

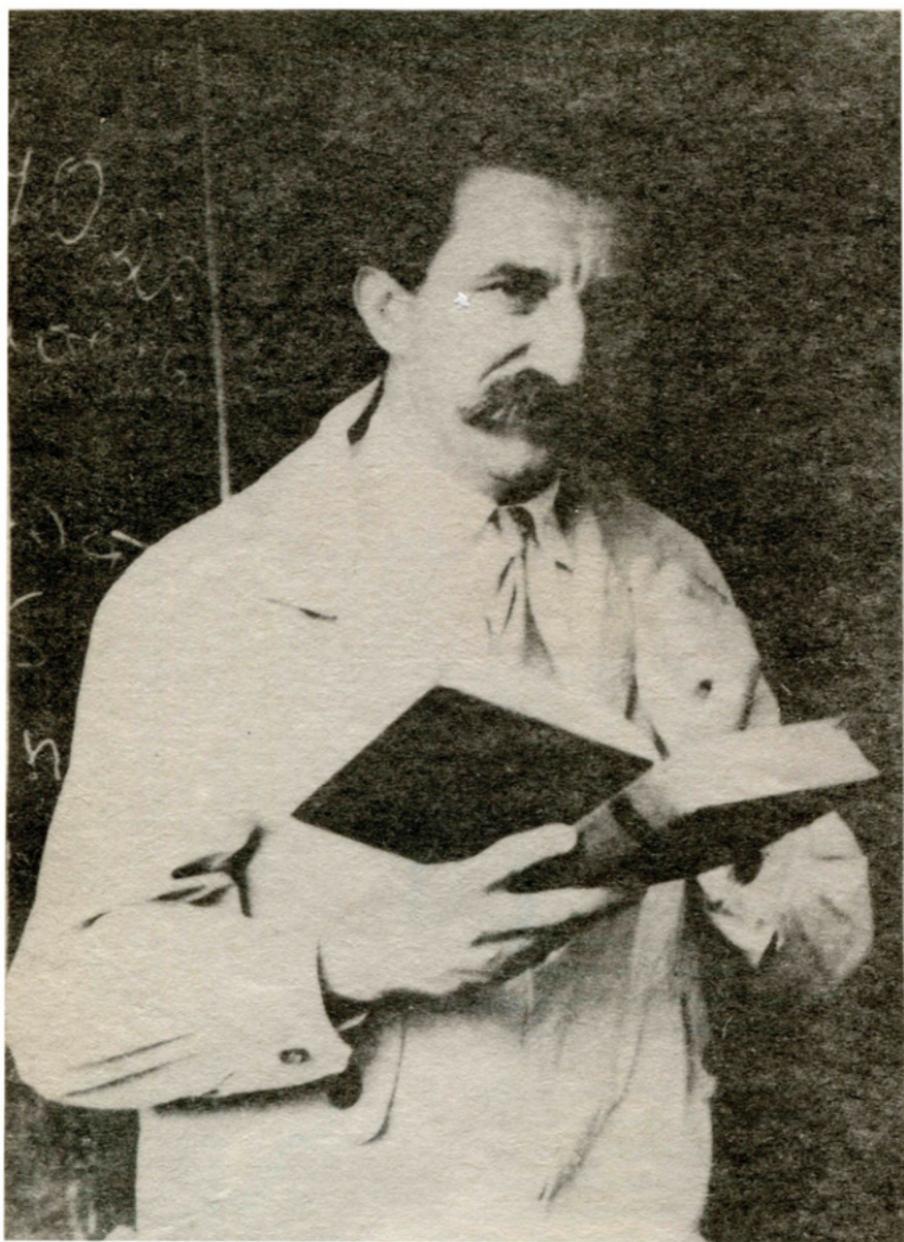
СЕМИОТИКА

# Ю.М. ЛОТМАН

КУЛЬТУРА  
И  
ВЗРЫВ







С Е М И О Т И К А

---

**Ю. М. Лотман**

**КУЛЬТУРА И ВЗРЫВ**

«Гнозис»

Издательская группа «Прогресс»

Москва, 1992

ББК 87.4  
Л 80

Подготовка текста  
*Н. Злыдневой, Н. Гринцера*

**Лотман Ю. М.**  
Л 80            Культура и взрыв. – М.: Гнозис;  
Издательская группа «Прогресс», 1992. –  
272 с.

Л  $\frac{0304000000 - 102}{006(01) - 92}$  без объявл.

