоря о средствах поэзии и уподобляя ее «говорящей живописи», привлекает еще одно значимое для нас соположение: «Сравнения и уподобления суть **иероглифы** или немой язык поэзии. Поелику она по подражательной своей способности ничто иное есть, как говорящая живопись: то и сравнивает два предмета чувственным образом между собой, или вдруг решительно их друг другу уподобляет, дабы, чрез то, не говоря много, изобразить о них яснее свои понятия, или, лучше сказать, чтобы неизвестный или невидимый предмет представить чрез видимый въявь, или налицо»¹.

Такое сравнение с иероглифом представляется весьма показательным в связи с эмблематической природой поэзии Державина, не вызывающей сомнений у ее исследователей².

Как известно, одним из первых руководств по эмблематике оказался трактат Горраполлона Нилиакуса (III—IV в. н. э.), толкующий иероглифику эллинистического Египта. В функции эмблематического руководства он используется уже с начала XV века³. Современные исследователи искусства барокко полагают, что «эмблематика сохраняет историческую связь с иероглификой, частично унаследовав от нее готовый реквизит изображений и некоторые традиционные метафорические соотношения»⁴.

Не оспаривая этого положения, нам хотелось бы обратить внимание на некоторые коренные отличия в структуре иероглифа и эмблемы, которые, на наш взгляд, могут прояснить особенности функционирования эмблемы в системе культуры.

В основе обоих рассматриваемых объектов лежит семантическое соотношение между изображением и его вербальным соответствием. Или, иными словами, между иконическим знаком и знаком конвенциональным⁵. Равно и эмблему, и иероглиф характеризует внутреннее противоречие между этими двумя типами знаков, объединенных одним понятием. Суть этого противоречия

состоит в том, что иконический знак в силу своей неутраченной предметности, стремится к обозначению единичного, конкретного объекта. Напротив, знак конвенциональный, в силу своей абстрактности, стремится обозначить любой объект или все объекты.

Коренное же отличие эмблемы от иероглифа состоит, как представляется, во вторичном характере процесса эмблематизации. Иероглиф является этапом создания конвенционального знака. Его иконический элемент служит лишь предписанием к ограничению числа валентностей всего понятия⁶, оставляя за ним достаточную степень свободы в приобретении новых смыслов и контекстов. Это вторичное смыслообразование осуществляется, как правило, при помощи тропа. Впрочем, и первичное значение иероглифа определяется тем, что его «понятийный» элемент и иконический, «предметный» элемент состоят друг с другом в отношениях тропа, чаще всего — метонимии. Так китайский иероглиф, обозначающий «государство», иконический элемент которого толкуется как «на каждый рот — по копыту», есть типичный случай метонимического перенесения одной функции государства на все понятие в целом, с другой стороны, сама эта функция гиперболизирована. Строго говоря, уже сам факт иконического изображения предмета является метонимией. Очевидно, фигуру тропа можно рассматривать как первую степень отчуждения объекта от представления о нем, в результате чего возникает понятие⁷.

Утрата непосредственной связи между иконическим и «понятийным» элементами (как в слове европейской письменности) приводит к образованию чисто конвенционального знака.

Эмблема, в этом смысле, представляет собой явление обратное иероглифу. При наличии конвенционала, в европейской культуре возникла необходимость на новом этапе поставить ему в соответствие икону. Как представляется, эта необходимость связана с тем, что создание европейской письменности относится к периоду распада связи между конкретным объектом и его понятием. В иероглифической записи эта связь фиксируется при помощи иконического элемента.

Мы допускаем, что возникновению письменного иероглифического знака уже предшествовало метонимическое отчуждение объекта от понятия, т. е. создание конвенционального устного языка. На этом этапе создание иероглифической письменности соответствовало бы функционально созданию европейской эмблемы. Однако, иероглиф фиксирует только иконический знак (ср.: в европейской письменности фиксируется только конвенциональный), что создает предпосылку для повторения цикла — создания нового конвенционала при помощи метонимического соположения нового понятия с уже имеющимся иконическим элементом. В силу специфической «предметности» фиксируемой единицы, значение иероглифа более связано, чем значение европей-

ского слова. В силу же того, что «непредметный» элемент не фиксируется, значение иероглифа более свободно, чем значение эмблемы.

В европейской культуре конвенционал получает потенциальную возможность неограниченной смысловой экспансии. Разумеется, этой экспансии препятствует языковая традиция, но ее иногда оказывается недостаточно для ограничения словоупотребления.

Для иллюстрации подобной экспансии мы позволим себе привести пример Ю. М. Лотмана. Речь идет о свойстве некоторых терминов, имеющих вполне конкретное значение в какой-либо области науки, приобретать все новые и новые значения — зачастую противоположные — все в новых и новых областях знания. В результате, термин теряет свою точность, становится непонятным, его семантика размывается настолько, что он приобретает характер некоей «терминологической панацеи». От себя прибавим, что естественной реакцией на такую экспансию будет выход термина из сферы научной речи в бытовую, где он закрепляется за конкретным и, так сказать, «осязаемым» объектом. Ср. студенческий жаргон и пародии, где, как правило, усложненная терминология проигрывается на простых и тривиальных примерах⁸.

Мы далеки от того, чтобы утверждать, что эмблема является исключительным противовесом неограниченного словоупотребления. Ее появление лишь иллюстрирует тенденцию языковой культуры к сохранению за вербальным знаком его конкретного значения. Впрочем, пример эмблемы представляется весьма удобным для такой иллюстрации.

Итак, эмблема, включающая рисунок (изобразительный, иконический элемент) и подпись (вербальный, конвенциональный элемент), представляет собой явление, обратное иероглифу. В иероглифе конкретное содержание получает абстрактное истолкование (например, «две женщины под одной крышей» — «ссора»). В эмблеме, напротив, абстрактное содержание («Малым доволен») истолковывается при помощи конкретного объекта («верблюд»). В первом случае, частное истолковывается через общее, во втором — общее через частное. Этот процесс можно описать и таким образом: в иероглифе индивидуальное обезличивается, в эмблеме — обезличенное индивидуализируется.

В иероглифе индивидуальный объект, абстрагируясь, получает возможность обозначения «всего» на правах абстрактного понятия. Так китайский иероглиф «дао» — «главенство в пути» получает исключительно широкую сеть значений⁹. При этом, каждое новое значение непосредственно соотносится (образуется при помощи тропа) с иконическим элементом, т. е. не теряет связи с конкретным объектом.

В эмблеме абстрактное понятие, закрепляясь за индивидуаль-

ным объектом, ограничивает свою семантику одним конкретным значением. Или: в эмблеме элемент, не имеющий конкретной, «предметной» семантики, обретает таковую. В этом смысле, Державин исключительно точно определяет понятие «говорящая живопись» (ср. вербальный элемент + иконический) как возможность «**неизвестный** или **невидимый** предмет представить чрез **видимый** въявь, или налицо».

Эмблема представляет собой ограничение сферы функционирования составляющих ее элементов. Индивидуальность элемента характеризуется свободой и мобильностью в приобретении новых контекстов в рамках его «словарной» валентности (в случае с рисунком — это его связь с денотатом). Дополнительная языковая сетка ограничивает эту свободу. Конкретное изображение и его вербальное соответствие закрепощаются друг другом. Вербальный элемент в силу своей абстрактности (конвенциональности) мог бы соответствовать большему количеству конкретных объектов. Напротив, конкретный объект, приобретая различные контексты, мог бы в зависимости от них менять свое значение.

В силу знаковой гетерогенности элементов, составляющих эмблему, она является минимальной значимой единицей эмблематического языка. Эмблема представляет собой усиленный вариант фразеологизма, когда каждый элемент в отдельности значит совсем не то, что в сочетании, и, главное, совсем на другом языке. Поэтому мы не можем согласиться с приписыванием многозначности эмблеме¹⁰. Многозначной может быть каждая из составляющих в отдельности, но не их сочетание.

Продолжая аналогию с естественным языком, можно сказать, что образующие эмблему элементы (включая более мелкие, чем в нашем делении, единицы, из которых строится и девиз, и рисунок) являются смысловоразличителями, в то время, как вся эмблема в целом — смыслообразователем. И чем более неожиданным и непредсказуемым оказывается подобное сочетание гетерогенных конструкций, тем в более чистом виде предстает их взаимная смысловая детерминация. Эмблема в качестве единицы эмблематического языка может обозначить только самое себя. Перефразируя определение А. Ф. Лосева: «**Всякая эмблема есть символ**»¹¹, мы утверждаем, что всякая эмблема есть только она сама, и именно в силу этого обстоятельства она не может рассматриваться как символ. В качестве составляющей эмблема может выступать только в ряду единиц своего уровня. Напротив, символ включается в состав эмблемы в функции смысловоразличителя¹². Символ гомогенен по своей природе, именно поэтому он потенциально многозначен и имеет более широкую сферу приложения, чем эмблема.

Возвращаясь к генетическому аспекту развития языка, описанные нами явления можно представить в виде симметрично

замкнутого процесса: икон — конвенционал — икон или конкретное — абстрактное — конкретное (иероглиф — слово — эмблема). Продуктивный, разомкнутый на I этапе процесс при своем оборачивании образует жесткую систему детерминации. Вторично поставленные в соответствие друг другу элементы теряют свободу сочетаемости. Эмблема представляет собой тупиковый путь продуцирования информации. Однако поскольку выработка информации всегда связана с процессом энтропии (ср. с этим потерю информативности термином при исключительном расширении его значения), эмблема может рассматриваться как механизм хранения информации.

Не случайно, еще герметические руководства по мнемонике рекомендовали запоминать вербальные тексты и различные абстрактные конструкции при помощи соположения их с яркими, поражающими воображение образами. По всей видимости, это универсальное свойство памяти. Ср. случай феноменальной памяти, описанный в «Маленькой книжке о большой памяти» А. Р. Лурии. Наиболее простым способом запоминания текста для мнемониста было последовательное расположение слов вдоль домов, заборов и т. д. хорошо знакомой ему улицы родного города¹³. Что характерно, при этом не требовалось даже установления какой-либо семантической зависимости между словом и тем объектом, у которого оно помещалось. Механизм памяти срабатывал и в этом случае.

Примером жесткости взаимной детерминации изображения и подписи может служить тот факт, что даже при совмещении ранее не имевших никакого отношения друг к другу рисунка и словесной конструкции, их семантическая связь возникает как бы сама собой. Историкам изобразительного искусства хорошо известны случаи полноценного функционирования картины с неверной, случайной подписью. Гравюра, изображающая сражение при Аустерлице, может быть названа Бородинской битвой, и зритель уже не видит несообразностей в составе войск и их расположении.

Какой элемент доминирует в процессе образования нового смысла? В случае с гравюрой, возможно, вербальный текст, но важен и сам факт изображения битвы, и его принятая условность и т. д. Еще более проблематичен семантический перевес в случае с распространенной игрой в подстановку журнальных или газетных заголовков к заранее заданному рисунку. Здесь уместно вспомнить амбивалентное высказывание Козьмы Пруткова: «Если на клетке слона прочтешь надпись: «буйвол», — не верь глазам своим».

Из вышесказанного можно сделать вывод, что эмблематическое сочетание гетерогенных элементов является необыкновенно мощным механизмом выработки информации, и при этом необычайно краткодействующим. Его хватает на выработку

только одной единицы смысла. Это не медленное наматывание информации символом, для которого требуется и время, и пространство (необычайно расширяющиеся в XX в.), это информационный взрыв — за которым следует полный штиль. Чтобы возобновился процесс информация-энтропия, необходим распад эмблемы как единицы. В результате этого распада составляющие эмблему элементы либо получают возможность независимого функционирования, либо переводятся на язык гомогенной знаковой системы.

Продолжая идею Ю. М. Лотмана о продуктивности диалога в асимметричных структурах, можно сказать, что выработка информации может идти двумя путями. Первый путь (путь «символа»), более медленный, реализуется в процессе накопления элементом памяти о сочетаниях с другими гомогенными ему элементами. Новый смысл здесь складывается подчас из тончайших изменений в оттенках значения. Постепенно и незаметно первоначальное значение имеет возможность перетечь в свою противоположность. С другой стороны этого процесса нарастает энтропия, и элемент, значащий «почти все», не значит уже «почти ничего».

Другой путь (путь «эмблемы») представляет собой интенсивный и кратковременный процесс. В его результате возникает только одна единица смысла, но замкнутая и не подверженная энтропии. Поэтому она есть мнемоническая единица. Эмблема не может приобрести множество значений (как символ), она идентична самой себе, что есть один из важнейших принципов мнемоники. Дальнейшее производство информации возможно только с распадом эмблемы.

Так (пользуясь вновь примером Ю. М. Лотмана), для образования органической информации — новой жизни — необходимо соединение разнополюх существ. Но это объединение останется бесплодным андрогином, если не произойдет «перевод» некоторых элементов мужского организма на «язык» женского организма, который уже один участвует в дальнейшем создании новой «информации»¹⁴.

Вступая в область аналогий и уподоблений, необходимо оговориться, что эмблема и символ в аспекте нашего исследования представляют два полюса, между которыми простирается обширная область более или менее приближающихся, но не сливающихся с ними, явлений. Здесь мы рассмотрим некоторые случаи более близкие к полюсу эмблемы, не равные ей, но сопоставимые по ряду признаков.

Отношения эмблематического типа можно наблюдать при рассмотрении взаимодействия государства и личности в обществе. Всякое государство характеризуется определенными усилиями, направленными на регламентацию индивидуальной и коллективной человеческой деятельности. В этих целях, индивидуальные проявления личности подлежат некоторому обобщению и закреп-

лению за ними этого общего значения. В письменной культуре такая тенденция находит свое проявление в сводах законов, конституциях, юрисдикции и т. д., которые, впрочем, представляются недостаточным средством для сохранения памяти о государственном устройстве. В качестве дополнительных мнемонических средств привлекаются такие «изобразительные» явления, как униформа, мундир, всевозможные знаки отличия и различия¹⁵, вплоть до регламентации длины шлейфа, типа украшений, прически, усов и т. п. Все это служит идентификации личности, индивидуума с той ролью, которую предоставили ему государство. В этом смысле можно сказать, что государство устанавливает эмблематические отношения с личностью. Естественный облик человека метонимически замещается его изображением, за которым закрепляется место в государственной системе.

В дописьменных, традиционных культурах таким хранилищем информации является ритуал. Именно с этой точки зрения его характеризует В. Тэрнер в классическом исследовании «Символ и ритуал»: «Сплетение символов и тем служит богатым хранилищем информации не только о природной среде, как она постигается и оценивается исполнителями ритуала, но и об их этических, эстетических, политических, правовых и лудических <...> идеях, идеалах и правилах. <...> Преимущества коммуникации посредством ритуалов в бесписьменных обществах очевидно велики, поскольку индивидуальные символы и нормированные отношения между ними имеют мнемоническую функцию»¹⁶. Кроме того, характерно, что Тэрнер выделяет в ритуале сенсорный и идеологический компоненты¹⁷, а также определенную компактность ритуального высказывания¹⁸.

Как правило, в государстве различные группы населения обладают различным ценностным статусом. Ценностная иерархия характеризуется расширением круга привилегий снизу вверх, что нами воспринимается как увеличение объема власти, т. е. политической свободы. И чем большая степень такой свободы характеризует какую-либо группу индивидуумов, тем большую необходимость ощущает государство в установлении с ней эмблематических отношений. Эту зависимость можно проследить на примере усложнения мундира и знаков отличия по мере возрастания военного чина. То же можно сказать об отличиях в боевой раскраске и убранстве рядового воина и вождя в традиционных обществах¹⁹. Другим примером подобной эмблематизации могут служить громоздкие ритуалы отношений монарха с его окружением. В этой системе самой эмблематически закрепощенной оказывается фигура монарха, как обладающая наивысшей ценностью. Если вельможа может удалиться от дел, не теряя своего титула и привилегий, то монарх освобождается от эмблематизации, только перестав быть монархом²⁰.

Сфера государственной иерархии не является единственной

точкой приложения эмблематической детерминации в обществе. В определенные эпохи развития культуры (стабилизация после перелома, смена формаций и т. д.) общество ощущает повышенную потребность в регламентации всех своих проявлений²¹. Здесь эмблема необычайно расширяет свои функции. Такие явления, как язык цветов, мушек и вееров, есть не что иное, как вторжение эмблематической детерминации личности в ее частную и даже интимную жизнь. Эзотеричность языка такой личности не ослабляет степени ее детерминированности в кругу посвященных, но мистифицирует непосвященных, создавая впечатление непонятности и непредсказуемости, а значит и большей степени индивидуальной свободы²².

Таким образом, внешний облик индивидуума (иконический элемент) и его место в общественной иерархии (конвенциональный элемент) образуют эмблематическое сочетание — мнемонический образ личности в данной системе. Исключительное внимание индивидуума к одному из элементов этого сочетания представляет опасность для эмблематической детерминации и равно порицается обществом. Ср. насмешки над петиметрами и распространенный в литературе и устной традиции анекдотический тип «рассеянного профессора».

Вторжение отношений эмблематического типа в сферу искусства порождает своеобразные «программные» или аллегорические тексты, которые будучи реализованы в знаках одного языка, должны соотноситься с определенными понятиями и знаками другого языка. Так в рамках эмблематического изобразительного искусства конкретный изобразительный элемент получает однозначное истолкование и должен быть соотнесен с неким абстрактным понятием. А изобразительный текст в целом читается как вербальный. В свою очередь, экспансия эмблематических отношений в текст вербальный (зачастую это просто описание возможной эмблемы — см. хотя бы «Ключ» Державина), создает однозначное изобразительное чтение текста. Кажущаяся многозначность подобного текста (возникающая за счет соприсутствия двух планов в сознании воспринимающего) оборачивается строгой программой прочтения²³.

Как можно заметить, семантика всех этих явлений, при том что в них обнаруживается довольно тесная зависимость между «иконическим» и «конвенциональным» элементами, все же менее жестко детерминирована, чем в классической эмблеме. Нестрогая фиксация одного из элементов создает предпосылку некоторой свободы для фиксированного элемента. Это ощущается и носителями «эмблематического языка». Иногда авторы подобных произведений не могут обойтись без подробных комментариев и разъяснений к ним, что отсекает возможность неоднозначной трактовки и приближает текст к эмблеме.

Одним из характернейших примеров такого типа текстов

является поэзия Державина. Его поэтические произведения можно рассматривать как некое подобие экфразиса, что не противоречит требованиям их автора, предъявляемым задачам и средствам поэзии²⁴. Не удовлетворяясь стихотворной картиной, Державин инспирирует создание аллегорических «виньет» к своим текстам²⁵, которые должны определить изобразительное чтение текста (определить и в смысле предопределить чтение стихотворения как произведения изобразительного типа, и дать программу этого прочтения). Однако сочетание заставки и стихотворного текста не дают эмблему в строгом смысле слова. В отличие от вербального элемента эмблемы, поэтический текст имеет возможность самостоятельного функционирования. Он развивается во времени, что исключает одномоментность совмещения с рисунком. И даже тот факт, что уже в самом стихотворении заложена потенция его изобразительного прочтения, делает заставку лишь возможным вариантом такого изображения. Поэтому Державин ощущает необходимость дать объяснение к заставке, т. е. однозначно истолковать уже изобразительный текст²⁶.

В качестве наиболее интересного примера такого ступенчатого объяснения, пожалуй, можно привести оду Державина «Видение мурзы». Этот стихотворный текст является, по сути дела, поэтическим вариантом аллегорического портрета Екатерины работы Левицкого²⁷. Характерно, что сам Левицкий дает пространное объяснение к своей картине²⁸. Кроме того, перед текстом оды помещается рисунок Оленина, представляющий собой упрощенное и соотнесенное с державинским повествованием воспроизведение Левицкого²⁹. Наконец, в «Объяснениях на сочинения Державина» поэт в пояснение заставки приводит соответствующие стихотворные строки из оды³⁰.

Нельзя не заметить, что все попытки разъяснения и уточнения текста приводят к несколько парадоксальному результату. Вместо ожидаемого однозначного прочтения перед нами возникает ряд индивидуальных, частных прочтений, иногда даже вступающих в противоречие друг с другом³¹. Эти противоречия перевода с одного языка на другой разрушают эмблематическое сочетание. Результатом является не единый текст эмблемы, но несколько вариантов прочтения околоэмблематического текста. Из вышесказанного можно сделать вывод, что эмблема осуществляет свою функцию только при отсутствии всяких толкований. Объяснения дискредитируют абсолютность эмблематической связи, как и любая альтернатива. Ситуация выбора ослабляет мнемонические качества эмблемы, так как это ситуация потенциально возможной ошибки в выборе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде. — В кн.: Сочинения Державина. Спб., 1872, т. 7, с. 564.

² Начиная с Ф. Буслаева — Буслаев Ф. Мои досуги. М., 1886, с. 70—166. См. также Данько Е. Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина. — В кн.: XVIII век. М.-Л., 1940, сб. 2, с. 166—192; Серман И. «Говорящая живопись» в поэзии Г. Р. Державина. — В кн.: Художественная культура XVIII века: Материалы научной конференции. М., 1974, с. 334—355.

³ В латинском переводе с XVI века — см.: Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко. — В кн.: Славянское барокко. М., 1979, с. 14.

⁴ Там же, с. 19.

⁵ Поскольку изобразительный элемент эмблемы носит в основном иконический характер, мы не принимали в рассмотрение увеличение степени абстракции от икона до индекса в изобразительном элементе иероглифа.

⁵ В неиероглифической письменности таким «иконическим» элементом будет так называемое «словарное» значение слова.

⁷ Ср. теорию Дж. Вико, согласно которой метафора предшествует собственному значению слова — характеристику функции метафоры в языке см.: Аветян Э. Г. Смысл и значение. Ереван, 1979, с. 383 и далее.

⁸ Ср. обыгрывание термина Е. Д. Поливанова в шуточных стихах студентов института истории искусств:

«И страсть с формальной точки зренья
Есть конвергенция приемов». —

Цит. по кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 529.

⁹ См. Кобзев А. И. Категории Дао, Дэ, Ци в истории китайской философии. — В кн.: Шестнадцатая научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. М., 1985, ч. I, с. 24—36.

¹⁰ «На эмблематическое изображение как бы набрасывалась сеть возможных значений. Возникал пучок нескольких значений, развивавшийся из первоначального метафорического переосмысления». Морозов А. А., Софронова Л. А. Указ. соч., с. 22 и далее.

¹¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. с. 149.

¹² О включении символа в состав аллегории см.: Нахов И. М. Традиции аллегоризма и «Картина» Кебета Фиванского. — В кн.: Традиция в системе культуры. М., 1978, с. 61—79.

¹³ Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти. М., 1968, с. 21.

¹⁴ Социологам же характер описываемых нами явлений хорошо известен, как два пути развития общества — путь реформ и путь революций.

¹⁵ См. гораздо более развернутый список: Лосев А. Ф. Указ. соч., с. 148—149.

¹⁶ Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983, с. 40—41.

¹⁷ Там же, с. 33.

¹⁸ Там же, с. 33. Ср. с этим у Державина: «Не говоря много...», приведенную в тексте статьи цитату.

¹⁹ Ср. с этим также усложнение татуировки, прибавление числа колец на шее и т. п. по мере взросления индивида в традиционном обществе, т. е. расширение его изобразительной характеристики по мере того, как повышается его ценность в качестве члена данного общества.

²⁰ В этом, как представляется, заключается одна из причин такого болезненного восприятия ритуальных инверсий Ивана Грозного.

²¹ Причиной такой потребности в дописьменных обществах является отсутствие иных средств фиксации основ их жизнедеятельности. В других

случаях таким двигателем может быть значительный разрыв между ценностью (привилегированностью) одних слоев и практическим отсутствием таковой у других.

²² Романтическая личность, строящаяся по контрасту с классицистической личностью, стремится к освобождению от условностей именно своего круга. Отсюда ее тяготение к экзотическим — непонятым, т. е. свободным — культурам.

²³ В этом случае непосвященность читателя или забвение им смысла указанных соотношений могут стать продуктивными, когда эти соотношения оказываются лишь возможными вариантами прочтения текста.

²⁴ См. *Данько Е. Я.* Указ. соч., с. 166 и далее.

²⁵ См. предисловие *Я. Грота* — В кн.: *Сочинения Державина*. Спб., 1864, т. I, с. XXVIII—XXXVI.

²⁶ Там же, с. XXXIII.

²⁷ «Вся сия картина по самый стих: *Держал, как будто бы уснув*, — подлинный список с портрета покойной императрицы, писанного г. Левицким». — Объяснения на сочинения *Державина*. — В кн.: *Сочинения Державина*. Спб., 1866, т. 3, с. 604.

²⁸ См. Комментарии *Я. Грота*. — В кн.: *Сочинения Державина*. Т. 1, с. 162.

²⁹ Там же, с. 162.

³⁰ Там же, с. 159.

³¹ Публикация и комментарий *Грота* сводят воедино все варианты и обнажают подобные противоречия.

СВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XVIII ВЕКА

(Семидесятые — восьмидесятые годы)

Клаус Штедке

Правила культурного поведения по отношению к русскому столичному дворянству при Екатерине II можно рассматривать на двух уровнях: 1) на уровне службы или учебы и 2) на уровне препровождения свободного от службы времени. В первом случае мы имеем дело с придворным этикетом, с военным уставом или с программой учебного заведения (например, шляхетского корпуса или университета). Правила этикета и устава были заранее заданы авторитетом традиций или указом. Их выучивали, к ним адаптировались. Они имели нормативный характер, были обязательны при дворе, на параде, среди чиновников, во взаимоотношениях между преподавателем и учеником, то есть во всех сферах официальной жизни. Эти правила функционировали **иерархически**: они соблюдались прежде всего в отношениях к вышестоящим лицам. Иначе обстоит дело с правилами, которые регулировали препровождение времени вне службы, прежде всего — поведение столичных дворян в светском обществе. Эти правила, как кажется на первый взгляд, формировались вне общественной иерархии (факультативно) на основании общежития людей, которые образовывали некий культурный социум, обусловленный данным обществом, но существующий в нем более или менее независимо. Они создавались и менялись в зависимости от развития интересов и склонностей тех, кто **равноправно** входил в данный общественный круг. Причем даже эта принадлежность (например, участие в светской жизни) являлась в основном делом свободного выбора.

Оба ряда правил связаны между собой уже по тому основному принципу, что второй ряд предполагает первый. Однако это не означает односторонней подчиненности. Между обоими рядами правил существуют разные формы и типы соотношений. Изучение их в контексте той эпохи, о которой идет речь, поможет, вероятно, лучшему пониманию возникавшего тогда в России культурного феномена «светского человека». Обратимся к примерам.

1) Из мемуарной литературы известно о «малых собраниях», которые Екатерина II устраивала в Эрмитаже. На этих собраниях, проводившихся раз в неделю и собиравших отборное общество русских вельмож и иностранных посланников, был снят этикет. Сверх того: против этикета «были написаны самую императрицу особые правила, выставленные в рамке под занавескою»¹. Содержание правил — их было десять — сводилось в основном к тому, чтобы установить полное равноправие среди присутствующих. Для ограниченного круга приближенных императрица отменяла этикет и в Царском Селе, и даже во время поездки в Крым. О пребывании в Царском Селе граф Сегюр замечает: «...один только величественный дворец напоминал мне, что я не просто на даче у самой любезной, светской женщины»². Образ императрицы как частной хозяйки и светской дамы встречается в литературе вплоть до «Старой записной книжки» П. А. Вяземского³. Но Эрмитаж был далеко не частным домом и, с другой стороны, никак не мог сравниться с салоном, скажем, в смысле тогдашних «bureaux d'esprit» во Франции. В Эрмитаже упразднение этикета происходило на высшей точке общественной иерархии, и принцип равноправия касался только тех, кто был во главе придворного общества и дипломатического корпуса. Приглашение в Эрмитаж воспринималось как большое отличие, которое предоставляла императрица не только отдельной персоне, но и ее положению в обществе. Таким образом, правила против этикета были не только обусловлены самим этикетом, они были частью этикета и входили в норму культурного поведения на высшем уровне европейской придворной жизни. Сегюр с полным правом указывает в этой связи на пример Фридриха II, за столом которого тоже снимался этикет.

2) Совсем другой характер имеет соотношение этих двух систем правил, если мы возьмем в качестве примера «щегольскую» культуру XVIII века, как она была описана Новиковым. Здесь, однако, картина осложняется тем, что эта культура сегодня доступна в основном через метаязык ее критиков и антиподов из просветительского лагеря. В своем «Живописце» (на 1772 год) Новиков противопоставляет идеальную, со своей точки зрения, норму культурного поведения (образованность и хорошее знание русского языка как основа для настоящей службы отечеству) жизненным правилам щеголей и щеголих в обеих столицах. Показательна в этой связи речь одного из его персонажей, а именно «молокососа», который заявляет:

«Я не хочу тратить время для наук, они мне не нужны. Чины получаю я по милости моего дядюшки, гораздо еще преимущественнее перед теми, которые в науках погубили молодые свои лета. Деньги на мое содержание жалует мне батюшка, а когда недостает оных, тогда забираю в долг,

и мне верят. Начальники не только что любят меня, но еще стараются угождать мне, делая так услугу знатным моим родственникам»⁴.

Этот монолог содержит не только отказ от идеальной просветительской нормы поведения («наука»), но и показывает совершенное равнодушие к общественной деятельности, поскольку в существующей иерархии молодому щеголю и без его усилий было уже обеспечено соответствующее место. Как для него, так и для других персонажей Новикова гораздо важнее времяпровождение вне всяких общественных обязанностей. Внимание направлено на правила второго плана, которые для них составляют «науку нравиться». Это правила узнавания друг друга по языку («щегольское наречие»), по одежде (французская мода) и так далее. На основании этих правил щеголи и щеголихи образовали некий культурный социум, обусловленный обществом в целом, но существующий довольно независимо от него. Перед нами молодое поколение столичного дворянства, которое наслаждалось жизнью и в то же время вырабатывало свои правила культурного поведения светского человека в России. Формированию этого социума способствовали общие условия тогдашней столичной жизни: «Высшее общество в екатерининское время отличалось широким гостеприимством, и каждый небогатый дворянин мог во весь год не иметь своего стола, каждый день меняя дома знакомых и незнакомых. Таких открытых домов . . . находилось множество . . .»⁵. Но щегольская культура находилась на периферии общественной жизни, она представляла скорее анти- или субкультуру, потому что строилась в противовес официальной общественности и показывала явную антипатию ко всякой общественной деятельности.

На первый взгляд кажется, что оба приведенных примера нельзя сопоставлять или сравнивать между собой. Однако следует уяснить ту общую черту, которая связывает снятие этикета в Эрмитаже и категорический отказ щеголя от правил первого ряда. Новиков пишет: «Пропади знание российского языка, ежели и без него можно жить в большом свете: а **этот большой свет составляют почтенные и любезные наши щеголи и щеголихи . . .**»⁶. Тут мы вспоминаем высказывания о Екатерине II как о любезной и безусловно **светской** даме. Признак светскости в эту эпоху проявляется, таким образом, в двух противоположных сферах общества. Светский человек — это или придворный, или щеголь. Обоих связывала ориентировка на правила культурного поведения на Западе, прежде всего во Франции, которые, так сказать, «переводились» на русскую почву, — с одной стороны, на основании нужд и требований придворного этикета, а с другой — в рамках обособленной щегольской культуры. Раз была возможна столь различная трактовка западного образца, то

стоит взглянуть, насколько вообще был освоен образ французского «galant homme».

3) В 1778 году в Петербурге вышла маленькая книжка под названием «Наставление знатному молодому господину, или воображение о светском человеке»⁷. Французский автор в русском издании не назван, но известно, что им является некий Шетарди, старший родственник французского посланника при дворе Елизаветы Петровны. При сравнении текстов обнаруживается, что Муравьев перевел только первую часть книги, то есть половину оригинала⁸. Может быть, конечно, что он по случайным причинам отказался от перевода всей книги. Но если мы допустим, что он сознательно ограничился первой частью, а вторую часть считал уже ненужной для русской публики, тогда такой факт подтверждает наше предположение о заметном отличии французского образца светского человека от его разных «переводов» на русской почве.

В первой части французский автор в основном перечисляет общие правила поведения «молодого господина», которые могли быть приняты и русским дворянином, хотя тщательное сравнение текстов показывает, что в некоторых местах Муравьев затруднялся адекватно передать смысл оригинала. Во второй части Шетарди пишет прежде всего о взаимоотношениях светского человека и общества. Вступая в общество, указывает он, светский человек обязан иметь определенную цель (*fin principale*), достижению которой должны подчиняться все его усилия. Чтобы реализовать эту цель и иметь успех в обществе, надо в первую очередь привести в действие свой разум, надо своим «*esprit*» и своей «*délicatesse*» управлять этим обществом; «...*de scavoit manier les esprits ... il n'y a pas de science plus utile; c'est par là qu'on accredité dans le monde ... et qu'on se fraye un chemin aux grandes choses*»⁹.

Успешное применение «*esprit*», по словам Шетарди, требовало от светского человека самоуверенности, образованности, знания света и, кроме того, — как он пишет в «Наставлении знатной даме» — дара саморефлексии, то есть постоянного контроля над собой¹⁰.

Русский дворянин екатерининского времени понимал и усваивал сложный спектр французского кодекса поведения («науку нравиться») прежде всего формально, как сумму общих правил хорошего тона в светском обществе. Но еще не было точного представления о светском человеке как о независимом индивидууме, который в обществе (под обществом французский автор понимает прежде всего придворное общество) реализовал личную жизнь, свои планы, намерения. Поэтому нельзя было полностью перенести ситуацию, которую описывает Шетарди, на русскую почву. Общественно-исторические условия были другими. Так, на малых собраниях в Эрмитаже участники в лучшем случае показы-

вали способность к «esprit» на уровне общих правил европейской придворной жизни, в то время как русские щеголи и щеголихи усваивали разные аспекты «esprit» прежде всего в отношении культурного «языка», при помощи которого они общались в своем обособленном коллективе. С этой точки зрения, вторая часть книги Шетарди могла показаться неинтересной для русского читателя, даже анахронизмом, если иметь в виду быструю дифференциацию русской культуры второй половины XVIII века.

Итак, в 70—80-е годы XVIII века на периферии русской культуры возникает феномен светского общества. Это происходит на высшей точке общественной иерархии (снятие этикета в Эрмитаже) и в забавах, увеселениях и собраниях столичной дворянской молодежи (щегольская культура). В конце XVIII века в русском обществе развивается свой идеал дворянской личности, в который входят признаки и придворного человека, и столичного щеголя. Существенную роль при формировании такого образца и вместе с тем самосознания русского дворянина сыграла литература (достаточно указать на огромное значение в этом процессе художественного творчества Карамзина)¹. В конце XVIII — начале XIX вв. светский человек стоит уже в центре русской культуры, и в России начинается период салонов и кружков, которые при всей близости к западноевропейской культуре обладают уже собственной системой правил культурного поведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Пыляев М. И.* Старый Петербург. Спб., 1887, с. 196. См. кроме того: Записки Л. Н. Энгельгардта (1766—1836 гг.). М., 1867, с. 47.

² *Mémoires ou Souvenirs et Anecdotes par le Comte de Ségur.* Paris, 1827, т. 2, р. 316. Цит. по: Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785—1789 гг.). Спб., 1865, с. 79.

³ Как пишет П. А. Вяземский: «Никто не мог быть величественнее императрицы во время торжественных приемов. Никто не мог быть ее приветливее, любезнее и снисходительнее в малом кругу приближенных к ней лиц». См.: *Вяземский П. А.* Поли. собр. соч. Спб., 1883, т. VIII, с. 86.

⁴ Живописец на 1772 год. Еженедельное сочинение. Спб., 1772, с. 28.

⁵ *Пыляев М. И.* Старый Петербург, с. 220.

⁶ Живописец..., с. 18.

⁷ Наставление знатному молодому господину, или воображение о светском человеке. Переведено с французского на российский язык лейб-гвардии Измайловского полку Подпрапорщиком Иваном Муравьевым. В Санктпетербурге 1778 года. (Переводчик, Иван Матвеевич Муравьев-Апостол (1765—1851), был образованный офицер своего времени, знаток большого света, состоял «кавалером» при великих князьях Александре и Константине Павловичах, с 1797 по 1805 гг. занимал должность посланника вначале в Гамбурге, затем — в Мадриде).

⁸ *Trotti de la Chétardie: Instruction pour jeune seigneur, ou l'idée d'un galant homme.* Paris, 1682.

⁹ Там же, ч. II, с. 9—10.

¹⁰ *Instruction pour une jeune princesse ou l'idée d'une honneste femme.* Paris, 1684, р. 55. [Все французские цитаты по изд.: Люп, 1692].

¹¹ Интересно было бы изучить эволюцию понятия «свет» с времен новиковского «Живописца» до употребления его у Карамзина и Жуковского.

ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА С НЕОПРЕДЕЛЕННО ВЫРАЖЕННОЙ СЕМАНТИКОЙ

М. И. Лекомцева

С точки зрения структуры текста обращают на себя внимание такие его фрагменты, которые не ориентированы на понимание. Звуковые последовательности, из которых состоят эти фрагменты, не имеют плана содержания, соответственно не включаются в словарь и не поддаются непосредственному истолкованию. Если они встречаются в устной речи, то относительно их исключены переспросы, исправления и многие другие действия, выполняемые в условиях обычного коммуникативного акта. В письменном тексте такие последовательности часто выделяются графическими средствами. Об особой отмеченности таких фрагментов свидетельствуют специальная рамка, описывающая конситуацию вводимого фрагмента, мимика, интонация и часто наблюдающийся измененный способ голосоизвлечения.

Тексты, состоящие из звуковых комплексов, не имеющих фиксированной интерпретации, и смысл которых не выводим из составляющих такой текст комплексов, будут называться далее текстами с неопределенно выраженной семантикой.

Примерами могут служить детские считалки типа:

Anna, vanna, tata, nijā,
Sīja, vīja, pokanijā,
Alla, breka, sika, taka,
Īgi, vīgi, van (B dz 1272, 9)*

Другим примером текста с неопределенно выраженной семантикой может быть концовка многих латышских заговоров:

Abaraka
Abarak
Abara
Abar
Aba
Ab
A [1]

* В dz 1272, 9 и далее в скобках указывается шифр в картотеке сектора фольклора Института языка и литературы им. А. Упита АН Латв. ССР.

или такое заклинание:

[emge	emge	JEMG
emge	emge]	JEMG
		JEMG
		JEMG [2]

В «Трех сестрах» характерен следующий эпизод:

«Ирина (Чебутыкину): А Вам надо бы изменить жизнь, голубчик. Надо бы как-нибудь.

Чебутыкин: Да. Чувство. (Тихо напевает). Тарара... бумбия... сижу на тумбе я...

Кулыгин: Неисправим Иван Романыч! Неисправим!»³ [3].

Если в таких текстах встречается звуковой комплекс, сходный со словом данного языка, например, *tatarija* в считалке

Anna, vanna, tatarija,

то этот комплекс имеет столько вариантов, что легче предположить, что вариант, соответствующий слову, является его омофоном. Так, отмечаются следующие варианты: *tatarija* (B dz 1821, 14), *teterija* (B dz 3854, 1), *tita rija* (3561, 6), *tatarijā* (24, 11), *tatārijā* (B dz 722, 2), *tatareja* (3529, 2), *taṭā rijā* (B dz 1442, 2), *tatālija* (B dz 736, 1), *taṭānija* (4, 3990; 1225; 1125, 6) *tata nia* (1225, 18; 441), *taṭānija* (B dz 1428, 2), *tatanija* (B dz 821, 2), *tutanija* (548; 16763), *tiṭānija* (3517, 3), *tantanija* (B dz 791, 2), *tāntānija* (1225; 41041), *titanika* (B dz 714, 5), *tantu tija* (1472; 2805).

У звукового комплекса 'kompanija' (4.390; 142, 4633; B dz 3854, 1) встречаются такие замены: *kompanija* (1160, 36; B dz 1756, 1; B dz 819, 11; B dz 960, 25), *kampanija* (3529, 2), *kompanijā* (1225; 18741), *kopanija* (B dz 1272, 9), *kapanija* (197, 221; 548, 1663), *kumpanija* (B dz 1727, 12), *komjanija* (B dz 690, 32), *komanija* (576, 1390), *konfanija* (867, 625), *kom pānnijā* (1512, 560), *воmpanija* (B dz 821, 2), *pokanija* (B dz 1272, 9).

Наличие звуковых замен и отсутствие референциальных связей у наблюдаемых «слов» в таких текстах склоняют к мысли о том, что слова естественного языка, попадая в рассматриваемые тексты без определенной семантики, оказываются комплексами без фиксированного значения.

Однако это несколько не говорит о том, что в этих текстах не могут сохраняться этимологизируемые как морфемы комплексы. Наоборот, многие факты свидетельствуют о том, что тексты без определенной семантики являются как бы консервирующим раствором, в котором и исконные, и заимствованные морфемы сохраняются особенно долго. В этой связи показательна попытка Н. С. Трубецкого этимологизировать звуковые комплексы, используемые в припевах нартского эпоса [4].

Отметив, что бессмысленные тексты, фигурирующие как целое, могут представлять результат длительного семантического выветривания, сосредоточимся здесь на синхронном аспекте функционирования текстов с неопределенной семантикой. Вторым ограничением круга описываемых текстов будет исключение из сферы рассмотрения литературных текстов, специально построенных из звуковых комплексов без фиксированной интерпретации (заумь и т. п.), исследование которых представляет отдельную задачу.

Каким образом построены тексты без определенно выраженной семантики? Так как семантика у составляющих их единиц отсутствует, все сводится к «фонологическому» представлению текста. Звуки в составе таких единиц выступают как бы в парадоксальной ситуации: они объединяются в комплексы, которые хотя и различаются, т. е. противопоставляются, но не имеют смысла. Смыслоразличительная функция здесь оборачивается функцией, маркирующей отсутствие семантического представления у всех составляющих такого текста. Зато функция отождествления элемента выступает в максимальном объеме, так как область нейтрализации здесь не поддается описанию. Так, звуковые комплексы *pīja*, *sīja*, *vīja* одинаково бессмысленны, но (*p*), (*s*), (*v*) противопоставляются как элементы нетождественных последовательностей; что касается нейтрализации, то хотя среди встречающихся комплексов вида «согласный, не сонант, не гласный» *+ija* не отмечены звонкие (напр. **bija*, **dija*, **gija*, **zija*) дефектная парадигма первого согласного не дает оснований предположить нейтрализацию по звонкости-глухости, что было бы естественно при смысловом тождестве соответствующих комплексов.

Для представления звуковых последовательностей текстов с неопределенной семантикой могут быть использованы универсальные дифференциальные фонологические признаки, что не должно казаться в свете сказанного парадоксальным. Сами элементы звуковых последовательностей могут быть названы фонемами без изменения содержания понятия «фонема».

Состав фонем, используемых в латышских считалках, совпадает с системой фонем латышского литературного языка.