ББК 87.4

ISBN 5-01-003843-9

© Издательство «Гнозис», 1992

*Незабвенной памяти  
Зары Григорьевны Миной*

*Автор выражает благодарность  
В. И. Гехтман, Т. Д. Якушевой,  
Е. А. Погосян и С. Салупере за  
помощь в подготовке этой книги.*

---

## Постановка проблемы

**К**оренными вопросами всякой семиотической системы являются, во-первых, отношение к вне-системе, к миру, лежащему за ее пределами, и, во-вторых, отношение статики к динамике. Последний вопрос можно было бы сформулировать так: каким образом система, оставаясь собой, может развиваться. Оба эти вопроса принадлежат к наиболее коренным и одновременно наиболее сложным. Отношение системы к внележащей реальности и их взаимная непроницаемость со времен Канта неоднократно делались предметами рассмотрения. В нашем случае они приобретают вид антиномии языка и запредельного для языка мира. Пространство, лежащее вне языка и за его пределами, попадает в область языка и превращается в «содержание» только как составной элемент дихотомии со-

держания-выражения. Говорить о невыраженном содержании – нонсенс\*. Таким образом, речь идет не об отношении содержания и выражения, а о противопоставлении области языка с его содержанием и выражением вне языка лежащему миру. Фактически этот вопрос сливается со второй проблемой: природой языковой динамики.

Отношение языка к внеязыковой реальности – одна из коренных проблем. План содержания в том виде, в каком это понятие было введено Ф. де Соссюром, представляет собой конвенциональную реальность. Язык создает свой мир. Одновременно возникает вопрос о степени адекватности мира, создаваемого языком, и мира, существующего вне связи с языком, лежащего за его пределами. Это старая, поставленная Кантом, проблема ноуменального мира. В кантовской терминологии план содержания: «есть самосознание, порождающее представление *я мыслю* <курсив Канта – Ю. А. >, которое должно иметь возможность сопровождать все остальные представления и быть одним и тем же во всяком сознании, следовательно, это самосознание не может сопровождаться никаким иным [представлением] и потому я называю его также *первоначальной апперцепцией*. Единство его я называю также *трансцендентальным* единством самосознания, чтобы обозначить возможность априорного познания на основе этого единства. В самом деле, многообразные представления, данные в некотором созерцании, не были все вместе *моими* представлениями, если бы они не принадлежали все

---

\* Сказанное не исключает того, что выражение может быть отмечено значимым нулем, присутствовать как отсутствие: «И лишь молчание понятно говорит» (Тютчев).

вместе одному самосознанию; иными словами, как мои представления (хотя бы я их и не признавал таковыми), они все же необходимо должны сообразоваться с условием, единственно при котором они *могут* находиться вместе в одном общем самосознании, так как в противном случае они не все принадлежали бы мне» \*.

Таким образом, исходно предполагается существование двух степеней объективности: мира, принадлежащего языку (т. е. объективного, с его точки зрения), и мира, лежащего за пределами языка \*\*. Одним из центральных вопросов окажется вопрос перевода мира содержания системы (ее внутренней реальности) на внеязычную, запредельную для языка реальность. Следствием будут два частных вопроса: 1. Необходимость более чем одного (минимально двух) языков для отражения запредельной реальности; 2. Неизбежность того, чтобы пространство реальности не охватывалось ни одним языком в отдельности, а только их совокупностью. Представление о возможности одного идеального языка как оптимального механизма для выражения реальности является иллюзией. Минимальной работающей структурой является наличие двух языков и их неспособность, каждого в отдельности, охватить внешний мир. Сама эта неспособность есть не недостаток, а условие существования, ибо именно она диктует необходимость *другого* (другой личности, другого языка, другой культуры). Представление об оптимальности модели с одним предельно совершенным языком заменяется образом структуры с минимально двумя, а фактически с открытым

---

\* Кант Им. Соч. в 6-ти т. Т. III. М., 1964. С. 191—192.

\*\* Мы сознательно вносим некоторую трансформацию в идею Канта, отождествляя его «я» с субъектом языка.