Последовательности фонем строятся в соответствии с теми закономерностями, которые наблюдаются на фонологическом уровне в текстах, семантически интерпретируемых (возможно, с некоторыми отклонениями в распределении соответствующих слоговых структур). Для представления о распределении типов слогов может служить иллюстрацией следующая считалка:

Anna vanna tatānija
Sija vija komanija,
Zaļa raka tika taka
A, vē, van. (576, 1390).

Удельный вес слогов вида CV значительно превышает вес слогов других типов. В позиции C может выступать любой согласный и сонант, в позиции V — любой гласный. Слог вида V появляется наиболее редко; он отмечен в виде гласных а, и, е, о (Ū, vē, te 11, 21, 60) a-rum triguma tragum tevora (3529, 2); ebe, nebe, banks (B dz 253, 13), ole (2177, 24), хотя нельзя не признать эвентуальную возможность и других гласных в этой позиции.

Слоги типа CVC могут быть проиллюстрированы следующими примерами: dūb (3565, 5), tak (B dz 1365, 2), tīk (B dz 3703, 1), tikmer (B dz 2164, 14), tagad (142, 4633), ķik ķak (4, 390), šori-rak (B dz 819, 11), avarag (B dz 966, 4) lec (3509), lis (3565, 5), vanna nik (1769, 1148), kalva (1860, 1157), talla (B dz 1809, 9), sal (B dz 2266, 3), zal (B dz 565, 22), call (B dz 565, 22), kompanija (3565, 5), fon (3561, 6), vonn (3517, 3), arvirva (B dz 1821, 14), vam (B dz 812, 12), vaniņ (B dz 1365, 2) sijjā vijjā (3565, 5).

Слоги типа VC встречаются намного реже и представлены немногочисленными сочетаниями гласных и согласных: istu (576, 2448), un (B dz 1821, 24), anna (B dz 1821, 14), am (B dz 812, 12), al (B dz 967, 4), alva (B dz 722, 2), arvirvaka (1800, 3967).

Слоги типа CCV представлены также немногочисленно: brata (B dz 565, 22), breka (B dz 1272, 9), drabā (1225, 41041), dvaķa (193, 212), stā (B dz 1821, 19).

Тип CCVC отмечается несколько чаще: drak (B dz 811, 57), sloš (3565, 51), spalva (B dz 960, 25), stik (B dz 1821, 14), šrik šrak (819, 11), spardas (B dz 734, 36), trīs (1512, 560).

Тип CVCC предстает в большем разнообразии: boms (B dz 1842, 1), bums (17, 1796), koks (142, 4634), koldrakā (3579, 11), kenīņš (3565, 5), laks (2177, 24), loks (142, 4634), pats (1121, 60), raks (B dz 1428, 2), saldrok (B dz 1442, 2), sīks un saks (B dz 690, 32), takš (B dz 2177, 24), tiks un taks (B dz 736, 1), vāks (2995, 3), vamp (B dz 1165, 1), vanc (B dz 1370, 33), vand (622, 996), vomt (B dz 1106, 59).

Тип VCC зафиксирован только в виде oks (142, 4634).

Слог типа CCVCC отмечается в случаях blaks (B dz 3854, 1), blikš (17, 16509), brīvs (807, 121) — здесь можно заметить, что семантически этот комплекс легко интерпретируется, но процесс выветривания уже сказывается — изменения по роду, согласования с референтом уже не наблюдается, draks (B dz 2073, 6), triks un traks (B dz 1428, 2).

Слоги типа CVCCC наблюдаются приблизительно в таком же количестве: alvarakst (B dz 736, 1), banks (B dz 1788, 14), bankš (1225, 18741), bungs (1800, 3967), dubults (B dz 371, 1), lunkš (1860, 1159), nosts (B dz 1365, 2), vanks (B dz 3683, 31).

CCVCCC: pļukst (3509).

Слоги организуются в последовательности большей длины: обычно двухсложные или четырехсложные, реже трехсложные:

zala raka tika taka (576, 1390), tatanija komanija (576, 1390), arvirvaku, tiku, taku (1800, 3967); трехсложные: ar-vir-va, stikunsta (B dz 1821, 14).

Слоги со сложными финалиями (СС, ССС) не сочетаются с другими слогами и в метрическом отношении выделяются как эквивалентные четырехстопному хорю. Ср.:

Ana vana tantalija
Kano veso kompanija
Silu rekum tikum takum
Vomt

(B dz 1106, 59).

или

Annā, vannā·tatā niā,
Siā viā, kompaniā.
Silva rata, tika taka —
Bankš

(1225, 18741).

Таким образом, фонологические последовательности построены из конечного набора фонем длиной в 1—6 элементов. Это говорит о том, что порождение текста с неопределенно выраженной семантикой осуществимо с помощью примитивной рекурсии.

Является ли рекурсивность множества порождаемых фонологических последовательностей особенностью текстов с неопределенно выраженной семантикой или рекурсивность характеризует описываемые множества фонем, морфем и семем и в текстах с определенной семантикой?

Вопрос о рекурсивности фонологического и синтаксического представления языка решается утвердительно, будь это представление связано с контекстно-свободной или контекстно-связанной грамматикой.

Однако если перейти к описанию семантики, то даже фрагмент, включающий только кванторные слова, оказывается согласно тезису Я. Хинтики множеством отмеченных фраз, характеризующимся *нерекурсивностью*⁵. Говоря огрубленно, смысл текста с определенно выраженной семантикой может характеризоваться отношением неразрешимой синонимии.

Элементы текста с неопределенно выраженной семантикой можно считать с известной степенью эквилибристики синонимичными, если характеризовать каждую пару равно бессмысленных последовательностей как синонимы (sija ~ vija ~ nija ~ tija).

Переходя к семантике рассматриваемых текстов, мы сталкиваемся со следующим противоречием: текст с неопределенно выраженной семантикой не состоит из единиц меньшей длины семантического уровня, в нем не может образовываться смысл из сложения или другого взаимодействия элементов текста, как это

бывает в текстах с определенной семантикой. Тем не менее значение у таких текстов возникает за счет помещения их в рамку ситуации (вербальной или невербальной), в результате чего наблюдается своеобразный перенос значения элементов рамки на текст и его «показ» на бессмысленных последовательностях.

Примером может служить описание Л. Н. Толстым в «Войне и мире» сцены, когда солдат «Сидоров, считавшийся мастером говорить по-французски», начинает изображать французскую речь: «Сидоров подмигнул и, обращаясь к французам, начал часто, часто лепетать непонятные слова:

— Кари, мала, тафа, сафи, мутер, каска́, — лопотал он, стараясь придавать выразительные интонации своему голосу» [6].

Другим примером будет рассказ Лебедева в пьесе А. П. Чехова «Иванов»: «Молодые люди все с норовом. У меня дядя гегелианец был... так вот, бывало, соберет к себе гостей полон дом, выпьет, станет вот этак на стул и начинает: «Вы невежды! Вы мрачная сила! Заря новой жизни!» Та-та, та-та, та-та... Уж он отчитывает-отчитывает» [7], где *та-та, та-та, та-та* изображает слова отчитывания.

Представляется, что здесь мы встречаемся с особой семиотической системой, в которой с помощью звуков речи передаются значения, близкие значениям системы жестов, рисунков. При рассмотрении такой семиотической системы естественно обратиться к классификации знаков Ч. Пирса как иконических, индексальных и символических. Следует оговорить при этом то обстоятельство, что в качестве знаков здесь выступают не отдельные составляющие текста с неопределенной семантикой, о которых уже говорилось, что они не имеют плана содержания, а весь текст в целом с учетом вербальной рамки или невербальной конституации.

Приведенные выше два примера иллюстрируют как раз иконическое использование текстов с неопределенной семантикой: в первом случае описываемый текст является знаком-изображением французского языка, во втором случае — иконическим знаком конкретной речи. Фонологические последовательности в иконической функции могут использоваться как пародия, передразнивание (аналогично шаржу среди иконических типов визуальных знаков). Естественно, что в иконической функции часто выступают элементы ономотопеи.

Индексальные знаки, определяющие модус обозначения, который Ч. Моррис назвал *locatum* [8], задают не только пространственно-временные координаты, но и «контекст, в который включены объекты определенного рода — объекты, которые уже искались, или объекты, которые обозначены другими знаками» [9]. Индексальные знаки могут сохранять минимум иконичности, но основной функцией их являются отсылки к другим знакам или объектам. Так, в записанном реальном разговоре встретился

такой фрагмент: «Она опять: «Тра-ля-ля, тра-ля-ля», — а он снова: «Бу́-бу-бу, бу́-бу-бу»». Здесь наблюдаются не только иконические знаки — изображения речи, но и «вырастающие» из них индексальные знаки — указания на повторение (раскрытие рамочных «опять», «снова») речи, на то, что «они говорят то же самое», аналогично графическому знаку — сокращенному обозначению повторения типа — «—»—».

Обращаясь к знакам-символам, уместно напомнить уточнение, которое сделал П. Рикёр относительно понятия символа у Пирса-Морриса: «Первой чертой знаковой функции, или семиотической функции, является произвольность конвенции, которая связывает означаемое с означающим; символ же никогда не является произвольным, если воспользуемся примером Мирче Элиада (Mircea Eliade); сила космического символизма содержится в произвольной связи между видимым небом и невидимым порядком, который проявляется, говорит о том, что мудро, и о том, что справедливо, о том, что огромно, и о том, что упорядоченно, именно на основании аналогии, содержащейся в его первичном значении» [10].

Знаки-символы, представленные текстами с неопределенной семантикой, кажутся амальгамой взаимодействующих функций иконического типа («фонетических значений» фонем, изображения абсолютно непонятого на уровне профанического знания), индексального типа (ср. указание на особую локализацию «высказывания», особую идентификацию «я» и других коммуникантов) и собственно символических связей (что выражается часто в глубокой этимологической мотивированности значения символа).

Примером символического значения текста с неопределенной семантикой может служить следующее заклинание:

Neble zeedum kwamma
Neble eedum wamma
Neble dum amma
Neble um ma
oho.

(/150/, 3176, с. 16).

Кроме указанных функций, здесь видна иконическая связь произносимых звуков с непронносимыми, изображение «превращения» текста в сакральное действо.

При рассмотрении классификации Ч. Морриса, который выделял знаки доязыковые, языковые и постязыковые [11], встает вопрос о статусе знаков, использующих план выражения языка, но не включающих плана содержания языка, т. е. строящих семантику по типу семиотических систем конвенциональных жестов [12], традиционного рисунка [13] и т. п. Не предпринимая ответа на этот вопрос, отметим гетерогенный [?], смешанный

характер знаков-текстов с неопределенной семантикой в указанном отношении.

В условиях фиксированного контекста или конситуации составляющие текста с неопределенной семантикой превращаются с прагматической точки зрения в синонимы перформативов: «Кари, мала, тафа, сафа, . . .» прагматически эквивалентно высказыванию «я говорю не на русском языке» и т. п., «jemge, jemge, jemge, jemge» — «я заклинаю» и т. п., «abaḡaka, . . .» — «я совершаю сакральное вербализуемое действие» . . .

Перформативы образуют самоотносимые высказывания (прямые или косвенные). Когда К. Поппер разбирал парадокс самоотносимости, ключевым примером для него стала фраза, которую Теетет произносит почти неслышно. Потом Теетет на просьбу Сократа повторить ее, говоря громче, сообщает: «Я говорю так тихо, чтобы ты, добрый старый Сократ, не смог расслышать», и возникает традиционная ситуация для самоотносимого высказывания [14]. Однако, если бы невнятное бормотание при более громком воспроизведении оказалось бы текстом с неопределенной семантикой, к которому неприменима оценка истинности, то Теетет вышел бы из заколдованного круга, очерчивающего парадокс самоотносимости. Высказывания относительно таких текстов уже не косвенно самоотносимы и не самоотносимы. Истинностные оценки они получают независимо от структуры текста с неопределенной семантикой. Сами же тексты с неопределенной семантикой оказываются вне области верифицируемых высказываний.

Таким образом, рассматриваемые тексты и на уровне семантики оказываются в особо отмеченном положении.

Исследование языка со времен Ч. Морриса было разделено на три части: синтаксис, семантику и прагматику. В синтаксисе рассматриваются отношения между языковыми выражениями, в семантике — отношения между этими выражениями и объектами, к которым они относятся (областью референции), в прагматике — отношения между выражениями и объектами, к которым они относятся, с одной стороны, и использующими их коммуникантами — с другой. По этому поводу Р. Монтэгу писал, что «теория значения лучше видна в прагматике», при этом «прагматика должна быть связана с понятием истинности (в модели или в интерпретации) и не только по отношению к интерпретации, но и к контексту использования» [15].

Для текстов с неопределенной семантикой, для которых интерпретация в категориях истинности оказывается неприменимой, особенно важным становится контекст использования, т. е. прагматический аспект.

Речевой этикет, как и более жесткие постулаты общения Грайса [16], исключают подобные тексты из ситуации общения. Включение текста без определенной семантики в ситуацию обще-

ния становится поэтому особенно сильным показателем прагматического изменения ролевого статуса коммуникантов.

Коммуникант, заговоривший на непонятном языке, разрушает структуру диалога — он не отвечает на вопросы, не следует постулатам общения, которые выполняют остальные участники коммуникативного акта. Некоторой аналогией такому поведению является табуирование и молчание («папское молчание»), которые также изменяют ролевой статус коммуникантов. Особо отмеченный ролевой статус участника акта общения, заговорившего на языке без определенно выраженной семантики, подчеркивается и крайней амбивалентностью его в иерархии коммуникантов. Его роль может быть принята как абсолютно доминирующая (роль оракула), так и крайне доминируемая (роль безумного) [17]. Эта роль определяется «истолкователем», который с точки зрения формальной структуры коммуникативного акта не отличается от других участников сообщения, но с точки зрения действующей модели коммуникации, в частности определения истинностных функций высказываний, приобретает de facto роль распределяющего роли всех остальных коммуникантов, в том числе и «оракула».

Вырожденной формой такой коммуникативной ситуации с оракулом является детская считалка, при которой «истолкователем» оказывается конвенциональная интерпретация считалки, доступная всем участникам исходного акта общения.

Таким образом, относительно прагматического аспекта тексты с неопределенной семантикой оказываются в особо отмеченной позиции, как и относительно синтаксического и семантического аспектов. При этом характеристика таких текстов во всех указанных аспектах определяется знаками, противоположными характеристикам текстов с определенной семантикой (синтаксически — рекурсивностью-нерекурсивностью, семантически — неверифицируемостью в противоположность хотя бы потенциальной верифицируемости текста с определенной семантикой, прагматически — полным объемом конситуативного определения отношения синонимии — (и соответственно антонимии), — изменением ролевого статуса участников акта общения при переходе к текстам с неопределенно выраженной семантикой, к отмеченным способом распределения ролей в коммуникативном акте).

Р. Монтэгу считал, что введение понятия истинности в описание прагматики языка и — исчисления в описание семантики настолько сблизит естественные языки с формальными, что даже высказал в свое время такое мнение: «Я отвергаю утверждение, что существуют серьезные теоретические различия между формальными и естественными языками» [18].

Однако за время, прошедшее с момента этого высказывания, серьезные различия между формальными и естественными языками имели тенденцию накапливаться даже в таком строго огра-

ниченном фрагменте языка как кванторные значения (напр., область действия квантора в естественном языке переменна и не имеет фиксированной правой границы, в то время как в формальных языках она всегда фиксирована) [19] и т. д.

Существование моделей общения на естественных языках, в которых наряду с текстами с определенной семантикой сосуществуют и тексты с неопределенной семантикой, говорит о еще более глубоких различиях между естественными и формальными языками. Тексты с неопределенной семантикой не имеют аналогии в формальных языках, в естественных же языках они играют передупреждающую роль.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Трейланд Ф. Я. (Бривземниакс)*. Труды этнографического отдела. Материалы по этнографии латышского племени. М., 1881, т. XL, кн. VI, с. 147.
2. *Straubergs K.* Latviešu būvāmie vārdi. Rīgā, 1939, p. 270 ff.
3. *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1956, т. 9, с. 387.
4. *Трубейцкой Н. С.* Основы фонологии. М., 1960.
5. *Hintikka J.* Quantifiers in natural languages: some logical problems. — E. Saarinen (ed.). Game-theoretical semantics. Dordrecht, 1979, p. 81—117; *Barroise J. & Cooper R.* Generalized quantifiers and natural language. — Linguistics and Philosophy, 1981, 4, p. 159—219; *Benthem J. van.* Five easy pieces. — In: Studies in modeltheoretic semantics. Dordrecht, 1983, p. 1—18.
6. *Толстой Л. Н.* Война и мир. Полн. собр. соч., 1937, т. 9, с. 214—215.
7. *Чехов А. П.* Т. 9, с. 46.
8. *Morris Ch.* Signs, language and behavior. — In: Writings on the general theory of signs. The Hague-Paris, 1971, p. 146—157.
9. *Op. cit.*, p. 154.
10. *Ricoeur P.* Le conflit des hermenéutiques: épistémologie des interprétations. — Cahiers internationaux de symbolisme. Genève, 1963, I, p. 152—184 (163).
11. *Morris Ch.* Mysticism and its language. — In: Writings on the general theory of signs. The Hague-Paris, 1971, p. 457—458.
12. *Leroi-Gourhan A.* Le geste et la parole. Paris, 1964—1965, I—II.
13. *Op. cit.*
14. *Popper K. R.* Self-reference and meaning in ordinary language. — Conjectures and refutations. N. J.-L., 1962, p. 304—311.
15. *Montague R.* Pragmatics. — In: Formal philosophy. Selected papers of Richard Montague. N. Haven. L., 1979, p. 188.
16. *Grice H. P.* Logic and conversation. — In: Cole, P. & Morgan, J. L. (eds.). Syntax and semantics. N. Y., 1975, vol. 3, p. 41—58.
17. *Anwera J. van der.* Inleiding tot de linguïstische pragmatiek. Leuven, 1978.
18. *Montague R.* *Op. cit.*, p. 188.
19. *Hintikka J.* *Op. cit.*, p. 81 ff.; *Benthem J. van.* *Op. cit.*, Thijsse E.

К ПРОБЛЕМЕ «СИМВОЛИЗМА СИМВОЛИСТОВ»

(Пьеса Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан»)

З. Г. Минц

Распространенный взгляд на историю русского символизма как на смену «декаданса» 1890-х гг. творчеством «младших символистов» 1900-х гг. определил и подход исследователей к проблеме символа в «новом искусстве». Уже Вяч. Иванов поставил «истинный», «реалистический символизм» (где символ — знак высшей духовной реальности) в соответствие поэтике младших символистов — «соловьевцев», а «идеалистический» символизм (где символ — знак «субъективного переживания») — в соответствие поэтике декадентов и их наследников в искусстве 1900-х гг.¹ Тогда же (а позже — в работах советских ученых) высказывалась иная, но близкая мысль: декадентская поэтика определялась как импрессионистическая, а младосимволистская — как символизм в собственном значении слова².

Однако думается, что вопрос о «символизме символистов» намного сложнее. Становление поэтики символа в «новом искусстве» было противоречивым и многоэтапным процессом, в результате которого сложилось несколько разных типов символизации, отнюдь не сводящихся к тому или иному осмыслению онтологического статуса символ изируемой реальности³.

Настоящая статья ни в малой мере не ставит целью исследовать типологию символа в русской литературе конца XIX — нач. XX вв. Я хочу лишь указать на ряд тенденций символаобразования в символизме конца 1900-х — нач. 1910-х гг., не бывших еще предметом научного описания. Предметом анализа избрана драма Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан» — не из-за ее особо выдающихся художественных достоинств, а потому, что некоторые ответы на вопросы о структуре и концепции символа у Сологуба (и шире — у символистов конца 1900-х гг.) получили в ней яркое и творчески осознанное («металитературное») воплощение.

Необычность пьесы «Ванька Ключник и паж Жеан» (опубл. 1909) видна еще до чтения, т. к. отражена в зрительно очевидной

графической композиции текста³. Пьеса (в полном соответствии с ее подзаголовком: «Драма в двенадцати двойных сценах») печатается в рассматриваемом издании в два столбца; в левом зафиксирована «русская» версия сюжета, в правом — «западная». Пробел между столбцами становится плоскостью симметрии, по сторонам которой располагаются полностью или частично совпадающие фрагменты «параллельных сцен»;

Князь выходит на крыльцо, с ним княгиня. Все им низко кланяются [3]. Выходит на крыльцо граф и графиня. Все им низко кланяются [3], —

а также фрагменты, в которых сюжетная изоморфность эпизодов сочетается с резкими контрастами в стиле речи и поведения персонажей, в деталях фабулы и т. д.:

(Княгиня смеется и заигрывает. Ванька кобянится).

Княгиня: Что-то у меня, Ванька, промежду лопаток чешется.

Ванька. Стань, княгиня, к березе,

Почешись, княгиня, о березу спиную ...

(Графиня бросает на Жеана томный взгляд. Жеан краснеет).

Графиня: Солнце такое высокое и знойное, небо безоблачное, сыновья Эола спят, и даже резвый Зефир притаился в кустах у речки. Там мне душно и жарко, глаза мои туманятся и беспокойное сердце шепчет, — знаешь, что оно шепчет?

Жеан. Милостивая графиня, темен, но внятен юному слуху язык сердца ... —

или:

Княгиня смеется. Ванька изловчается и бьет княгиню ладонью по спине.

Княгиня (пронзительно визжит). И-и-их! Черт, леший, этак сяданул!

Ванька (хохоча). Уж больно ты гладкая!

Графиня краснеет <...> Жеан отходит в сторону и бросает на графиню украдкой страстные взгляды.

Графиня подходит к нему, треплет его по щеке. Жеан краснеет и улыбается нежно.

Жеан. Милая графиня Жанна ... [11] и т. п.

Текст отмечен высоким разнообразием симметрических конструкций: меняются типы симметрии (трансляционная — зеркальная; ср., например, зеркальную симметричность грамматической структуры заглавия, плоскость которой проходит через союз «и»), плоскости симметрии (господствующая симметричность левого / правого столбцов дополняется аналогичными соотношениями внутри одной — или обеих — версий: соотношениями начал и концовок в одной сцене или начал / концов одной картины к другой и т. д.); ср. завершающие ремарки 3-й и 6-й картин:

Уходят вместе

Уходят вместе [11]

Расходятся в разные стороны

Расходятся в разные стороны [15] и т. п.

Еще более осложнится структура пьесы при сравнении ее графической композиции с языком произведения: в позицию зримой симметричности попадают единицы самых различных языковых уровней (в одних случаях — слова, в других — фразы, грамматические конструкции и т. д.) и разнообразно соотношенные по смыслу (полный / неполный повтор, изоморфизм в системе персонажей или в сюжетной функции, стилевые контрасты, синонимия, антонимия и т. д.). И, наконец, симметрично построенные фрагменты чередуются со столь же отчетливо асимметричными; асимметрии создаются, прежде всего, тем, что одна из версий (обычно — «западная»; о причинах этого — ниже) оказывается длиннее другой, и поэтому в концовках ряда картин заполненность одной (обычно правой) половины страницы коррелирует с пустотой другого (обычно левого) столбца.

Таким образом, сам «графический рисунок» драмы с его постоянными, резко выраженными, почти навязчивыми — и одновременно весьма разнообразными чередованиями симметрических конструкций задает сложное и неоднозначное читательское ожидание. Очевидно, структура этого уровня должна настроить на то, что две версии драмы будут постоянно сопоставляться и что именно из этого сопоставления вырастет общий смысл произведения. Однако уже здесь обнаруживается и парадоксальность установки Ф. Сологуба. План выражения графических композиций подчеркивает общую гармоничность, стройность структуры, а чередования симметрических / асимметрических композиций как бы подсказывают соотношение двух версий драмы как отчетливое их сближение либо столь же явное противопоставление. Однако одновременно возникает и совершенно иной эффект. Как план выражения с его сложностью, так и план содержания (однотипно симметричные фрагменты могут получать самое разное семантическое наполнение) несут мысль не только о сложной противоречивости, но и о хаотичности художественного мира драмы, об общей амбивалентности итогов соположения «русской» и «западной» версий. Это «предчувствие» полностью оправдывается всей структурой «двойных сцен» — не случайно драма Сологуба получила у современников диаметрально противоположные истолкования⁸.

Впечатление хаотичности «мира драмы» не снимается, а усиливается при последовательном (от картины к картине) прочтении «сцен». Конец здесь не «венчает дело», а, напротив, предельно обостряет ощущение неоднозначности соотношения версий. Кульминация: эпизод спасения княгиней / графиней своих возлюбленных от казни — разводит фабулы вариантов предельно далеко (княгиня подкупает палачей, которые срубают голову не Ваньке, а подвернувшемуся «поганому татарину» — графиня отправляется «к милому супругу» вымолить у него «жизнь <...> юного безумца» Жеана — с. 30); «симметричность» графических

структур, языка и действий персонажей здесь мало ощутима. Однако «счастливая развязка» (наказание и покаяние изменниц, возвращение их в лоно супружеской жизни) опять вызывает чувство резкой, но семантически двойственной сопоставленности сцен: вышедшее на поверхность целостное подобие сюжетов (как смысловой адекват симметрического построения) вновь непримиримо контрастирует с культурно-стилистической и фабульной антитетичностью обеих версий.

Построение пьесы получает, однако, объяснение, если рассматривать текст как парадигму — единый многослойный символ, предполагающий разные уровни его осмысления — от наивно-читательского до углубленно-символического. Здесь также сохраняется типично сологубовская амбивалентность изображенного: допустимо и такое понимание драмы, при котором каждое более глубокое ее восприятие отменяет все прежние как «профанические», но возможно и такое, при котором все трактовки произведения сосуществуют, — теперь, однако, соотносясь иерархически.

Первым уровнем восприятия и будет *предваряющий* чтение уровень асимметрически-симметрических графических композиций, о котором шла речь выше. Являясь планом выражения для более высоких уровней интерпретации, он, вместе с тем, имеет и *свое* содержание — описанную нами установку на сопоставление вариантов драмы. Исходя из предпосылки о символическом характере произведения, можно связать эту установку с символистской идеей «соответственности» явлений. Важным кажется и то, что на данном уровне используются знаки индексального типа, сближенные с иконами сенсорной очевидностью их значений, мгновенностью и целостностью восприятия, а также неполной переводимостью на язык слов.

На следующем уровне восприятия, уже связанном с естественно-языковыми и художественными структурами, драма предстает как предмет «первичного», наивно-профанического восприятия. Конечно, речь идет не о том, чтобы две «любовных истории» были осознаны как «правдивые», «бытовые»: условно-стилизированный характер произведения очевиден с первых строк. Дело в другом: на рассматриваемом уровне в драме могут быть выделены те «картины мира» и структуры, которые, по Сологубу, свойственны «профаным» текстам и «профаническому» восприятию искусства (т. е. в драму неявно включен и образ его интерпретатора).

При описанном подходе к пьесе все, что относится к общности двух ее версий, либо «еще» не будет воспринято⁷ (глубинные изоморфизмы сюжета), либо создаст тот фон (стилевые и смысловые повторы), на котором резче выступают различия «русского» и «западного» вариантов, создающих образы двух национально-культурно противопоставленных «миров».

Образы реализуются в оппозициях:

грубое —	галантное («куртуазное»)
аляповатое —	изящное
комическое —	поэтическое
примитивное —	культурно-усложненное и т. д.

Средством создания контрастов, кроме уже упоминавшихся стилистических антитез (вульгаризмы/поэтизмы, преимущественная ориентация на устное говорение или на литературно-письменный язык, а также соответствующие стили поведения), оказывается также ориентация «русской» и «западной» версии на культурно различные или противопоставленные традиции⁸. Поэтический полюс в истории Ваньки-ключника представлен отсылками к народно-песенной стихии (то лирической, то «былинной», то созвучной произведениям массовой городской культуры нач. XX века). В истории Жеана и Жеанны аналогичную роль играют автоцитаты из лирики Сологуба (ср., например, слова графини о солнце как злом драконе — с. 11 — и более ранние сологубовские стихотворения «Для чего в пустыне дикой...» — 1, 34⁹, «Опять в лазури ясной...» — 1, 71 и мн. др.), а также ориентация на русскую и (переводную!) западно-европейскую интимную лирику (ср. особенно песню Жеана в 11-й картине). Довольно отчетливое сближение с миром своей лирики и своих эстетических предпочтений лишь *одной* из версий драмы порождает оппозицию интимно близкого и культурно далекого. На рассматриваемом уровне восприятия получает семантическую интерпретацию и большая распространенность «западного» варианта пьесы: оппозиция кратких / развернутых изображений оказывается формой противопоставления примитивности / усложненности изображаемых «миров». Ср., например, эпизод со скворцом во 2-й картине, не имеющий аналогов в «русской» версии и удлинняющий «западную» на две страницы: Жеану, чтобы заслужить благосклонный поцелуй госпожи, потребовалось научить скворца кричать: «Граф грозен врагам!» и «Прекрасная графиня!», умащаться розовым маслом, отбивая «неприличные» запахи конюшни, и т. д. — Ваньке никаких подобных ухищрений не требуется: княгиня считает его «обходительным молодцем» после того, как он «кланяется в ноги, уходит и сплевывает» [7].

Более подробное рассмотрение выделенных оппозиций приводит к выводу, что все они имеют определенную ценностную окраску, сопоставимую с общими взглядами писателя. Так, преимущественно эстетический характер противопоставления сравним с символистским панэстетизмом Ф. Сологуба, с определяющим для его творчества контрастом Красоты / безобразия. Существенно и то, что эстетический облик «западного» мира в пьесе связан с культом Дамы (он-то и порождает «куртуазный» стиль жизни в графском замке); «русский» мир этого культа не знает: поведение героев определено их отношениями с «бабами»:

Княгиня: Ванька ты, Ванька, подлец, что ты со мною изделал? Как была я мужу верная жена, а нонича как я ему погляжу в очи?
Ванька (сплевывая)
Так и поглядишь...

Графиня: Жеан, Жеан, противный! Что ты со мной сделал? Я графу была верная жена, — теперь как я ему погляжу в очи?
Жеан: Гляди ему смело в глаза, милая Жеанна [12]

или в сцене допроса князем / графом Ваньки / Жеана:

Князь <...> Да как ты смел это сделать?
Ванька (сплевывая)
По взаимному согласию <...>
Нешто мне с бабою целоваться нельзя? На то она и баба.

Граф. Как ты смел это сделать?
Жеан (кланяясь вновь) С пьяна и по глупости <...> принялся нести всякий вздор небывалый [26] — и т. д., и т. п.

Следует напомнить, что, несмотря на свое всегдашнее скептическое неверие в воплощаемость «женственного» начала в жизнь, Ф. Сологуб-лирик отдал дань и его прославлению: миры культа Дамы и презрения к «бабе» («поругания Красоты») для него не могут быть равноценными.

Миры «эстетического» и «неэстетичного» характеризуются также четким противопоставлением развитого / неразвитого личностного, индивидуального начала. Оно начинается уже списком действующих лиц: антитезой имени / безымянности (Старый слуга — Агобард, дворецкий; ср.: кабак — трактир «Золотой Олень»); имени / клички (Девка-Чернавка — Раймонда, служанка; Ванька — Жеан) и разворачивается в таких, например, деталях драмы, как введение имени княгини только в 8-й картине и проходящая через весь текст игра созвучиями «Жеан — Жеанна»¹⁰ и др. Типичный для Сологуба образ мещанского мира как «безликого», ярко выраженный пафос индивидуального начала (а также общесимволическое отождествление «угадывания Имени» и преобразования мира) позволяют предполагать, что и в драме оппозиция «мир имен / безымянности» имеет ценностную окраску. И, наконец, эстетическое (в духе позднего Сологуба) получает в драме некую этическую окраску: «окультуренный» мир оказывается как бы более способным к милосердию (прощение Жеана графом), рыцарственному покровительству (Жеан о своих отношениях с графиней), покаянию (Жеанна).

Таким образом, на рассмотренном уровне восприятия драмы обнаруживается ценностная неравнозначность «миров». Позиция автора пьесы оказывается сопоставимой с «западническими» симпатиями Сологуба (идущими еще от эпохи «Северного Вестника») и выявляет его ироническое отношение к «неонароднической» апологии «народной души» у ряда символистов 2-й половины 1900-х гг. Это и дало основание критикам (а позже — некоторым исследователям) драмы Сологуба говорить о ее «русском мире» как отождествленном с грубой реальностью, а о

«западном» — как мире красоты, мечты, поэтического идеала и более того — о наличии в «русской» версии пьесы «обличительного» пласта, политических намеков и т. д. Такое прочтение текста, в частности, делает возможной еще одну интерпретацию его графического облика: два столбца — это зримая модель сологубовского «двоемирия» — одной из важнейших особенностей его творчества¹¹.

И все же на том уровне понимания драмы, где доминируют резкие контрасты, где мир предстает как многоликий, национально, исторически и даже социально (тема фаворита, «пародные сцены» и т. д.) окрашенный, динамичный, — на этом уровне достижимо лишь самое первое приближение к смыслу текста, без существенных корректив — резко его искажающее.

Во всем творчестве Сологуба разнообразие явлений жизни понято как ее кажимость, «личина», пестрое «покрывало Майи» над Единой сущностью мира. Есть эта тема и в драме.

То, что казалось разным и контрастирующим, на новом, более углубленном уровне восприятия превращается в единый мир земной пошлости — объект романтической иронии. Ирония отрицает ценность и реальность и утверждает ничтожность и иллюзорность всего того, что раньше представало как «высокое». Главная функция ее поэтому — *уравнивание* обоих миров пьесы, а основное поле деятельности — «западная» версия, прежнее средоточие «высокого». Теперь, в отличие от предшествующего уровня восприятия, пассивным фоном становится все, что *различает* «миры» драмы, а на первый план выступают *различные повторы, параллелизмы, изоморфизмы* в тексте обоих вариантов.

Так, становится заметным, что в изображение «западного» мира постоянно вклиниваются мелкие, не бросающиеся сразу в глаза иронические характеристики «разъедающие» ощущение его поэтичности (например, рассказ Жеана о добродетельном монахе, который «не жалел трудов и розог» на его воспитание). Важнее, однако, что само различие «грубого» и «изящного» получает совершенно новый смысл. Как бы ни отличались сцены расставания Ваньки / Жеана с их прежними любовницами:

В а н ь к а <Девке-Чернавке>:
... Иди себе ни с чем, пока
не бита <...> Уйди, постылая!
<...> Отвяжись, подлая!

Ж е а н <Раймонде>:
... Иди домой, в теплую горницу
<...> Раймонда, мне не хочется целоваться <...> Раймонда, сегодня ночью я не смогу придти [15] —

с м ы с л обеих сцен один. «Русское» и «западное», как и прежде, контрастны, но теперь мы видим, что это — *контрастные выражения одного и того же содержания*. В ином свете раскрывается и оппозиция «кратко / развернуто изображенное». Мир, «детально изображенный» — это, как правило, мир эвфемизмов, развернутых парафраз, тонких намеков и красноречивых умолчаний:

Девка-Чернавка <князю>
<...> Твоя ли княгинюшка не честная, твоя ли княгинюшка не верная! Что живет она с младым ключником, с Ванькою, во любви живет. Князь. Врешь, дура (*чихает ее ногой*). Девка-Чернавка летит кубарем вон)

Раймонда <графу>
<...> Зачем он поднял глаза на знатную даму?
Граф. Вздыхать о дамской красоте не запрещено пажам.
Раймонда. Да он-то не вздыхает. Он — счастлив!
Граф (*гневно*). А кто эта дама?
Раймонда. Милостивый граф, смею ли я сказать (*Молчат. Граф делает знак, Раймонда уходит*) [24]

Сопоставленные эпизоды (как и множество им подобных) допускают, по крайней мере, три истолкования: (1) грубость «русской» версии противостоит окультуренности «западного» мира как более ценного; (2) прямота, правда (*совпадение* грубого содержания жизни и форм его выражения) «русского» народно-балаганного мира раскрывают картинно-деланный, жеманно-притворный облик «западного», где выражение *скрывает* содержание, и реабилитируют «русское»; (3) оба варианта изображают одно и то же в разных «одеждах». Авторская позиция свободно меняет содержание и выражение текста, играет ценностными характеристиками и т. д., то есть создает общий романтико-иронический облик драмы.

Иногда даже «русский» мир выглядит определенно симпатичней «западного» (8-я картина, где введен мотив зависти пажей вошедшему в милость Жеану, не имеющий соответствия в истории Ваньки Ключника; 11-я картина, где сочувствие палачей ведомому на казнь Ваньке выражается лирической интонацией песни, а к сочувствию слуг Жеану и графине примешиваются нотки насмешливости, и т. д.). Однако это «новое» соотношение миров вводится в пьесу с единственной целью — подчеркнуть полную свободу авторской оценки. Контраст версий оказывается мнимым, а все оценки — бессмысленными.

Разрушающее действие романтической иронии на этом не останавливается: она уничтожает не только ценность изображаемого, но и все возможные «привязки» его к действительности. Так, возникающая на предшествующем уровне восприятия убежденность, что сюжеты драмы соотносятся с эпохой княжеской Руси и с европейским рыцарским средневековьем, сразу же снимается ироническими анахронизмами. В князе, княгине, Ваньке Ключнике легко опознаются современные писателю русские обыватели — герои сологубовской прозы — с их повседневыми заботами и правами («Князь княгиню долго бил, упарился <...> Княгиня на полу валяется, прошенья просит» — 31). Меньшая насыщенность нарочитыми анахронизмами «западной» версии (ср., однако, вклинивание в «куртуазный» язык выражений: «Уж заодно» — 12; «ну, брось» — 19 и т. п.) вполне компенсируется репликой Третьей веселой девицы по адресу Жеана,

опасающегося идти в трактир (7-я картина): «Ну, и оставайся один, косней в своем индивидуализме. А у нас — веселая соборность!» [17]. Реплика эта — не только отклик Ф. Сологуба на споры о преодолении индивидуализма, о «соборности» и т. д., раздиравшие символизм в годы после первой русской революции и приведшие к его кризису; не только пародийное отождествление «соборности» и трактирного веселья. Это — и указание на соотнесенность «западных» эпизодов с миром современной русской интеллигенции. «Двойные сцены» получают еще одно, заведомо пародийное истолкование: «мир народа — мир интеллигенции».

Пласт намеков на современность, как кажется, отнимая у драмы связь с «исторической реальностью», сохраняет все же соотнесенность ее с сегодняшней реальностью. Но и это оказывается иллюзией. Сологуб демонстрирует *в целом* романтико-иронический механизм «уничтожения времени»: современность, отождествляясь с иронически стилизованным квази-прошлым, сама оказывается лишь квази-настоящим.

Цепная реакция уничтожения «реальности пьесы» затрагивает и то, что казалось главной темой драмы — контраст двух национально-культурных миров. «Европейский» мир, где граф шутя называет почтенного дворецкого «старый хрен Агобард», а сам Агобард — носитель «народной мудрости» формулирует ее словами: «Не даром старые люди говорят: поспешишь — людей насмешишь» [30] — это, конечно, мир столь же русский, как и в «русской» версии¹². Точнее — это русский образ европейской культуры, как он создается то «массовой» культурой (ср. транслитерированную передачу имен: Жеан, Жеанна), то в неуклюже литературных переводах (ср. в рассказе ведомого на казнь Жеана: «Тремя упившийся глубокими чашами...» — 29) и т. д. Комизм усиливается тем, что «западный» вариант оказывается каким-то странным «переводом с европейского», «французский колорит», «куртуазность» текста легко сменяется, например, введением пародийных «хоров» (кабацких женок / веселых девиц, слуг / пажей и др.) — ироническим откликом Сологуба на идущее от Ницше широкое обращение символистов к античной драме, размышления о роли хора, оркестры в структуре театра будущего, мечты о «театре соборного действия» и т. п. Все же «западная» версия ближе всего именно к французской культуре — но и «французский» пласт текста, по сути, иронически соотносится в первую очередь со стилизациями западной культуры («западные» элементов в русской культуре XVIII в.) у символистов от А. Белого до М. Кузмина.

Последний удар «наивному» восприятию пьесы наносит открытое обнажение ее природы как «текста в тексте»: подобно Л. Тику и А. Блоку, выведшим на сцену авторов пьесы, чтобы подчеркнуть условность произведений, Ф. Сологуб уже в начале пред-

упредил, что в ней не отражается «жизнь», а перелагается сюжет народных песен о Ваньке Ключнике. Но и в народном Сологуб ищет не истинную точку зрения на мир, а тексты, способы говорения.

В итоге единственной реальностью пьесы оказывается соположение стилизованного «русского» текста и стилизованного же «перевода с европейского» (или ироническое и — пародийное соположение трактовок русской и западной культуры русскими символистами).

Новый смысл получает и графическая композиция текста. Теперь она оказывается лишь ироническим подобием двоемирия: поскольку «высокий» мир не «высок» и не реален, драма становится отображением релятивного «многомирия», где все может претендовать на место истины, но ничто ею не является. Перед нами — модель романтико-декадентского «зеркала теней» (ср. мотивы «зеркала» у З. Гиппиус, Андрея Белого, В. Брюсова, а также рассказ Сологуба «Тени», 1896): плоскость симметрии задает отражение «русской» версии в «западной», а «западной» — в «русской», но отделить «реальное» и первичное от отраженного и вторичного невозможно. Такой же релятивный и иронический смысл получает и возможное истолкование двух версий как «оригинала» и «перевода» (драма и печатается как двуязычный текст!): «оригинальный текст» (им по месту в графической композиции может быть только «русская» версия) не является оригиналом для помещаемого в правом столбце «перевода с иностранного». Обещаемая иерархия первичного / вторичного разрушена и тут.

Так за пестротой «покрывала Майи» увидено «Единое», которое оказалось, однако, не «мировой жизнью», а лишь «текстом», стилизацией.

На этом рассмотрение драмы можно было бы закончить, если бы мирозерцание Сологуба конца 1900-х гг. оставалось, как в предреволюционные годы, декадентско-романтическим и не испытало во время первой русской революции воздействий младосимволистской веры в возможность пересоздания жизни по законам Красоты (идеи «дудльцинирования жизни»).

В конце 1900-х гг. Сологуб не разделяет уже коснувшихся и его «дионисийских» упоений стихиями природы, страстей, бунта, но дуновение Веры в возможность преображения мира оставило след в его творчестве. Общая позиция Сологуба теперь связана с (близким Андрею Белому) отождествлением Красоты и культуры. На культуру, искусство и возлагается теперь миссия «преображения» («Творимая легенда»). Поэтому сведение реальности, отображенной в «Ваньке Ключнике и паже Жеане», к реальности самого этого произведения как текста, не приводит к дискредитации драмы. Напротив. Произведение искусства для символиста — тайный аналог глубинной сущности мира, и сологу-

бовский «текст о тексте» становится моделью символического текста, моделью символа.

Графическая композиция «параллельных сцен» получает еще одну трактовку, на которую указал сам Сологуб в уже цитированном предисловии «От автора»: она воспроизводит структуру различных филологических (фольклористических, текстологических и др.) изданий с параллельными вариантами одного текста ¹³.