списком разных языков, взаимно необходимых друг другу в силу неспособности каждого в отдельности выразить мир. Языки эти как накладываются друг на друга, по-разному отражая одно и то же, так и располагаются в «одной плоскости», образуя в ней внутренние границы. Их взаимная непереводаемость (или ограниченная переводимость) является источником адекватности внеязыкового объекта его отражению в мире языков. Ситуация множественности языков исходна, первична, но позже на ее основе создается стремление к единому, универсальному языку (к единой, конечной истине). Это последнее делается той вторичной реальностью, которая создается культурой.

Отношения между множественностью и единственностью принадлежат к основным, фундаментальным признакам культуры. Логическая и историческая реальность здесь расходятся: логическая конструирует условную модель некоторой абстрактности, вводится единственный случай, который должен воспроизвести идеальную общность. Так, для того, чтобы понять сущность человечества, философия Просвещения моделировала образ Человека. Реальное движение развивалось иным путем. Некоторой условной исходной точкой можно взять стадное поведение и/или поведение генетически унаследованное, которое не было ни индивидуальным, ни коллективным, поскольку не знало этого противопоставления. То, что не входило в этот обычный тип поведения, являлось знаково не существующим. Этому «нормальному» поведению, не имеющему признаков, противостояло только поведение больных, раненых, тех, что воспринимались как «несуществующие». Так, например, Толстой в «Войне и мире» глубоко показал сущность этой древней стадной психологии, описав, как во время отступления пленных русских

вместе с отходящей французской армией погибает Платон Каратаев. Вместе с ним совершающий этот трудный поход Пьер Безухов перестает замечать своего друга. Даже момент, когда французский солдат убивает Платона Каратаева, Пьер видит/не видит – происходит расслоение психологического и физиологического зрения.

Следующий этап состоит в том, что нетиповое поведение включается в сознание как возможное нарушение – уродство, преступление, героизм. На этом этапе происходит вычленение поведения индивидуального (аномального) и коллективного («нормального»). И только на следующем этапе возникает возможность индивидуального поведения как примера и нормы для общего, а общего – как оценочной точки для индивидуального, т. е. возникает единая система, в которой эти две возможности реализуются как неразделимые аспекты единого целого.

Таким образом, индивидуальное и коллективное поведение возникают одновременно как взаимонеобходимые контрасты. Им предшествует неосознанность и, следовательно, социальное как бы «несуществование» ни того, ни другого. Первая стадия выпадения из неосознанного – болезнь, ранение, уродство или же периодические физиологические возбуждения (например, весеннего цикла). В ходе этих процессов выделяется индивидуальность, потом вновь растворяющаяся в безындивидуальности. Заданные постоянные различия поведения (половые, возрастные) из физиологических в психологические превращаются только с выделением личности, то есть с появлением свободы выбора.

Так постепенно психология и культура отвыывают пространство у неосознанной физиологии.

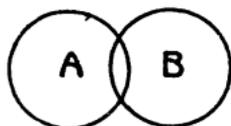


принимающего, которая переносится на языковую реальность. Однако абстрактная модель коммуникации подразумевает не только пользование одним и тем же кодом, но и одинаковый объем памяти у передающего и принимающего. Фактически подмена термина «язык» термином «код» совсем не так безопасна, как кажется. Термин «код» несет представление о структуре только что созданной, искусственной и введенной мгновенной договоренностью. Код не подразумевает истории, т. е. психологически он ориентирует нас на искусственный язык, который и предполагается идеальной моделью языка вообще. «Язык» же бессознательно вызывает у нас представление об исторической протяженности существования. Язык — это код плюс его история. Такое понимание коммуникации таит в себе фундаментальные выводы. Передача информации внутри «структуры без памяти» действительно гарантирует высокую степень идентичности. Если мы представим себе передающего и принимающего с одинаковыми кодами и полностью лишенными памяти, то понимание между ними будет идеальным, но ценность передаваемой информации минимальной, а сама информация строго ограниченной. Такая система не сможет выполнять всех разнообразных функций, которые исторически возлагаются на язык. Можно сказать, что идеально одинаковые передающий и принимающий хорошо будут понимать друг друга, но им не о чем будет говорить. Идеалом такой информации, действительно, окажется передача команд. Модель идеального понимания неприменима даже к внутреннему общению человека с самим собой, ибо в этом последнем случае подразумевается перенесение напряженного диалога внутрь одной личности. По словам Гетевского Фауста,

Zwei Seelen wohnen, ach, in meinen Brust.  
Die eine will sich von der andern trennen \*.