Общая же структура «двойных сцен» раскрывает теперь свой окончательный смысл. Все, что различает тексты правого и левого столбцов: «бытовое» (хотя бы и стилизованно бытовое), «национальное», «социальное», стилистическое, фабульное и т. п., — оказывается в а р и а н т а м и некоего единства (инварианта), «одеждой Единого». «Варианты единого» — это и земная жизнь в пестроте ее явлений, и «первый» план символа, обнаруживающий эту пестроту.

То общее, что объединяет оба сюжета и является их инвариантом, составляет символическую сущность текста, глубинный пласт значений символа. Когда романтическая ирония сняла все внешние «одежды» символа, в глубине двух изоморфных сюжетов высветилось их единое символическое ядро: «основной миф» русского символизма ¹⁴, миф о земных воплощениях красоты. А симметрические / асимметрические композиции, которые актуализируются по-разному на всех уровнях текста, сплавливают все его пласты в единую структуру — сологубовскую «модель» символа.

Какой же смысл приобретает целостное строение драмы как модели символа? Уже в начале выхода младосимволистов на литературную арену выявились две тенденции построения символистского произведения — обе в рамках «соловьевского» понимания символа как знака трансцендентного мира.

Для раннего Блока внешняя «одежда» символа («первый», сенсорно представимый, связанный с земной реальностью пласт его значений) — не случайна. Она возникает как результат особого рода отношений с мистической сущностью изображаемого и с мистическим, глубинным пластом семантики символа — отношений символического под о б и я. Более того: основные атрибуты этой мировой субстанции отражены именно в ее земных явлениях (или, по крайней мере, только так могут восприниматься художником). Явленная в ее жизненных «знаках» сущность высока, сложна и поэтична. Мир Единого — предельно многогранен. Земные воплощения Души мира — прекрасны и бесконечны. Художник-символист — внимательный, влюбленный Свидетель всех зримых и слышимых знаков земного воплощения мистической Красоты.

Для Белого все «внешнее» мира — только личина, скрывающая символическую сущность бытия. Связь любой земной

оболочки, «маски», с сущностью — случайна (хотя отнюдь не случайны сами «масочность» и разнообразие жизни). Отношения профанных и сакральных значений знака воспроизводят эту случайность как условность, конвенциональность «первых планов» символа. Разнообразие, нюансированность явлений — признак материального мира, *скрывающего* свою сущность. Поэтому «первые» пласты значений символа художник-символист сохраняет — но лишь с целью показа иллюзорности мира; они неизбежно ироничны и при попытке проникнуть в «трансцендентные» смыслы знака — снимаются. Мир кажущегося разнообразия — един. Задача символиста — снятие «личин», иллюзий многогранности мира. Художник-символист, по Белому, — проводник из царства бесчисленных земных теней в мир Сущности (даже если, как это случилось у Белого в конце 1900-х — начале 1910-х гг., сущность оказывается «единым ничем»).

К концу 1900-х гг. первое понимание символа реализовалось в творчестве прошедшего через период скептической «антитезы» Блока, в какой-то мере — в позиции Вяч. Иванова (с его интересом к национально-культурным обликам мира как разным проявлениям Мировой души). Оно испытало воздействие реализма и, частично воплотившись в достаточно скромных достижениях «нового реализма», впоследствии привело к тому особому символическому историзму, который создал «Возмездие» и «Двенадцать», творчество М. Булгакова и ряд других крупных явлений литературы 1920—30-х гг.

Вторая линия вела к экспрессионизму, где подлинно реальное — это единство авторской мысли, а квази-реальное — ее гротескно условные «одежды»¹⁵.

Позиция Ф. Сологуба конца 1900-х гг. — особая. Его всегдашнее «мироборчество» связано с осознанием земного как бесчисленных миражей, но это общесимволистское (и романтическое) мироощущение у Сологуба обнаруживает тесную связь с реалистической сатирой XIX в. (М. Е. Салтыков-Щедрин, особенно — Чехов), так как «иных миров» как высшей трансцендентной реальности писатель не знает, и для него контраст подлинного / мнимого — это пропасть между исторически данным и желаемым («И все навек сложилось // Не так, как я хочу») *земным* миром, между мещански безобразным и преображенно прекрасным.

Семантика и строение символа у позднего Сологуба порождены этим ощущением отсутствия нематериальных «миров иных»¹⁶; поэтому отображаемое и отображение в символе одноприродны, как одноприродны — по их предмету — «первые» (историко-бытовые) и глубинные (раскрывающие панисторическое единство земного бытия) значения символа. Если для Блока, Белого, Вяч. Иванова земное — знак трансцендентного, то для

Сологуба мистическая образность «соловьевцев» — знаки земного.

Однако при всех действительных связях Сологуба с гротескным реализмом XIX в. мироощущение его — глубоко символистское — и не «декадентски», «психологически» символистское, а предполагающее художественное познание внешнего мира от «*realia*» к «*realioga*». Объективный мир для него, прежде всего, — «эстетический феномен», имеющий символическую структуру и наиболее адекватно отображаемый в символах. И познание его может быть только и р а ц и о н а л ь н ы м — эстетическим, а не логическим; символически «несказанное» ближе к сути бытия, чем «прямые» словесные описания (именно в этом — роль «дословного» пласта «Ваньки Ключника...»).

Как и «соловьевцы», Сологуб убежден, что *само строение* символа воспроизводит внетекстовый мир как целое с его многоярусностью и загадочной, иррациональной сложностью, с его контрастами между бесконечностью и хаотической призрачностью явлений и глубинной Единой сущностью. Как и младосимволисты, Сологуб считает эту сущность не только прекрасной (Красота), но и потенциально воплотимой в истории (эстетический утопизм «соловьевства») — однако реально не воплощенной (конфликт «видимого» и «тайного» мира). Сологубу близка и «теургическая» идея Белого о том, что преображение мира достижимо только средствами искусства, силами Творца-художника.

Символ у Сологуба поэтому — структура неоднородная. Его «первые смыслы» связаны (как у Блока) с вниманием к нюансированному изображению быта, психологии и т. д., но всегда подразумевают их ценностную дискредитацию (как у Белого). Сологуб-символист строит «первые планы» текста и как «бытовик», и как иронизирующий романтик (и хотя в «Ваньке Ключнике» первый план тоже условен — ибо стилизован, но, как было показано, возможно его имманентное восприятие, относительно отделенное от романтико-иронического).

Однако универсальная Единая сущность жизни таким «зеркальным» отображением не раскрывается (ср. позднейшее научное разграничение описаний на уровне наблюдений и на уровне конструкций) — она поддается лишь символическому отображению языком символа. А так как и сама эта сущность — «символоподобна», то изучение ее делается «искусством об искусстве», «текстом о тексте» — стилизацией, «металитературой». Символистское искусство, наиболее близкое к Единому, — пресуществление «грубой жизни» в прекрасную «легенду» земной гармонии. Художник — творец этой новой «жизни в красоте», преображения мира. В драме это начало представлено актуальной как для первого, так и для других уровней восприятия темой красоты и любви, сюжетом с его хоть и иронически сниженной, но безусловно «благополучной» развязкой.

Перед нами — интересная попытка создать «реалистический» (в смысле его противопоставленности и декадентскому субъективизму, и мистицизму «соловьевства») символ, впитавший и символистскую гносеологию, и эстетический утопизм. Творческий спад 1910-х — 20-х гг. помешал дальнейшему развитию оригинального мировосприятия и творчества Ф. Сологуба.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, 1974. Т. II, с. 547—554 («Две стихии в современном символизме», 1908).

² См., например: *Михайловский Б. В.* Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969, с. 390, 428 и др.

³ Вообще, о конфронтации символизма субъективистской и объективно-идеалистической ориентации как об основном смысле внутрисимволистских споров можно говорить лишь применительно к ситуации конца 1890-х — нач. 1900-х гг. (да и то в плане ее отражения скорее в критике, чем в поэтике «нового искусства»). В дальнейшем же, особенно после 1905—06 гг., смысл внутринаправленческих конфликтов резко усложнился, а взгляды и творчество ряда художников (в частности — испытавших воздействие русской культуры XIX в.) вообще перестали укладываться в рамки антитезы «объективно-» или «субъективно-идеалистическое». Это отразилось и на понимании и функции символа.

⁴ По изданию: *Федор Сологуб.* Ванька Ключник и паж Жан. Драма в двенадцати двойных сценах <...>. Спб., <1909>. Ниже ссылки на это издание — в тексте статьи (в скобках — страницы).

⁵ В статье речь идет только об отдельном печатном варианте пьесы. Постановка ее (1908, театр на Офицерской, режиссер Н. Евреинов), где «двойные сцены» следовали *друг за другом*, а также аналогичное расположение текстов в VIII томе собрания сочинений Сологуба нами не рассматриваются. Отметим лишь, что при таком расположении текста меняется плоскость и тип симметрии, но симметричность в расположении текстов остается.

⁶ *Азов В.* Двенадцать плюх. — В кн.: О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. Спб., 1911, с. 350. Мысль о глубинном родстве обеих версий драмы поддержана и современной исследовательницей (см.: *Любимова М. Ю.* Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра. — В кн.: Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984, с. 79).

⁷ Разумеется, последовательность выделяемых уровней понимания драмы лишь условно может быть истолкована как модель постепенного перехода от одних интерпретаций к другим: Ф. Сологуб и *его* читатель, конечно, должны были воспринимать все возможные значения текста синхронно. Выделяемая в статье последовательность истолкований лишь подчеркивает путь от поверхностных к глубинным смыслам пьесы.

⁸ Сам Ф. Сологуб в предисловии к «Ваньке Ключнику и папу Жану» указывает: «Эта драма, в русской ее части, написана по песням, собранным в книге «Великорусские песни, изд. профессором А. И. Соболевским», том I, Спб., 1895 г. (*Сологуб Ф.* Собр. соч. — Спб.: Шиповник, т. VIII, с. 159). Вопросы генезиса драмы Сологуба в данной статье специально не рассматриваются. Не вдаваясь в сопоставление слов Ф. Сологуба и реального отношения его драмы к песням, собранным А. И. Соболевским, отметим все же, что предисловие «От автора» находится с пьесой в отношении сложной художественной «игры».

⁹ Ссылки даны по изд.: *Сологуб Ф.* Собр. соч. — Спб.: Шиповник. Римская цифра обозначает том, арабские — страницу.

¹⁰ В подтекст драмы Сологуба, по всей видимости, входит и осознание генетического родства имен Жан/Жанна и Иван (Иоанн), а также зву-

ковая игра: Иоанн — Анна. Однако характерно, что в «русской» версии это потенциальное сходство никак не реализуется.

¹¹ Возможно (хотя эта мысль и требует дальнейших доказательств), что при «переводе» вертикально ориентированной романтической картины мира в оппозицию левого/правого столбцов «левизна» не случайно соотнесена с «русским», а «правизна» — с «западным» сюжетом.

¹² Одновременно снимается и восприятие языка этой версии как «высокого» (ср. также комизм устной речи персонажей, построенной по законам письменной).

¹³ Само упоминание «47 вариантов» песни как источника драмы также имеет, скорее всего, смысл иронический, пародирующий стиль и установки академического сочинения. В предисловие вводится образ русского интеллигента — ученого специалиста по народному творчеству. Не пародийно другое: отраженное в драме понимание символа во многом связано с концепциями текста и его вариантов в филологии XIX — нач. XX вв.

¹⁴ См.: Пустыгина Н. К изучению эволюции русского символизма. — Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 144.

¹⁵ При этом сама «мысль» вовсе не обязательно понимается как отражение каких-то объективно- или субъективно-идеалистических представлений — она может предстать и в облике историко-материалистических идей (Маяковский). Важно лишь то, что «единой» представляется авторская позиция, а эмпирическое разнообразие реального мира оказывается в произведении открыто условным языком иллюстраций.

¹⁶ Собственно, это справедливо и для всего сологубовского творчества с его отрицанием «кумира <...> на небесах», неверием в земное воплощение мистической Красоты, апофеозом смерти как «нуля жизни» и федоровианской утопией трансформации земной матери в «иную землю» («Земля Ойде»). Однако, видимо, лишь в конце 1890-х — начале 1910-х гг. Сологуб осмыслил свои взгляды как не нуждающиеся в «трансцендентном».

К СИМВОЛИКЕ ПОЕЗДА В РАННЕМ КИНО

Ю. Г. Цивьян

В 1919 г. И. Н. Игнатов, в течение 10 лет внимательно следивший за движением русского кинематографа, с недоумением вспоминал о реакции прессы на фильм «Анна Каренина» — если верить журналам, получалось, «будто не только кинематограф выигрывал и становился на твердую почву от демонстрации «Анны Карениной», но и «Анна Каренина» приобрела какие-то особые свойства, влиявшие на зрителя сильнее, чем то известное произведение, которое Толстой дал читателю»¹. «Анна Каренина», экранизированная в 1914 г. В. Р. Гардиным, была выделена рецензентами за «психологизм», но, конечно, не эта черта заставила современников усмотреть в фильме самостоятельную ценность, выдерживающую сравнение с романом. Напротив, как раз психологический рисунок роли Анны вызвал наиболее противоречивые отклики. В частности, в кругах, близких МХТ, эта работа М. Н. Германовой расценивалась как далекая от Толстого — М. П. Лилина обмолвилась, что в картине «Екатерина Ивановна» по пьесе Андреева Германова несравненно лучше (ирония этого замечания угадывается, если вспомнить подзаголовок фильма — «Жена-вакханка», и его интригу, травестирующую сюжет «Анны Карениной») ², а М. А. Каллаш в письме к О. Л. Книппер-Чеховой от 31 мая 1914 г., видимо, потакая внутритеатральным трениям, возмущалась: «Анна Каренина ничем не отличается от Василисы [в] «На дне». Я хорошего и не ждала, но все-таки такого издевательства над Толстым не могла себе представить»³. То же можно сказать и о воссоздании эпохи: в целом благосклонная рецензия Д. В. Философова указывала на анахронизм — излишне современный паровоз, «не похожий на своих собратьев конца семидесятых годов <...> с громадной трубой, расширяющейся кверху»⁴. В процитированном письме Каллаш приводятся и «такие постановочные несообразности как плюшевый медведь и прочие ультра-современные игрушки, которые Анна Каренина приносит своему сыну»⁵.

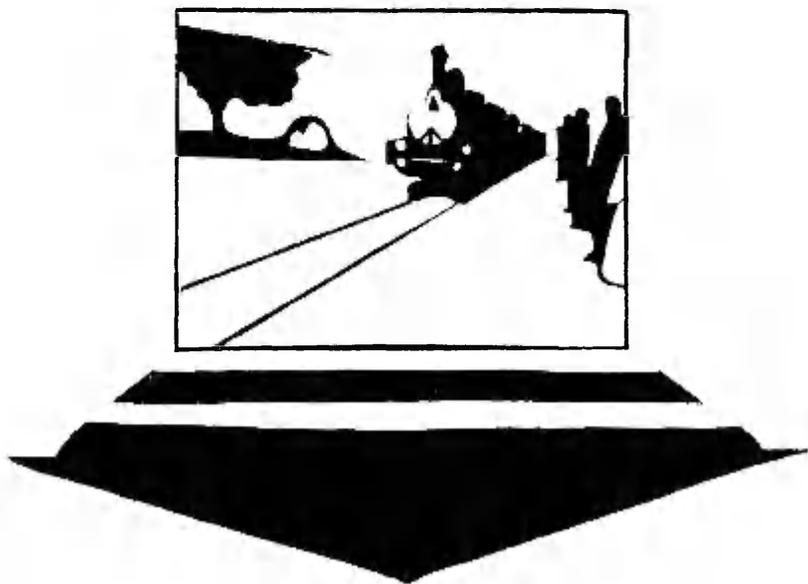
Можно утверждать, что ощущение «каких-то особых свойств»

фильма «Анна Каренина» возникло у зрителя 1910-х гг. независимо от его достоинств как экранизации, по тем временам вполне заурядной. Если это и было чувством «уже испытанного», то в другой плоскости — фильм затрагивал давнее переживание, уже однажды сомкнувшее в зрительном сознании сюжет «Анны Карениной» и кинематограф. В конце 90-х годов многочисленные отклики в печати и переписке зафиксировали потрясение, которое вызвала у русской публики широко показывавшаяся программа первых фильмов Л. Люмьера. Среди коротких картин этой программы самое сильное впечатление производил фильм «Прибытие поезда к вокзалу Ла Сиота» (1895). Почти все очевидцы первых люмьеровских сеансов описывают испуг, переходивший в общую панику, когда возникший вдали поезд начал стремительно надвигаться на зрителей. А. М. Горький в корреспонденции 1896 г. так описывал это ощущение: «Он мчится стрелой прямо на вас — берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полной измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и пыль этот зал и это здание...»⁶. Для русского зрителя конца XIX века к этому переживанию почти автоматически подключалась ближайшая литературная параллель — финал романа Толстого. Письма В. В. Стасова, изобилующие впечатлениями от сеансов Люмьера, зафиксировали эту ассоциацию: «Как летит вдруг целый поезд жел. <езной> дороги из дали, вкось по картине, летит и все увеличивается и точно вот сию секунду на тебя надвинется и раздавит, *точь-в-точь как в «Анне Карениной»* — это просто невообразимо»⁷. В русском литературном сознании фильм Люмьера и финал романа вступили в отношения псевдоморфизма. Отсюда — особая валентность «Прибытия поезда» для возникшего спустя десятилетие русского кино: уже в эпоху первых сеансов можно было с достаточной вероятностью предсказать, что в будущих экранизациях «Анны Карениной» сцена самоубийства будет ставиться не по Толстому, а по Люмьеру. Действительно, финальный кадр гардинского фильма, воспроизведенный на развороте журнала «Искры» [1914, № 20, с. 156—157], по расположению поезда относительно киноаппарата был точной репликой с мизансцены люмьеровской картины, с той только разницей, что в момент набегания паровоза на рельсы кидалась героиня. Излишне напоминать, что у Толстого решение этой сцены иное — Анна бросается не под локомотив, а под проходящий мимо вагон.

Видимо, здесь можно говорить не об умышленной реминисценции, а о формообразующей силе первого впечатления от кино. Для поколения 10-х гг. это впечатление (как правило, детское) имеет один источник — набор мотивов, представленных программой Люмьера и повторенных без существенных изменений в продукции нанятых Люмьерами операторов. Поскольку кампа-

ния, развернутая Люмьерами в целях коммерческой эксплуатации их изобретения ставила перед собой ограниченную цель — воспользоваться фактором *новизны* кинематографа, то и стратегия производства и показа фильмов была ориентирована не на разнообразие сюжетов, а на максимальный географический охват. Для Люмьеров эталонным зрителем был человек, еще не знакомый с кинематографом, — а для первого впечатления лучше всего подходила апробированная программа. Широкая сеть передвижных установок Люмьеров была свернута только тогда, когда основная часть населения Европы, Азии, Северной Африки и (в меньшей степени) Америки получила представление о кинематографе в связи с поездами, фабричными рабочими, играющими детьми, кирасирами и купальщиками Люмера. Повальная инъекция однотипных сюжетов не прошла беспоследственно — с одной стороны, возникла потребность в резкой смене поэтики (отсюда — возникновение «Патэ», «Стар-фильма» и др. фирм), с другой, в более поздний период — безотчетное стремление кинематографистов и публики возродить полузабытое ощущение, испытанное на первом сеансе. Как следствие некоторой усталости от феерий Мельеса и его эпигонов, а также бурлеска Андре Дида, к началу 10-х гг. наблюдается ностальгия по «золотому веку» Люмера. В № 1 журнала «Сине-Фоно» от 1907 г. редакция так сформулировала это ощущение: «Приблизительно 15 лет тому назад были впервые продемонстрированы световые картины и впечатление от них было так велико, что каждый как о каком-то поразившем его чуде вспоминает о том времени, когда он в первый раз в жизни увидел на белом полотне мчащийся на всех парах поезд». Такие суждения (их было много) не оставались голословными. В 10-е гг. в среде кинематографистов постепенно складывалась система предпочтений, в начале 20-х возведенная в эстетический культ поборниками теории фотогении. Вот один из рекомендательных списков среди множества совпадающих с ним почти дословно: «Движение волн, автомобиля, аэроплана, бегущей лошади выходят на полотне в кинематографе, а танец не выходит. Он становится ватным и кукольным, на него неприятно смотреть <...> Всего неоспоримее он передает движения механические: как едет поезд, как автомобиль, как летит птица, как течет вода, как наклоняется от ветра дерево, как бежит лошадь, собака и как бежит человек <...> Идет полк солдат — и это хорошо выходит в кинематографе. Парады, шествия, толпа — везде, где отдельные люди, так сказать, «омашинаваются», растворяясь в общем движении, — хорошо выходят. Но отдельный человек, если он не бежит, не заряжает пушку, не шьет на машине, не распиливает дерево и т. д. — не выходит. Если снять, как плавает в воде человек, то это выйдет. Но если снять, как он идет по улице, думая о своем, <...> выйдет идущий мешок»⁸. Такие предпочтительные сюжеты, хотя и предписы-

вались самой «природе кино», на удивление напоминают набор картин, из которых были составлены первые программы Люмьера. И позднее в истории кино мы периодически встречаем однотипные построения, которые представляется правильным расценивать не как универсалии киноязыка, заново изобретаемые для каждого фильма, а как многократные трансформации предметно-пространственных ситуаций, восходящих к началу истории кино и являющихся как бы ее эмбриональной памятью. Так, Вяч. Вс. Иванов указал на постоянство в киноистории такого «образ-знака» как пух, летящий из разорванной подушки (в значении оргии или экстаза), встречающегося у Чаплина, Бунюэля, Виго, Лоурела и Харди, Феллини⁹. Зная об отношении Феллини к Виго, а Виго к Бунюэлю, о принципиальной установке на цитатность Лоурела и Харди и, наконец, о культе Чаплина, в равной степени затронувшем всех перечисленных, можно без труда представить траекторию этого мигрирующего образа. Однако, если пополнить этот ряд ранним фильмом Люмьера «Битва подушками» (1896?), в котором взбитый в воздух является главным и единственным сюжетом (следствие детского буйства в тихий час на вилле Люмьеров), то диаграмма заимствований приобретет вид не пучка или цепочки, а дерева с единым стволом. Такие же деревья можно построить практически для всех люмьеровских сюжетов, среди них самое разветвленное — для «Прибытия поезда».



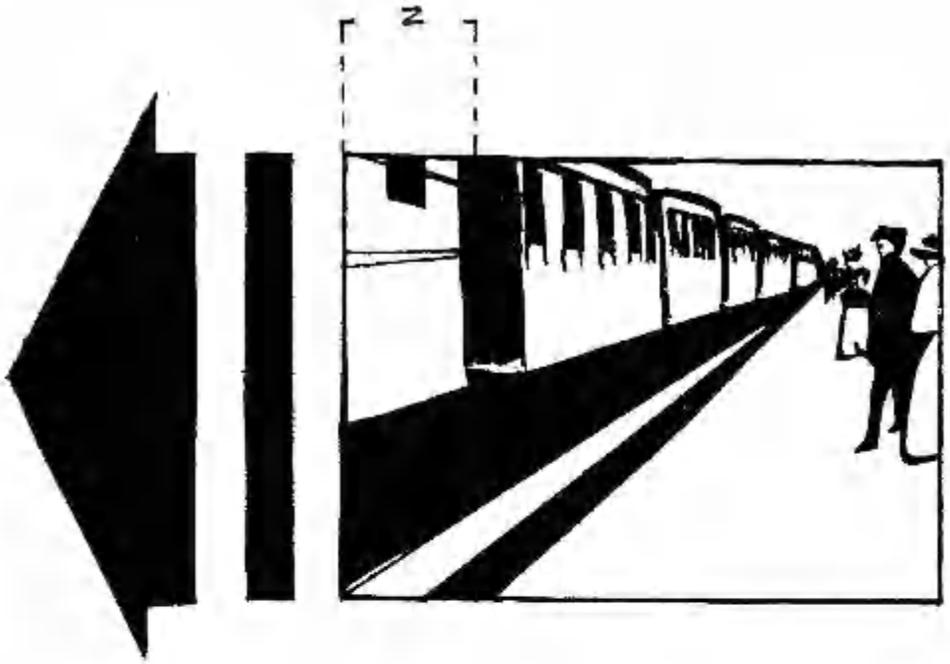
На первый взгляд, задача определить и описать набор исходных ситуаций кажется нетрудной — значительная часть люмьеровского корпуса доступна для исследователя. Однако всякая попытка реконструировать характер воздействия этих фильмов на неподготовленную (т. е. лишенную опыта восприятия движущейся фотографии) аудиторию упирается в новую проблему — мы не можем интроспективно оценить состояния сознания, впервые столкнувшегося с изображением в движении. Дело не только в интенсивности первого впечатления, на несколько порядков превышающей впечатляемость искусственного зрителя¹⁰, но и в том, что наблюдатель, не затронутый культурой кинематографа, существенно по-иному считает пространство движущегося изображения. Можно предположить, что именно перцептивные отклонения от нормального восприятия пространства (отклонения, с накоплением зрительского опыта стремительно выравнивающиеся) и являются причиной живучести первого впечатления от кино в памяти очевидцев и структуре более поздних фильмов.

К. Браунлоу принадлежит наблюдение, что раннего зрителя более всего поражало движение по оптической оси взгляда¹¹. Действительно, в 1914 г. в статье С. М. Волконского мы находим указание на особую выигрышность для кинематографа «всего, что связано с движением в перспективе, с увеличением и уменьшением, <...> как кавалерийская атака, поезд железной дороги»¹². Там же Волконский предложил формулировку, которая на фоне более поздней фетишизации крупного плана звучит несколько неожиданно: «Даль и человек в дали — вот то единственное, что дает экран». Одна из последних по времени констатаций такого рода, эта оценка примыкает к эпохе 1890-х — 1900-х гг. для которой главную прелесть кино составляла особая геометрия экранного пространства. Для нас пространство киноизображения, если оно не деформировано специальной искажающей оптикой и воспроизведено в нормальном диапазоне фокусного расстояния, по своим геометрическим свойствам не противоречит данным обыденного опыта. Это согласуется с исследованиями по психологии зрения, которые показали полное соответствие фото- и киноизображений двухмерному сетчаточному¹³. Тем не менее неподготовленного зрителя, как можно заключить по сохранившимся записям первых впечатлений от кино, более всего поражала именно «неестественность» пространственного строения фильма. В частности, зрители Люмьера считали «неправильной» экранную перспективу. Обозреватель английской газеты писал в мае 1896 г.: «Диспропорция между первым и задним планами вызывает изумление, и хотя знаешь, что показываемое обладает механическим и весьма близким подобием истине, сразу осознаешь его сущностную и глубинную неправду <...> [Аппарат Люмьера], этот тончайший инструмент, вынужден регистрировать все происходящее с одинаковым темпом и одинаковой

обстоятельностью, оставляя себе одну чудовищную привилегию — увеличивать первый план действия до неузнаваемости»¹⁴. Линейная для нас, перспектива кадра первыми зрителями воспринималась как усиленно сходящаяся, что, в принципе, совпадает с многократно описанным эффектом мнимого искажения перспективы на фотографиях (классический пример — вытянутая по направлению к объективу рука, отражая реальные пропорции перспективного сокращения размеров, все же воспринимается как чудовищно увеличенная по сравнению с головой) и может быть объяснено ослаблением у раннего кинозрителя механизма константности: сознание отказывалось компенсировать уменьшение фигур по мере их удаленности, поскольку сама предпосылка такой компенсации — семантическое распознавание движущихся объектов¹⁵ — представляла серьезную проблему. Хотя на сеансах Люмьера изображение сначала появлялось в статичной проекции, и зрители успевали предварительно ознакомиться с его смысловым («что есть что?») пространством, ориентация в геометрии этого пространства давалась не сразу. Отсюда — двойственное ощущение гипертрофированного сокращения размеров при отсутствии «реальной» глубины¹⁴.

Отсутствие глубины для современников Люмьера связывалось с другой особенностью киноизображения. В воспоминаниях А. Д. Дигмелова приводится один из откликов прессы 1896 г., автор которого сетовал на «недостаток воздушной перспективы, отчего фигуры на задних планах кажутся несоизмеримо малыми, впереди же, наоборот, карикатурно увеличенными, — если бы не эти досадные обстоятельства, синемаатограф Люмьера мог бы ввести в заблуждение самый изощренный глаз»¹⁷. Воздушная перспектива, имитирующая в живописи неидеальную прозрачность воздушной массы, аппаратом Люмьера не воспроизводилась. Мало того, камера проявляла своего рода дальнзоркость: неуместно четкое в глубине, изображение теряло резкость по мере приближения объектов на расстоянии порядка 3—4 метров (зона Z на илл. 2), что создавало обратно-перспективный эффект. Как отмечал В. Б. Шкловский, «ощущение большей удаленности предмета благодаря неясности его очертания в кино тоже искажено»¹⁸.

Другой важный признак глубины — перекрытие (оверлэппинг) относительно удаленных объектов более близкими — напротив, приобретает в движущемся изображении беспрецедентно важную роль. Все предметы в кадре постоянно находятся в состоянии потенциального оверлэппинга, любое передвижение сопровождается частичным наложением фигур. Для зрителей Люмьера напряжение, которое создавал этот «живой» оверлэппинг, оказывалось явственно перегрузочным. Непрестанно отменяющая и уточняющая себя информация о пространственной иерархии объектов производила впечатление, близкое к стрессу.



Достаточно вообразить ощущение, которое вызывали у неискушенного зрителя фигуры, спешащие по перрону (из глубины на камеру) и *обгоняющие* друг друга, т. е. мгновенно меняющие знак оверлэппинга на противоположный, чтобы понять английского обозревателя, сокрушавшегося: «железнодорожный вокзал, например, это картина с тысячами сменяющих друг друга фокусов зрения <...> Синематограф и пре-рафаэлиты страдают одним и тем же недостатком — и тот, и другие не способны к отбору»¹⁹. Кульминацией хаоса был момент, когда поезд останавливался и к ожидающим присоединялись вновь прибывшие²⁰. Для русских зрителей эта высадка была тем более взрывообразным событием, что, в отличие от российских вагонов, на французских поездах каждое купе было снабжено отдельным выходом. Эффект был такой силы, что спустя двадцать лет И. Н. Игнатов особо отметил эту деталь: «ленты были иностранными, и вагоны открывались сбоку»²¹. Но и такой мощный градиент глубины как оверлэппинг не придавал пространству объемности — сверхподвижные фигуры напоминали не трехмерное пространство, а, лишенные проксемики, колоду тасующихся карт.

Сказанное плохо согласуется с тем неизменным местом в большинстве первых откликов на «Прибытие поезда», где говорится, что паровоз «вот-вот влетит в зрительный зал»²². Оптическую природу этой иллюзии можно понять. Докинематографиче-

ское сознание было практически незнакомо с таким градиентом двухмерного отображения глубины как движение по оси взгляда²³. Очевидцы особенно подчеркивали деталь, которая сегодня может показаться тривиальной: «По мере того, как паровоз приближается, он все растет и растет»²⁴. При этом даже фактически равномерное движение, спроецированное на плоскость, производило впечатление лавинообразно нарастающего — эффект, в 1933 г. объясненный Р. Арнхеймом: «Чем ближе надвигается паровоз, тем он кажется больше; его темная масса с огромной скоростью растет на экране во всех направлениях (динамическое распространение к рамкам кадра). Увеличение размера изображения паровоза ускоряет его относительное движение. Таким образом, кажущееся изменение величины объекта, которая фактически остается прежней, усиливает его собственную активность»²⁵. Опытный зритель делает скидку на этот оптический обман, неискушенный, как нам известно, вскакивал на ноги. Иллюзия третьего измерения была более чем налицо.

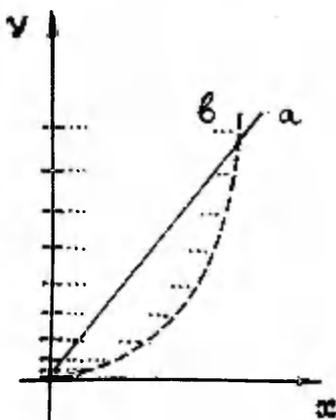
Остается предположить, что противоречащие друг другу ощущения реальной глубины и безобъемности пространства каким-то образом уживались, не погашая одно другого. Видимо, мы можем говорить о *пульсации* восприятия, колеблющегося между трехмерной и двухмерной интерпретацией киноизображения, как это бывает при рассматривании специальных рисунков-тестов «фигура-фон», которые встречаются в работах по психологии зрения, с той разницей, что амбивалентность «Прибытия поезда» разрешается в ту или иную сторону не в силу предрасположенности воспринимающего сознания, а по воле меняющихся импульсов изнутри самой картины. Можно предположить, что в момент появления поезда сравнительно плоское пространство кадра с малоубедительной (подтянутой к первому плану и безвоздушной) перспективой вытягивалось прямо на глазах, как если бы кто-то повернул ручку наводки глубинных координат. Ранее не испытанный эффект неудержимо нарастающей массы (мнимое ускорение не погашалось от того, что на самом деле поезд тормозил) оказался таким мощным градиентом глубины, что на время подавил противоречащие ему показатели, превратив пространство кадра в живое воплощение третьего измерения. В таких условиях опасения первых зрителей, что экран, быть может, порождает пространство не только позади, но и перед собой, и что поезд, пройдя сквозь экранную плоскость, устремится в зал, нельзя считать до конца беспочвенными.

Этот момент отмечен всеми; реже сообщают о том, что происходило на люмьеровских сеансах, когда напряжение разрешалось. Между тем, с исчезновением головной части состава за левой кромкой кадра, замешательство в аудитории переходило в новую фазу. Зрителям предстояло разрешить геометрический парадокс — куда подевался паровоз? Действительно, наше пони-

мание экранной плоскости наделяет ее свойствами условной границы текста: локомотив, прошедший «сквозь» экран, мы мысленно помещаем в топологически двойственное пространство, которое ощущаем одновременно у себя «за спиной» (сигнал, поступающий от поля зрения камеры) и перед нами, в пред-экранном пространстве (проприоцептивный сигнал о том, что позиция зрителя и поле зрения камеры совпадают не полностью). Ранний зритель, не приученный к структурному маневрированию между диспаратными точками зрения, убедившись, что поезд миновал, был склонен трактовать экран как мембрану, для объемных тел непроницаемую. При этом воспринимающее сознание стремилось по-своему логизировать исчезновение поезда.

Сохранившиеся отчеты позволяют реконструировать два типа такой логизации. Первый — своего рода искривление пространства кадра, зафиксированное в мемуарном свидетельстве Л. Р. Когана: «... вдали показывается поезд, идущий с большой скоростью *прямо на зрительный зал*. В публике невольное движение, возглас испуга, потом — смех: паровоз и вагоны *скользнули куда-то в сторону*»²⁶. То есть, как только изображение лишилось такого градиента глубины как стремительно надвигающееся тело, восприятие от гипертрофии глубины перешло в стадию ее недооценки. Гармошка перцептивного пространства вошла в обратную фазу, где два реальных измерения преобладают над иллюзорным третьим. В действительности поезд движется строго по диагонали (илл. 3, а); для первых зрителей в фазе вытянутого пространства (илл. 3, в, верх) он несется «прямо на зал», что соответствует переоценке глубины, а в фазе плоского — стремится к параллельному плоскости экрана направлению. Понятно, что такая (скользящая по параболе) кривизна движения могла семантизироваться как неожиданный поворот. Аналогичный эффект наблюдается и в фильме Люмьера «Улица в Лионе» (1895), где вместо поезда по диагонали надвигался экипаж.

Очевидец писал: «Один из экипажей неся *прямо на нас*, влекомый галолирующими лошадьми. Сидящая возле меня женщина оказалась под таким впечатлением, что мгновенно вскочила... и уже не садилась, *пока экипаж не повернул и не исчез*»²⁷. По мере приближения к экрану пространство уплотняется, принуждая объекты не только изменить траекторию, но выглядеть более плоскими, чем в глубине (см. разметку оси глубины X на илл. 3). Отсюда — табу на первый план в некомических жанрах раннего кино: для зрителей тех лет тело не проника-



ло сквозь экран всем своим объемом, а, внезапно утратив глубину, расплзлось по плоскости²⁸.

Другой тип осмысления пространственной неувязки с поездом обусловлен иной психологией экрана, склонной рассматривать его не как непреодолимую плоскость, а как провал в никуда, поглощающий приближившиеся к нему тела. О фильме «Улица в Лионе» А. М. Горький писал: «Экипажи едут из ее [картины] перспективы *прямо на вас, прямо на вас*, во тьму, в которой вы сидите»²⁹. В этой фазе его описание совпадает с впечатлением французского журналиста (см. выше), однако в финальной — расходится с ним: у Горького отсутствует мнимый «поворот» экипажа. Вместо этого подчеркивается момент немотивированного исчезновения объектов: «все движется, живет, кипит, идет на первый план картины и *исчезает куда-то с него*»³⁰. В корреспонденциях Горького описание почти всех фильмов сопровождается дотошным перечнем таких исчезновений — похоже, экран как своеобразная зона небытия, непреодолимая для персонажей и как бы аннулирующая их, поразила его более всего.

На одном аспекте этого комплекса представлений стоит остановиться. Ощущение, что заэкраный мир внезапно «обрывается» в темноту зала, смыкалось для публики Люмьера с однотипным ему ощущением, вызванным вопиющим отсутствием другой границы текста — временной. Первые фильмы были одинаковой длины — 17 м (≈ 50 сек.), что обуславливалось вместимостью люмьеровского аппарата и означало, по словам Н. Берча, что «фильм кончался в тот момент, когда заряд пленки в камере выходил»³¹. Люмьер мог рассчитать начало снимаемого события, но на чем фильм оборвется, предусмотреть мог не всегда. «Прибытие поезда» — фильм с ясно обозначенным началом, но без обозначенного конца³². Публике Люмьера подобные обрывающиеся концовки казались аномалией, причем Горький, обращая особое внимание на исчезновение объектов на первом плане («локомотив бесшумно исчезает»; встречающие выходят на первый план «и исчезают» и т. д.), похоже, не делал разницы между ним и исчезновением с экрана всей картины — событием, столь же немотивированным: «... из вагонов молча выходят серые фигуры, беззвучно здороваются, беззвучно смеются, неслышно ходят, бегают, суетятся, волнуются... и исчезают. Вот новая картина»³³. Более отчетливо это ощущение прописано во второй (одесской) корреспонденции: «Перед вами кипит странная жизнь, настоящая, живая <...> И вдруг она исчезает. Перед глазами просто кусок белого полотна в широкой черной раме, и кажется, что на нем не было ничего <...> Становится как-то неопределенно жутко»³⁴. Открытость текстовой границы одновременно по двум семиотическим параметрам — пространственному (зияющий проем экрана) и временному (немаркированный конец), иная, способствовали впечатлению бесследно («кусок белого

полотна») поглощенного экраном поезда, а потом и вокзала — переживание эсхатологического порядка, позднее (1918) использованное А. Белым в киносценарии «Петербург», где ключевые сцены не доводятся до драматургического завершения, а просто пресекаются ремаркой: «Фильма обрывается»³⁵.

Наблюдатели менее чуткие, чем Горький, реагировали на незавершенность «Прибытия поезда» по-другому. Фильм обрывается на полужесте: пассажир, сойдя с поезда, обернулся и протягивает руку, чтобы помочь сойти невидимому нам спутнику (-це?). Большинство газетных и мемуарных изложений выказывает явственное стремление придать фильму форму законченного текста. Обозреватели *дописывают* фильм, заменяя непривычную и как бы повисающую в воздухе концовку финалом по принципу кольцевой композиции «прибытие-отбытие»³⁶. В парижском репортаже В. Яковлева-Павловского (по подсчетам Вен. Вишневского, он был перепечатан более чем в 20 русских газетах) финал «Прибытия поезда» описан так: «...но вот все уселись: по знаку кондуктора поезд опять двинулся вперед, и невольно страшно становится, как бы он нас не раздавил»³⁷. Здесь и в других аналогичных описаниях можно наблюдать работу того же психологического механизма, что и в случае с мнимым поворотом поезда перед экраном. Это — гипернормализация исходного текста, аномалии временно-пространственного континуума которого плохо укладывались в сознании. Нестрого говоря, мы имеем здесь дело с аналогом категорий, обязательных к выражению в языке перевода, с той разницей, что при межсемиотическом переводе можно говорить не об обязательности, а об автоматизме развертывания словесного текста (пример с Горьким убеждает, что такой автоматизм может работать не только в режиме



повествовательных стереотипов, но и в режиме острого описания, обостренно фиксируя в тексте «Прибытия поезда» именно аномалии).

В плане перевода пространственных странностей этого фильма на язык словесного описания показательно следующее место из процитированного репортажа Яковлева: «отъезжающие уже торопятся занять свои места, суетятся, разыскивая места поудобнее. Вот какой-то ободранный парень залез не в свой класс, откуда его выпроводили, — он опять на платформе, растерянно оглядываясь, не зная, что с собой делать»³⁸. В фильме действительно возникает бедно одетый человек с узелком, рассеянной походкой идущий на аппарат (илл. 4). В его медлительности заметно определенное биомеханическое несоответствие происходящему на вокзале, побуждающее наблюдателя строить на его счет гадательные предположения, хотя на экране он пребывает всего около 3 секунд. Ж. Садуль, узнавший в нем по одежде провансальского крестьянина, мотивирует его замешательство интересом к стрекочащему киноаппарату³⁹, однако, это толкование произвольно в той же мере, что и «легенда» Яковлева: человек с узелком так ни разу и не посмотрел на аппарат — если судить по направлению взгляда, его больше всего интересует поезд. Реконструкция Яковлева, конечно, ошибочна — молодой человек проходит через кадр еще до того, как поезд остановился, так что нельзя заподозрить, что он «влез не в свой класс». Однако Яковлев в своем пересказе исходит из реальной данности кадра, подыскивая к ней ближайший литературный контекст. Выше уже шла речь о таком градиенте пространственной глубины, как оверлэппинг, а также о том, какую активность он приобретает в движущемся изображении. На илл. 4 и 5 изображены две фазы движения человека с узелком (персонаж А) — во второй мы видим уже только его плечо. Сила подвижного оверлэппинга в том, что всякое перемещение в пространстве является вместе с тем сюжетнообразующим перемещением: одни участки пространства перекрываются, а другие, напротив, становятся видимыми. Движение А по перрону последовательно высвобождает в глубине пространства фигуры Б, В и Г, которые движутся по той же траектории, что и А. Персонажи Б, В и Г производят впечатление не отдельных прохожих, а группы, они идут стремительно и в ритме, который контрастирует с известной расхлябанностью А и его походки. Ощущение, что Б, В и Г преследуют А, подкрепляется еще и тем, что один из них одет в униформу (железнодорожника?). Для человека, который, как Яковлев, впервые столкнулся с подвижным изображением, переменный оверлэппинг был не просто параметром пространства — перспективное наложение фигур, развертываясь во времени, приобрело черты интриги. Пространство деавтоматизировалось, и его матричная грамматика была проинтерпретирована Яковлевым как причинно-



следственная цепь, объясняющая странности поведения человека с узелком.