В нормальном человеческом общении и, более того, в нормальном функционировании языка заложено предположение об исходной неидентичности говорящего и слушающего.

В этих условиях нормальной становится ситуация пересечения языкового пространства говорящего и слушающего:



В ситуации непересечения общение предполагается невозможным, полное пересечение (идентичность А и В) делает общение бессодержательным. Таким образом, допускается определенное пересечение этих пространств и одновременно пересечение двух противоборствующих тенденций: стремление к облегчению понимания, которое будет постоянно пытаться расширить область пересечения, и стремление к увеличению ценности сообщения, что связано с тенденцией максимально увеличить различие между А и В. Таким образом, в нормальное языковое общение необходимо ввести понятие напряжения, некоего силового сопротивления, которое пространства А и В оказывают друг другу.

Пространство пересечения А и В становится естественной базой для общения. Между тем как непересекающиеся части этих пространств, казалось бы, из диалога исключены. Однако мы здесь оказываемся еще перед одним противоречием:

\* *Две души, увы, живут в моей груди!  
И одна хочет оторваться от другой.*

обмен информацией в пределах пересекающейся части смыслового пространства страдает все тем же пороком тривиальности. Ценность диалога оказывается связанной не с той пересекающейся частью, а с передачей информации между непесекающимися частями. Это ставит нас лицом к лицу с неразрешимым противоречием: мы заинтересованы в общении именно с той ситуацией, которая затрудняет общение, а в пределе — делает его невозможным. Более того, чем труднее и неадекватнее перевод одной непесекающейся части пространства на язык другой, тем более ценным в информационном и социальном отношениях становится факт этого парадоксального общения. Можно сказать, что перевод неперево­димого оказывается носителем информации высокой ценности. Рассмотрим примеры: с одной стороны, перевод при относительной близости языков, с другой, при их принципиальном различии. Перевод в первом случае будет относительно легким. Во втором случае он неизбежно связан с трудностями и будет порождать смысловую неопределенность. Так, например, если первый случай — перевод нехудожественного текста с одного естественного языка на другой, то обратный перевод возвратит нас в определенной степени к исходному смыслу. Если же рассмотреть случай перевода с языка поэзии на язык музыки, то однозначная точность смысла делается в принципе невозможной. Это отражается и на огромной вариативности в случае обратного перевода\*.

---

\* Случай перевода с языка художественной прозы на язык кинематографа является одной из наиболее усложненных реализаций второго варианта, ибо общность языка художественной прозы и кино — мнимая. Трудности здесь не уменьшаются, а возрастают. Игнорирование этого — источник многочисленных неудач экранизаций.

Языковое общение рисуется нам как напряженное пересечение адекватных и неадекватных языковых актов. Более того, непонимание (разговор на неполностью идентичных языках) представляется столь же ценным смысловым механизмом, что и понимание. Исключительная победа любого из этих полюсов – разрушение информации, которая создается в поле их взаимного напряжения. Разные формы контакта – с обычным языковым общением на одном полюсе и художественным на другом – представляют собой сдвиги с нейтральной центральной точки то в сторону легкости понимания, то в противоположную. Но абсолютная победа какого-либо из этих полюсов теоретически невозможна, а практически губельна. Ситуация, когда минимальной смыслопорождающей единицей является не один язык, а два, создает целую цепь последствий. Прежде всего, сама природа интеллектуального акта может быть описана в терминах перевода, определение значения – перевод с одного языка на другой, причем внеязыковая реальность мыслится так же, как некоторый язык. Ей приписывается структурная организованность и потенциальная возможность выступать как содержание разнообразного набора выражений.

---

## Постепенный прогресс

**Д**вижение вперед осуществляется двумя путями. Наши органы чувств реагируют на небольшие порции раздражений, которые на уровне сознания воспринимаются как некое непрерывное движение. В этом смысле непрерывность – это осмысленная предсказуемость. Противопоставлением ей является непредсказуемость, изменение, реализуемое в порядке взрыва. Предсказуемое развитие на этом фоне представляется значительно менее существенной формой движения.

Непредсказуемость взрывных процессов отнюдь не является единственным путем к новому. Более того, целые сферы культуры могут осуществлять свое движение только в форме постепенных изменений. Постепенные и взрывные процессы, представляя собой антитезу, существуют только в отношении друг к другу.