Символизация подвижного пространства — черта, определяющая весь ход восприятия первого киносеанса. И, хотя с накоплением перцептивного опыта она утрачивает свое доминирующее положение, в памяти кинозрителя начала века первый киносеанс отпечатался именно как острое *смысловое* переживание. В силу их повсеместности и почти рефлекторного единообразия эмоционального отклика на них, такие фильмы, как «Прибытие поезда» стали кодирующим элементом в общей памяти целого поколения кинематографистов и кинозрителей.

Возьмем для примера стихотворение М. А. Кузмина «Германия» (1923), где, как и в более позднем сборнике «Форель разбивает лед», Кузмин попытался вывести обобщенный облик этой страны из эстетики немецкого кино 1910—1920-х гг. Если по замыслу текст Кузмина перекликается с известной исторической концепцией Э. Кракауэра, изложенной в его книге «От Калигари до Гитлера» (1947), то по способу введения в подтекст киноизобразительной культуры он на удивление точно совпал с решением той же задачи в знаменитом фильме Х.-Ю. Зиберберга «Гитлер, фильм из Германии» (1977), интертекстуальный универсум которого совместил в себе все варианты «основного мифа» немецкого искусства тех лет — ученого-гипнотизера и его жертву, исполнителя зловещих умыслов: вампира, безумца, сомнамбулы и других персонажей экспрессионистского кино⁴⁰. В стихотворении Кузмина обыгрываются две версии этого мифа — «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине (1919) и «Доктор Мабузе — игрок» Ф. Ланга (1922):

Мужи — спокойны и смелы —
братство, работа, бой! —
но нужно, чтоб в крепкое тело
пламя вдувал другой⁴¹.

Однако Кузмин намеренно смешивает персонажей из этих двух фильмов, так что сомнамбула из первого оказывается жертвой-сообщником гипнотизера из второго. Более того, в начальных строках стихотворения и тот, и другой выступают нерасчлененно, являя собой гипнотизера и его жертву в одном лице:

С безумной недвижностью
приближаясь,
словно летящий локомотив экрана,
яснее,
крупнее,
круглее, —
лицо.
Эти глаза в преувеличенном гриме,
опущенный рот,
сломаны брови,
ноздря дрожит...
Проснись, сомнамбула!
Какая судорога исказила
черты сладчайшие?⁴²

Вторая часть процитированного отрывка — словесный портрет поразившего современников крупного плана сомнамбулы из «Калигари» (Конрад Файдт), когда он, пробудившись, пророчествует о смерти. Первые семь строк — не менее знаменитый эпизод из «Мабузе», наезд на лицо Р. Кляйн-Рогге. Этот наезд уже в 1933 г. приводился в качестве хрестоматийного примера экспрессионистического стиля (Р. Арнхейм писал: «Чтобы показать могущество этого таинственного человека, его лицо дается сначала мелко на темном фоне, затем быстро надвигается на зрителя, становясь все более крупным, и, наконец, заполняет весь экран»⁴³), а несколько позднее — З. Кракауэром в качестве узлового образа тиранического режима («Лицо Мабузе маленьким ярким пятном вспыхивает на черном экране, потом со страшной быстротой летит на зрителя, разрастаясь и заполняя экран до рамки; жестокие, властные глаза Мабузе пристально смотрят в зрительный зал. Мабузе в этом кадре — порождение тьмы, пожирающее мир, подвластный ему»⁴⁴). Зрителю нашего поколения трудно усмотреть в этом кадре-наезде что-либо общее с непритязательными документальными миниатюрами Люмьера — для нас эти стили не сравнимы ни по содержанию, ни по интенсивности впечатления. М. А. Кузмин принадлежал к поколению, для которого самым сильным кинопереживанием оставался поезд

Люмьера. Подключая этот фильм к чужеродному, казалось бы, ряду экспрессионистических картин и сравнивая надвигающееся лицо Мабузе с «летающим локомотивом экрана», Кузмин воспользовался не только своим поэтическим, но и культурно-историческим правом. Воплощенная обыденность для нас, фильм Люмьера людям той эпохи запомнился как картина с искаженной перспективой, исчезающими людьми и поездом, вырастающим до пугающих размеров. На фоне этого опыта фильмы экспрессионистов должны были не столько поражать новизной, сколько напоминать нечто, уже испытанное. Как ни трудно в это поверить, для чуткого зрителя 20-х годов такие приемы, как наезд, надвижение, приближение принудительно подключали к восприятию эмоциональную память о фильме «Прибытие поезда к вокзалу Ля Сиота». На этом основании поезд Люмьера и его более поздние трансформации в истории кино следует считать самостоятельным ответвлением на том дереве железнодорожной мифологии, которое образуют символы поезда в их литературном⁴⁵, изобразительном⁴⁶, театральном⁴⁷, музыкальном⁴⁸ и историко-бытовом⁴⁹ воплощениях.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ ЦГАЛИ, ф. 221, оп. 1, ед. хр. 3, л. 74.
- ² Театр, 1915, № 1752, с. 8.
- ³ Музей МХАТ, ф. Книппер-Чеховой, № 2388.
- ⁴ Живой экран, 1914, № 21—22, с. 20.
- ⁵ Указ. соч.
- ⁶ Нижегородский листок, 1896, 4 июля, № 182, с. 3.
- ⁷ Стасов о кинематографе. Публ. А. Шифмана. — Искусство кино, 1957, № 3, с. 128.
- ⁸ Ярцев П. М. Кинематограф. — Вестник кинематографии, 1913, № 11, с. 4.
- ⁹ Иванов В. В. О структурном подходе к языку кино. — Искусство кино, 1973, № 11, с. 99.
- ¹⁰ Ср. воспоминание очевидца: «Я отлично помню этот вечер: это было одно из наиболее сильных впечатлений моей жизни. Когда на меня со сцены понесся поезд, когда на станцию высыпало человек 300—400 и через минуту поезд понесся дальше, я стал кричать. Меня не привлекли за нарушение общественной тишины и порядка потому, что вместе со мной кричали все.» Протей. Кинематографы. — Театр и жизнь, 1913, 4 мая.
- ¹¹ *Brownlow K.* The Parade's Gone by... London, 1968, p. 6.
- ¹² Речь, 1914, 2 апреля.
- ¹³ Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. М., 1980, с. 43; Арнхейм Р. Кино как искусство. М., 1960, с. 10 и далее.
- ¹⁴ *Winter O.* The Cinematograph. — New Review, May, 1896. Reprinted in: *Sight and Sound*, Autumn, 1982, p. 295.
- ¹⁵ Ср. у В. Б. Шкловского: «Если в кино вы видите какой-нибудь предмет и не знаете его смысловой значимости, то вы не знаете и то, к какой части глубины экрана он относится» (Их настоящее. М.—Л., 1927, с. 21.)
- ¹⁶ См. об этом: *Münsterberg H.* Film. A Psychological Study. New York, 1916 (1970), p. 34—35.
- ¹⁷ Дигмелов А. Д. 50 лет назад. ГФФ, ф. Вен. Вишневского; хр. тж. НИИК.

- ¹⁸ Указ. соч., с. 20.
- ¹⁹ *Winter O.* Op. cit., p. 295.
- ²⁰ «20 дверей открываются сразу, и вот композиция совершенно изменилась» (*Sadoul G. Louis Lumière.* Paris, 1964, p. 48).
- ²¹ ЦГАЛИ, ф. 221, оп. 1, ед. хр. 3, л. 6.
- ²² Русский листок, 1896, 7 мая, № 278.
- ²³ Если не считать специально препарированных волшебных фонарей, чье приближение к экрану создавало эффект надвижения картины.
- ²⁴ Русский листок, № 278.
- ²⁵ *Арнхейм Р.* Кино как искусство. М., 1960, с. 49—50.
- ²⁶ ГПБ, ф. 1035, № 35, л. 39. Здесь и далее курсив мой.
- ²⁷ *Les Annales*, 1896, 28 avril. Цит. по: *Sadoul G.* Op. cit., p. 32.
- ²⁸ Газеты писали о «превращении обыкновенного человека в потешную, широкую, расплоснутую каракатицу» (*Кино-театр и жизнь*, 1913, № 5, с. 8).
- ²⁹ Указ. соч., с. 3.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ *Burch N.* Un mode de représentation primitif? — *Iris*, 1984, v. 2, n 1, p. 116.
- ³² *Deutelbaum M.* Structural Patterning in the Lumière Films. — *Film Before Griffith.* Berkeley, 1983, p. 306.
- ³³ Указ. соч., с. 3.
- ³⁴ *Горький М.* С Всероссийской выставки. Синемаграф Люмьера. — *Одесские новости*, 1896, 6 июля, № 3681, с. 2.
- ³⁵ Неполный список примеров: *Протей.* Кинематографы. — *Театр и жизнь*, 1913, 4 мая; *Ш-р.* Кино-театр. — *Рампа и жизнь*, 1913, № 23, с. 12 и др. можно продолжать до наших дней. Так, современный исследователь в работе, посвященной Люмьеру, повторяет ошибку наблюдателей XIX в.: «поезд как бы врывается в камеру, а, отправляясь, и в зрителей» (*Gaudréault A.* De "l'Arrivée d'un train" à "The Lonedale Operator": une trajectoire à parcourir. — *D. W. Griffith.* Paris, 1984, p. 50).
- ³⁷ Новое время, 29 января (10 февраля), 1896.
- ³⁸ Указ. соч.
- ³⁹ *Sadoul, G.* op. cit., p. 48.
- ⁴⁰ *Sontag S.* Syberberg's Hitler. — *A Susan Sontag Reader.* New York, 1982, p. 403—421.
- ⁴¹ *Жизнь искусства*, 1923, № 18 (898), с. 6.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ *Арнхейм Р.* Кино как искусство, с. 81.
- ⁴⁴ *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., 1977, с. 88.
- ⁴⁵ *Миц З. Г.* Из поэтической мифологии «Третьего тома». — Тезисы I Всеобщей (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 49—50.
- ⁴⁶ *Остоват А. Л., Тименчик Р. Д.* Печальную повесть сохранить... М., 1985, с. 261.
- ⁴⁷ *Fell J.* Film and the Narrative Tradition. Oklahoma, 1974, p. 23.
- ⁴⁸ Ср. запись в дневнике Н. Н. Берберовой (август 1940 г.): «Бетховен часто связывается у меня с ритмом идущего поезда. Первая часть Патетической сонаты — с поездом, который раздавил Анну Каренину».
- ⁴⁹ *Ямпольский М. Б.* Фильм ужасов Луи Люмьера. — *Кино (Рига)*, 1986, № 2, с. 23.

К СИМВОЛИКЕ ТРАМВАЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Р. Д. Тименчик

И все твоё лицо
Прекрасно, как трамвайное кольцо.

Анимизация трамвая (сонного, разбуженного, усталого¹) в поэзии начала века, нашедшая своё естественное завершение в детских стихах Мандельштама «Жили были два трамвая: Клик и Трам. Выходили они вместе По утрам»², первоначально, по-видимому, была связана с переносом традиции мифологизации, которой обладал исторический предшественник трамвая — конно-железная дорога, или конка³.

Удачливый конкурент лошади («И не кони ржут, испуганы трамваем» — Т. Ардов, 1907;⁴ «Ты, враг моторов и трамваев» — С. Городецкий, «Коню извозчика...», 1912⁵) позаимствовал атрибуты вытесняемого им противника («И дребезжит звонок трамвая — В степи безгривый жеребенок» — Г. Марев, 1913⁶; «Жаль, что утром плохо кормили Голубым электрическим сеном Добрые стада трамваев. И они от голода стали, Грустно глядя друг другу под номер» — Н. Оцуп, 1920⁷). В зооморфном экстерьере «обнаглевших трамваев»⁸ («Умную морду трамвая» — 1916⁹; «И краснорожие трамваи, погромыхивая мордами По черепах булыжников ползут на роздых»¹⁰) особо выделились глаза («глаза разноцветные»¹¹, «пестроглазый трамвай вдалеке промелькнул»¹², «трамвай зеленоглазый, стуча, пересекает путь»¹³, «трамвай с разбега взметнул зрачки»¹⁴). «Зрячесть» трамвая («трамваев зорких глаз» — К. Большаков, 1916¹⁵) подчеркивалась слепотой его жертв («Хроника» А. Рославлева¹⁶, «В трамвае» Н. Бурлюка¹⁷).

У трамваев обнаруживался эзотерический язык («возгласы трамваев» — 1912¹⁸, «Но внятны мне звонки трамваев вокруг» — 1915¹⁹; ср.: «Язык трамвайский вы понимаете?»²⁰), провоцировавший оноματοпею: «Ру-ру, ру-ру, трах, ру-ру-ру... По вечерам, как поутру, Трамвай гремит, дзинь-дзинь звонит...»²¹ (ср. позднее в анонимном — Д. Хармс? — детском стихотворении «О том,

как мы на трамвайном языке разговаривали»: «Вдруг трамвай застучали: Гоум, Боум, Биум, Баум, Бруву, Руру...»²²).

Сравнительно рано начинает формироваться канон трамвайной эротики — встреча с Незнакомкой в трамвае и ее обещающий взгляд: «В сверканье уличного гула Она, чье имя — Никогда, В окне трамвая вдруг мелькнула...»²³, «Вы в трам вошли небрежною походкой, Богини взгляд нам, смертным, уронив. Мотор жужжал и пел электроноткой, Но я был глух, был нем, в Вас видя миф»²⁴, «... В звенящий вагонэт Вы сдержанно, как вычурный сонет, Вошли и сели...»²⁵, «В этом гулком вагоне трамвая, В этой мутной бессолнечной мгле Были вы, как видение рая Позабывшей о рае земле!»²⁶, «И гремели трамваи, быстро прыгая по рельсам; Драгоценные камни обжигали провода; Сети проволоч, точно в сказках, созданных Уэльсом, Властно спутали город, безнадежно, навсегда»²⁷. Сквозь блестящие окна промелькнувшего вагона На мгновенье сверкнуло вдохновенное лицо, — Два огромные глаза, словно капли кабوشона, Были впаяны плотно в черной платины кольцо»²⁸, «Вам выпадет встреча (хотя бы трамвайная), Не упускайте ее»²⁹. Блок, придававший значение такого рода трамвайным встречам и фиксируя их³⁰, дал обращенный вариант этого мотива в «Продолжении «Стихов о предметах первой необходимости»» (вообще построенных на «анти-символике», на «негативе» раннеблоковского универсума): чтение «по глазам» происходит на «пути трамвайном», но самого трамвая нет («Даже (вследствие мороза?) Прекращен трамвайный ток»³¹).

Душа, язык, любовь, свобода — тютчевская пантеистическая тетрада была опробована на новом техническом объекте. Что касается «свободы», то применительно к предмету с заданной траекторией этот оксюморон ощущался особенно резко. Пути его реализации пролегли через юмористику — с проекцией на гиппологические образы (ср. подпись под рисунком Н. Радлова: «По привычке (в трамвае). — Эй, пассажай! Держи направо, ко второму подъезду!»⁸² и реплику фельетонной «купчихи»: «На электрических конках ездить грех... Да еще, если испортится в ней что-нибудь, то так понесет, что и не остановишь!»³³) или через футуристическую традицию «бунта вещей»: «Переломая моторам распухшие от водянки ноги, И пусть по тротуарам проскачет трам» (В. Шершеневич, 1914)³⁴.

Трамвай выступает как один из главных носителей городских огней³⁵ («Трамваев огни, там зеленый, здесь синий Потянулись в ряд» — 1911³⁶, «Звонит трамвай, огни лучатся» — 1912³⁷, «А дальше в сумерках сизых Трамваев огонь цветной» — 1912³⁸, «Сумрак кажет трамваи, как огня кукиши» — 1920³⁹), причем особо выступают из мрака искры на проволоке («изредка с свистящим шумом пролетал вагон, иссекая синие искры из проволоки» — 1913⁴⁰, «проносились, вспыхивая синими огоньками на

проволоке, трамвай» — 1913⁴¹, «Засыпет огнями трамваев Улицы шумного города» — 1914⁴²). И. Эренбург вспоминал о пуске первого трамвая в Москве в 1899 году: «... мы стояли, ошеломленные перед чудом техники, искры на дуге нас потрясали не менее, чем потрясают людей спутники Земли»⁴³. Позднейшее сравнение И. Эренбурга не случайно — искры трамвая издавна обросли «астральными» ассоциациями («Звезда лиловыми искрами, пролетают трамвай»⁴⁴), метонимически передав их самому вагону («... с хвостом кометы, Трам, озаряя, прогремед»⁴⁵). Самое обычное сближение из небесной сферы — молнии («трамвай мечут молнии синие» — 1906⁴⁶, «над трамваем молнии блестят» — 1910⁴⁷, «голубые зарницы трамваев загорались на миг — и вновь, и вновь»⁴⁸, «вскинуты веревочной лестницей трамвайные молнии гулко»⁴⁹). Трамвай вдвигался таким образом в «природный», натурфилософский ряд. Когда в 1902 г. компания электрического трамвая в Москве объявила конкурс на фрески для своего здания, В. Э. Борисов-Мусатов в числе эскизов представил «Девушек в кринолинах, застигнутых грозой на прогулке». «Пленная молния» — так называлось стихотворение А. Липецкого (1913), перечислявшее в ряду электроновинок телефоны и трамвай («Сапфир дугою высекая⁵⁰, По шумным улицам столиц Вагоны катятся трамвая Бесспорной былью небылиц») ⁵¹.

«Трамвай расплещет перекаты гроз»⁵², и отсюда — его контекстуальное сближение с Богом Грозы: «Где-то с ливнем борется трамвай. Где-то снится каменным метопам Лошадьми срываемый со свай Громовержец, правящий потопом»⁵³. Так трамвай попадает в семантическое поле основного мифа, чему способствует и его отождествление с драконом («Искрометно звенящий трамвай, Из Коринфа драконы Медеины...»⁵⁴; ср.: «трамвай, как летучее пугало, пронесился мимо»⁵⁵), к которому подводит сочетание орнитоморфных черт («Трамвай жарят в ряд, Как гуси — друг за дружкой!»⁵⁶, «как жар-птица пролетал красный, освещенный трамвай»⁵⁷, «Изредка там промелькнет Ласточкой красной трамвай»⁵⁸) с частыми еще в символике поезда метафорами змеи, ящерицы, червя и т. п. (ср.: «Вдоль улиц червяки трамвайные Ползут, как узкими ущельями»⁵⁹).

Все эти смысловые валентности суммированы в стихотворении 1920 года «Заблудившийся трамвай»:

Шел я по улице незнакомой И вдруг услышал вороний грай
И звоны лютни⁶⁰ и дальние громаы Передо мною летел трамвай.
Как я вскочил на его подножку, Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку Он оставлял и при свете дня⁶¹.

В этом стихотворении, удивлявшем критиков неожиданной для его автора «смятенностью и интенсивностью лирической стихии»⁶², тем, что «динамика образов соединяется с движением душевно-музыкальным совсем причудливо и вне той «построенности», столь культивируемой, которая иногда внутренне связы-

вает его»⁶², некоторые семантические переходы предуготовлены структурой образа трамвая в российской традиции на 1920 год: «Мчался он бурей темной, крылатой, Он заблудился в бездне времен».

Свойственный эпохе «энергетический» подход способствовал «дематериализации» символа — ср. в «Букве Маринетти» К. К. Олимова: «Мозги черепа — улицы города. Идеи — трамвай с публикой — грезы — Мчатся по рельсам извилистых нервов В чарные будни кинемо жизни»⁶⁴. Трамвай подвергался универсальной аллегоризации: «И вот вся наша планета, прекрасная Земля, представляется мне маленьким трамваем, несущимся по какой-то загадочной спирали в вечность. Вагоновожатый впереди нее — не зримое никем, покорное своим таинственным законам Время. Кондуктор — Смерть» (1910)⁶⁵. Прообразом здесь опять-таки была символистская трактовка конки: «Быть может, наш мир — это только конка, ведомая тощими лошадьми вдоль бесконечных рельсов. И мы, пассажиры, скоро разлетимся по разным вселенным»⁶⁶. Подобно тому, как понимание мира как часового механизма в XVIII в. приводило к образу Верховного Часовщика, природа трамвая как автомата с заданной программой выдвигала Вожатого на сходную ключевую роль (ср. также частую в эту эпоху метафору Творца как Киномеханика): «Я — кондуктор событий, я — кондуктор без крылий, Грешен ли, что вожатый сломал наш вагон?»⁶⁷, «Вадим Габриэлевич вагоновожатый веселий, Между всеми вагонный стык»⁶⁸.

Сравнительная плавность движения нового транспортного средства окружила его ассоциациями с лодкой — ср. «Огни «электрических конок»...» Брюсова (1900): «О конки! Вы — вольные челны Шумящих и строгих столиц»⁶⁹, равно как позднее — с обитателями подводного мира: Многоочитые трамваи Плывут среди подводных лип, Как электрические стаи Светящихся, прозрачных рыб⁷⁰.

Это отчасти объясняет ориентацию «Заблудившегося трамвая» на «Пьяный корабль» Артюра Рембо⁷¹ — в автографе был следующий первоначальный текст:

Дальше, Вот морем пахнет свобода,
Капает в море горячий свет⁷²

Отсюда — кругосветный маршрут петроградского трамвая.

Примета скучной городской обыденности («У дворцов Невы я броджу, не рад, Что доносится гул и звонки трамвая»⁷³, «Сел в трамвай с дребезжащими стеклами, — Тускло стелется будничный путь»⁷⁴), трамвай может выступать как гонитель всяческой экзотики — ср. «Трамвай на миг дорогу пересек» в стихотворении В. Парнаха «Араб» («Что может быть неожиданней, что странней? Здесь в Петербурге встретил я араба»⁷⁵), но мог по контрасту и

вызывать экзотические видения: «Я иду неспешно Улицею людной, Шелестя по рельсам, Звякает трамвай. Я, глаза закрывши, Вижу образ Кришны, В позолотах ниши Грезящий в тиши»⁷⁶.

Навязчивая идея обезглавливания изначально связалась с трамвайной темой. Мотив казни присутствует в самых ранних литературных отражениях новооткрытой петербургской трамвайной линии (1908): «Желтокрасные вагоны трамвая тогда еще накапливали в мастерских Берлина и Москвы свой дикий цвет, чтоб ошеломить потом публику, привыкшую к серому, но изящные виселицы, рисунок которых явился продуктом изысканий художников и архитекторов, под главными постройками города уже распростерли свои руки, и новая медная проволока поблескивала в сумерках»⁷⁷. Ср. о «трамвайных виселицах» у А. Ремизова⁷⁸. Тема декапитации посредством трамвая (ср. подпись под рисунком А. Яковлева, изображающим пшюта, склонившегося над отрезанной уезжающим трамваем головой: «Гм... Кажется, знакомое лицо! Надо раскланяться»⁷⁹) через юмористику входит в русскую поэзию: «Когда завтра трамвай вышмыгнет, как громадная ящерица, Из-за пыльной зелени расшатавшихся бульварных длиннот, И отрежет мне голову искуснее экономки, Отрезающей гостям кусок красномясой семги — Голова моя взглянет беззлобнее сказочной падчерицы И, зажмурившись, ринется в сугроб, как краб. ... И венки окружают меня, словно овощи»⁸⁰. Мотив этот памятен по позднейшим рефлексам в «Мастере и Маргарите» Булгакова и (в трансформированном виде) в стихотворении «Берлинское»:

И там скользя в ночную гнилость,
На глянце чуждого стекла
В вагонных окнах отразилась
Поверхность моего стола.
И проникая в жизнь чужую
Вдруг с отвращеньем узнаю
Отрубленную, неживую
Ночную голову свою⁸¹.

Мотив отрезанной головы, имманентный трамвайному фольклору⁸², через систему уподоблений (ср.: «Как ящики с людьми, звенящие трамваи Глодают, носятся, выкидывают прочь»⁸³) метонимически перенесен в увиденную за окном «зеленную» отчасти, по-видимому, под влиянием соответствующего эпизода из «Маленького Мука» В. Гауфа.

А в переулке забор дощатый, Дом в три окна и серый газон... Встреча заблудившегося вагона с «домом» развивает один из компонентов образа трамвая, каким он формировался в первоначальный период восприятия: «Сумасшедшие домики, желтые

домики <...> бегают»⁸⁴. Позднее оппозиция «дом» — «трамвай» снята в рассказе М. Булгакова «Площадь на колесах»⁸⁵.

«Машенька» в сочетании со строфой, имеющейся уже в первом варианте — Знаю, борясь со смертной тоскою, Ты повторяла одно — вернись! Я же с напудренною косою Шел представляться Императрисе⁸⁶, — заставляла читателей видеть текст-источник в «Капитанской дочке»⁸⁷, мотив обезглавливания из которой поддерживает семантическое напряжение «Заблудившегося трамвая».

Понял теперь я: наша свобода Только оттуда бьющий свет. Люди и тени стоят у входа В зоологический сад планет.

Риторика этой строфы проецирует традиционные для европейской культуры символы (платоновскую пещеру теней и зодиакальный bestiарий) на семантический конвой трамвая как «аквариума света» («проходят, вздрыгивая, пестря светом, как праздничные поселки»⁸⁸) и как передвижного зверинца — ср. «Трамвай» К. Льдова: «В деревянной клетке В день морозный еду. Я прижат к соседке, А она — к соседу. <...> Я дивлюсь хитере, Суевер, как предки: Люди или звери — В деревянной клетке?»⁸⁹

И сразу ветер знакомый и сладкий И за мостом летит на меня,

Всадника длань в железной перчатке И два копыта его коня.

Сопряжение трамвайной темы с «петербургским мифом» произошло вскоре после открытия столичной линии (15 сентября 1907 г.) в связи с толками о болотистой почве, непригодной для прокладки рельсов. Ср. в сатирическом «Дневнике члена трамвайной комиссии»: «Словно не Петр Великий, а мы выбирали место для Петербурга»⁹⁰. Ср. иную мотивировку отсылки к первоначально истории столицы: «Вам, изрыгающим брань и укоры в трамваях, Вам, возрождающим хаос и город на сваях...»⁹¹. Традиционное связывание с фальконетовым Петром «всех новых урбанистических примет»⁹² коснулось и трамвая: «Трамвай, движение, суэта, Чугунный Петр на пьедестале Над живописною Невой...»⁹³. Ср. в «иконоборческой», футуристической традиции: «Странно признаться, но даже Медного всадника я заметил только из трамвая с противоположного берега»⁹⁴. Связывающий, «сшивающий» пространство⁹⁵ трамвайный маршрут позволял сопоставить новый символ со старым при «реалистической», «метонимической» мотивировке, как в стихах Г. Арельского «В трамвае»: «На остановках, с яростью звериной, В трамвай, толкаясь, торопясь, Садятся люди. И опять витрина, Дома и фонари и уличная грязь Мелькают в окнах сетью непрерывной»⁹⁶. Знакомо все — дома, дворцы, мосты. Огни трамваев в радости призывной... Перед Исакием в тоске застыл, Как и всегда, на сумрачном граните Великий Петр на скачущем коне. К чему стремиться и чего хотите? Кондуктор скажет всё равно: конец Билетам красным...»⁹⁷.

Вобрав в себя многие черты предшествующей культурно-бытовой феноменологии трамвая, «Заблудившийся трамвай» надолго определил восприятие этого объекта городского пейзажа в отечественной словесности⁹⁸. Отчасти внушающая сила текста связана со спецификой читательского восприятия — со стремлением вывести различные черты его поэтического строя из заглавной темы⁹⁹.

Исконно символическая природа города и, как следствие этого, его мифогенность закономерно приводят, как мы видели, к превращению технических новшеств городского быта в емкие культурные символы, а, с другой, к тому, что эти символы становятся наследниками традиционных культурно-мифологических смыслов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ср.: «Под четкий стук разбуженных трамваев Встречает утро заспанный Париж» (*Эренбург И. Я живу*. Спб., 1911, с. 53), «Ходьбой усталые трамваи Скрестили блестящие копыта» — 1913 (*Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955, т. 1, с. 37), «Где усталой дробью дань трамвай-невольник Отбивая, вялые секунды отдал» — К. Большаков (Первый журнал рус. футуристов, 1914, № 1—2, с. 19), «Шагом усталых трамвай на пылающий запад запад Гибкую шею дуги не возносит с печальным упорством» (*Большаков К.* Солнце на излете. М., 1916, с. 47), «Но вдруг опять: трамвай идет бессонный» — В. Зоргенфрей (Рус. филология. Тарту, 1967, вып. 2, с. 136).

² *Мандельштам О. и Эндер Б.* Два трамвая. Л., 1925.

³ Ср.: «...конка — черная громада, сверкавшая мистическим глазом» (*Белый А.* Возврат. III симфония. М., 1905, с. 74). «Мчатся конки, как живые» у Брюсова (1899), возможно, относится уже к «электрическим конкам» (*Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1974, т. 3, с. 254).

⁴ Стихотворная сатира первой рус. революции. Л., 1969, с. 116.

⁵ Сатирикон, 1912, № 6, с. 13.

⁶ Чемпионат поэтов. Спб., 1913, с. 7.

⁷ Дракон. Пг., 1921, с. 52.

⁸ *Шершеневич В.* Автомобилиа поступь. М., 1916, с. 19.

⁹ *Маяковский В.* Цит. соч., с. 113.

¹⁰ *Багрицкий Э.* Стихотворения и поэмы. М.: Л., 1964, с. 235.

¹¹ *Чумаченко А.* Стихи. М., 1912, с. 68.

¹² *Черный С.* Сатиры и лирика. Т. 2. Спб., 1911, с. 9.

¹³ *Рождественский В.* Золотое веретено. Пб., 1921, с. 23.

¹⁴ *Маяковский В.* Цит. соч., с. 55.

¹⁵ Пета М, 1916, с. 9.

¹⁶ *Рославлев А.* Карусели. Спб., 1910, с. 9. Ср. в дотрамвайный период русской поэзии «Слепого» Брюсова (*Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973, т. 1, с. 207).

¹⁷ Молоко кобылиц. М., 1914, с. 62.

¹⁸ *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973, т. 2, с. 167.

¹⁹ *Брюсов В. Я.* Т. 3, с. 354.

²⁰ *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957, т. 4, с. 87.

²¹ *Брюсов В. Я.* Т. 3, с. 369.

²² Чиж, 1935, № 1, с. 2.

²³ *Стражев В.* Стихи. М., 1910, с. 49.

²⁴ *Широков П.* Розы в вине. Спб., 1912, с. 4. Прототипом большинства такого рода стихов была, видимо, брюсовская «Царица»: «С конки сошла она шагом богини...» (*Брюсов В. Я.* Т. 1, с. 330).

- ²⁵ *Шершеневич В.* Грусть. — Круговая чаша. М., 1913, с. 111.
- ²⁶ *Агнивцев Н.* Студенческие песни. Спб., 1913, с. 26.
- ²⁷ Ср.: «Смеясь, идешь трамвайной проволокой обрадовать, Мой Август, на избитый тротуар» (*Большаков К.* Сердце в перчатке. М., 1913, с. 11), «Толпа гудела, как трамвайная проволока» (*Шершеневич В.* Автомобилья поступь, с. 51).
- ²⁸ *Шенгели Г.* Избранные стихи. М., 1939, с. 169 (стих. 1914 г.).
- ²⁹ *Бамдас М.* Предрассветный ветер. Пг., 1917, с. 41. «Обращенный» и «сниженный» вариант трамвайной эротики см.: *Владимирова А.* В трамвае (Очарованный странник. Альманах весенний. Пг., 1916, с. 8).
- ³⁰ См. например: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963, т. 7, с. 137, 205, 261.
- ³¹ Чукоккала: Рукописный альманах К. Чуковского. М., 1979, с. 218—221.
- ³² Сатирикон, 1909, № 7, с. 12.
- ³³ Осколки, 1907, № 37, с. 4.
- ³⁴ Первый журнал рус. футуристов, 1914, № 1—2, с. 11.
- ³⁵ Ср.: *Топорков А. Л.* Из мифологии русского символизма. Городское освещение. — Мир А. Блока: Блоковский сб. Тарту, 1985.
- ³⁶ *Брюсов В. Я.*, т. 2, с. 47.
- ³⁷ *Городецкий С. Ива.* Спб., 1913, с. 215.
- ³⁸ *Арельский Г.* Летейский брег. Спб., 1913, с. 45.
- ³⁹ *Шершеневич В.* Лошадь как лошадь. М., 1920, не нум. (стих. «Лирическая конструкция»).
- ⁴⁰ *Кузмин М.* Третья книга рассказов. Спб., 1913, с. 163. Ср. запись Блока 10 ноября 1911 г.: «Опять ночь — искры трамвая» (*Блок А.* Цит. соч., с. 85).
- ⁴¹ *Ауслендер С.* Последний спутник. М., 1913, с. 110.
- ⁴² *Козырев М.* Мальчик с картинками. — Очарованный странник, 1914, № 6, с. 5.
- ⁴³ *Эренбург И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1966, т. 8, с. 23.
- ⁴⁴ *Новицкий Г.* Необузданные скверны. Спб., 1909, с. 69. Ср.: «Трамвай зашипел и бросил звезду В черное зеркало оттепели» (Весенний салон поэтов. М., 1918, с. 157; первый из двух приведенных стихов — цитата из С. Кисси-на-Муни).
- ⁴⁵ *Брюсов В. Я.* Т. 3, с. 320. Ср. образ трамвая-кометы: *Святловский В.* Янтари. Спб., 1916, с. 54.
- ⁴⁶ *Брюсов В. Я.* Т. 1, с. 517.
- ⁴⁷ *Калупин Б.* [Пестовский Б. А.] Кинематограф. — Кинемоколор, 1910, № 5, с. 10.
- ⁴⁸ *Чулков Г.* Сочинения. Спб., 1910, т. 3, с. 50.
- ⁴⁹ *Шершеневич В.* Автомобилья поступь, с. 68.
- ⁵⁰ Ср.: «За трамвайными Тэтами Расплетаются возможности всех цветов» (*Аксенов И.* Неуважительные основания. М., 1916, с. 41).
- ⁵¹ *Липецкий А.* Тишина. Липецк, 1920, с. 15.
- ⁵² *Маяковский В.* Т. 1, с. 54.
- ⁵³ *Пастернак Б.* Город. Отрывки целого (1916) — Лирень. М., 1920, с. 16.
- ⁵⁴ *Брюсов В. Я.*, т. 3, с. 135.
- ⁵⁵ *Городецкий С.* Дни любви. Спб., 1914, с. 39.
- ⁵⁶ *Агнивцев Н.* Студенческие песни, с. 10. Сходный образ — в «Двух трамваях» *Мандельштама.*
- ⁵⁷ *Городецкий С.* На земле. Спб., 1914, с. 156.
- ⁵⁸ *Маширов А.* В Летнем Саду. — Жизнь искусства, 1924, № 2, с. 17.
- ⁵⁹ *Брюсов В.*, т. 2, с. 261.
- ⁶⁰ Звуки трамвайного звона имели за собой десятилетнюю традицию аполгии и оханвания. Ср. например у Р. Ивнева («Усталое сердце звонки трамваев Разрывают, как рыхлую землю кроты» — Второй сборник Центрифуги. М., 1916, с. 8) и у Эйхенбаума («Вот город мой — он тот же самый, Зимой

и летом — тот же край, Где хроматические гаммы Поет на улицах трамвай». — *Эйхенбаум Б.* Мой современник. Л., 1929, с. 43).

⁶¹ Дом искусства, 1921, № 1, с. 5—6. Ср.: *Rusinko E.* Lost in space and time. — *Slavic and East European Journal*, 1982, vol. 26, N 4, p. 383—402.

⁶² *Святополк-Мирский Д.* Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. П., 1924, с. 201.

⁶³ *Верховский Ю.* Путь поэта. — Современная литература: Сб. статей, Л., 1925, с. 135.

⁶⁴ Второй сборник Центрифуги, с. 29.

⁶⁵ *Куприн А. И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1972, т. 5, с. 178.

⁶⁶ *Белый А.* Возврат. ПИ симфония, с. 55.

⁶⁷ *Шершеневич В.* Лошадь как лошадь (стих. «Принцип растекающейся темы»).

⁶⁸ Там же (стих. «Квартет тем»).

⁶⁹ *Брюсов В. Т. I*, с. 177.

⁷⁰ Россия, 1924, № (10), с. 81.

⁷¹ См.: *Nabokov V.* Look at the Harlequins! L., 1980, p. 192.

⁷² ЦГАЛИ, ф. 147, оп. 1, ед. хр. 5, л. 19.

⁷³ *Набоков В.* Стихи. Пг., 1916, с. 30.

⁷⁴ *Кричевский Ю.* Невод. Пг., 1918, с. 18.

⁷⁵ Любовь к трем апельсинам, 1914, № 3, с. 6.

⁷⁶ *Липскеров К.* Золотая ладонь. М., 1922, с. 15.

⁷⁷ *Городецкий С.* Дни любви, с. 160.

⁷⁸ *Ремизов А.* Россия в письменах. М., Берлин, 1922, с. 55.

⁷⁹ Сатирикон, 1910, № 36, с. 4.

⁸⁰ Первый журнал рус. футуристов, 1914, № 1—2, с. 8—9 (стих. В. Шершеневича).

⁸¹ Россия, 1924, № 1 (10), с. 81.

⁸² *Шкловский В.* О трамвайном фольклоре. — Звезда, 1933, № 5, с. 91.

⁸³ *Лозина-Лозинский А.* Благочестивые путешествия. Пг., 1916, с. 49.

⁸⁴ Шут, 1907, № 42, с. 6.

⁸⁵ *Булгаков М.* Самоцветный быт. М., 1985, с. 18—19.

⁸⁶ ЦГАЛИ, ф. 147, оп. 1, ед. хр. 5, л. 19.

⁸⁷ *Бобров С.* Рец. на кн.: Огненный столп. Пг., 1921. — Красная новь, 1922, № 3(7), с. 264.

⁸⁸ Манифесты итальянского футуризма. М., 1914, с. 5.

⁸⁹ Новое слово, 1910, № 2, с. 9. Ср. «Осень в городе» В. Арена: «Шмыгают трамваи, теснятся в них люди, Висят, как пчелиные грозды» (Летопись, 1917, № 1, с. 133).

⁹⁰ Сатирикон, 1908, № 19, с. 7.

⁹¹ *Никулин Л.* История и стихи Анжелики Сафьяновой. М., 1918, с. 35.

⁹² *Роднянская И.* Канва романа. — Дружба народов, 1983, № 5, с. 262.

⁹³ *Липецкий А.* Надя Данкова. Спб., 1913, с. 63.

⁹⁴ *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Л., 1940, с. 54.

⁹⁵ Ср.: «Трамвай: зашил пространство» (*Марев Г.* Первая арзология. Спб., 1916, с. 10).

⁹⁶ К этому времени относится и высказывание Маяковского о том, что «никакой художник еще не придумал такого пейзажа города, как тот, что отражается в стеклах идущего трамвая — и притом бесплатно» (*Асеев Н. В. В. Маяковский.* М., 1943, с. 10).

⁹⁷ Пир во время чумы. Спб., 1913, с. 16. Ср. в современной поэтической традиции: *Френкель В.* Земное небо. Рига, 1977, с. 57.

⁹⁸ Ср. мотив «заблудившихся трамваев» в романе В. Каверина «Художник неизвестен».

⁹⁹ См. сочувственное замечание А. Пешковского о докладе его слушательницы, в котором обиле взрывных звуков в «Заблудившемся трамвае» связывалось с толчками трамвая (*Пешковский А. М.* Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.; Л., 1930, с. 142).

СОДЕРЖАНИЕ

В. М. Мейзерский. Проблема символического интерпретанта в семиотике текста	3
Ю. М. Лотман. Символ в системе культуры	10
Л. Э. Мялль. Дхарма — текст и текстопорождающий механизм	22
М. Б. Ямпольский. К символике водопада	26
М. Б. Плюханова. Риторический стиль Авраамия Палицына (символизация грамматических категорий)	42
Н. И. Толстой. Из славянских этнокультурных древностей. 1. Оползание и опоясывание храма	57
Е. Г. Григорьева. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования	78
К. Штедке. Светский человек в русской культуре XVIII века (семидесятые—восемьдесятые годы)	89
М. И. Лekomцева. Особенности текста с неопределенно выраженной семантикой	94
З. Г. Минц. К проблеме «символизма символистов» (пьеса Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан»)	104
Ю. Г. Цивьян. К символике поезда	119
Р. Д. Тименчик. К символике трамвая в русской поэзии	135

SISUKORD

V. Meizerski. Sümbolise interpretandi probleem teksti semiootikas.	3
J. Lotman. Sümbol kultuurisüsteemis.	10
L. Mäll. Dharma — tekst ja tekstiloome mehhanism.	22
M. Jampolski. Kõse sümbolikast.	26
M. Pljuhhanova. Avraami Palitsõni retooriline stiil (grammatika kategooriate sümboliseerimine).	42
N. Tolstoi. Slaavi etnokultuurilisest pärandist. I. Templi ümber roomamine ja selle ümbritsemise võõga.	57
J. Grigorjeva. Embleem ja sellele lähedaste nähtuste funktsioneerimise semiootilisest aspektist.	78
K. Stedtk. Suurilmainimine XVIII sajandi vene kultuuris (1770.—1780. aastad).	89
M. Lekomtseva. Ebamääraselt väljendatud semantikaga teksti eripära.	94
Z. Mints. «Sümbolistide sümbolismi» probleemist (F. Sologubi näidend «Vanka Kljutšnik ja paaž Jean»).	104
J. Tsivjan. Rongi sümbolikast.	119
R. Timentšik. Trammi sümbolikast vene luules.	135

CONTENTS

V. M. Meizerski. The problem of the symbolic interpretant in the text semiotics	3
Y. M. Lotman. The symbol in the system of culture	10
L. E. Mäll. Dharma — text and text-generating mechanism	22
M. B. Yampolski. On the symbolism of the waterfall	26
M. B. Pliuchanova. The rhetorical style of Avraami Palitsyn (symbolization of grammatical categories)	42
N. I. Tolstoi. From Slavic ethno-cultural antiquities. I. Crawling round the church and tying objects round it.	57
E. G. Grigoryeva. The emblem and contiguous phenomena in the semiotic aspect of their functioning	78
K. Stedtke. The man of the world in Russian culture in the 18th century (the 1780s—1790s)	89
M. I. Lekomtseva. The peculiarities of texts with indefinitely expressed semantics	94
Z. G. Mints. On the problem of “the symbolism of symbolists” (F. Sologub’s play “Van’ka Kliutchnik and the page Jean”)	104
Y. G. Tsivyan. On the symbolism of the train	119
R. D. Timenchik. On the symbolism of the tramcar in Russian poetry	135

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 754. **Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам XXI.** На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор Ю. М. Лотман. Корректор И. Пауска. Сдано в набор 06. 01. 1986. Подписано к печати 14. 01. 1987. МВ 01501. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 10,17. Печатных листов 9,0. Тираж 1200. Заказ № 41. Цена 1 руб. 50 коп. Типография им. Х. Хейдемманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. III