Уничтожение одного полюса привело бы к исчезновению другого. Все те взрывные динамические процессы, о которых мы упомянули в предыдущей главе, реализуются в сложном динамическом диалоге с механизмами стабилизации. Нас не должно вводить в заблуждение то, что в исторической реальности они выступают как враги, стремящиеся к полному уничтожению другого полюса. Подобное было бы гибелью для культуры. К счастью, оно не осуществимо. Даже когда люди твердо убеждены, что реализуют на практике какую-либо идеальную теорию, практическая сфера включает в себя и противоположные тенденции: они могут принять уродливую форму, но не могут быть уничтожены.

Постепенные процессы обладают мощной силой прогресса. В этом смысле интересно соотношение научных открытий и технических реализаций. Величайшие научные идеи в определенном смысле сродни искусству: происхождение их подобно взрыву. Техническая реализация новых идей развивается по законам постепенной динамики. Поэтому научные идеи могут быть несвоевременными. Техника, конечно, тоже знает случаи, когда ее возможности оставались неосознанными (например, использование пороха в Древнем Китае в практике фейерверковой пиротехники). Однако в целом технике свойственно то, что практические потребности выступают как мощные стимуляторы прогресса. Поэтому новое в технике – реализация ожидаемого, новое в науке и искусстве – осуществление неожиданного. Из этого вытекает и то частное следствие, что в привычном фразеологизме «наука и техника» союз «и» прикрывает собой отнюдь не идеальную гармонию. Он лежит на грани глубокого конфликта. В этом смысле очень характерна позиция

историков школы «de la longue durée». Их усилиями в историю были введены как равноправные ее составные части постепенные медленные процессы. Развитие техники, быта, торговли оттеснили на задний план и перипетии политической борьбы, и явления искусства. Интересная и новаторская книга Жана Делюмо (Jean Delumeau) «La civilisation de la Renaissance» \* посвящена тщательному рассмотрению именно тех сфер исторической реальности, которые организуются постепенными динамическими процессами. Автор рассматривает географические открытия, роль технического прогресса, торговли, изменения форм производства, развитие финансов. Технические изобретения, даже исторические открытия вписываются в эту, монументально нарисованную рукой Делюмо, картину всеобщего движения, причем движение это предстает перед нами как плавный поток широкой и мощной реки. Отдельная личность с ее открытиями и изобретениями осуществляет себя только в той мере, в какой она отдается силе этого потока. Заминированное поле с непредсказуемыми местами взрыва и весенняя река, несущая свой мощный, но направленный поток — таковы два зрительных образа, возникающих в сознании историка, изучающего динамические — взрывные — и постепенные процессы.

Взаимная необходимость этих двух структурных тенденций не отменяет, а, напротив, резко выделяет их обоюдную обусловленность. Одна из них не существует без другой. Однако с субъективной точки зрения каждой из них, другая

---

\* Показательно, что автор демонстративно посвящает свою книгу цивилизации, а не культуре. Мы могли бы истолковать это противопоставление как антитезу постепенных и взрывных процессов.

представляется препятствием, которое необходимо преодолеть, и врагом, к уничтожению которого следует стремиться. Так, с точки зрения «взрывной» позиции, противоположная представляется воплощением целого комплекса негативных качеств. Крайним примером может быть восприятие постепеновцев (термин И. С. Тургенева) – нигилистами или либералов – революционерами. Но это же противопоставление можно перевести на язык романтической антитезы «гений и толпа». Бульвер-Литтон приводит диалог между подлинным денди и пошлым имитатором дендизма – диалог между гением моды и жалким его подражателем: «Верно», – согласился Раслтон, включаясь в разговор об отношениях подлинного денди и портного. – «Верно; Стульц стремится делать *джентельмена*, а не *фраки*; каждый стежок у него притязает на аристократизм, в этом есть ужасающая вульгарность. Фрак работы Стульца вы безошибочно распознаете повсюду. Этого достаточно, чтобы его отвергнуть. Если мужчину можно узнать по неизменному, вдобавок отнюдь не оригинальному покрою его платья – о нем, в сущности, уже и говорить не приходится. Человек должен делать портного, а не портной человека.

– Верно, черт возьми! – вскричал сэр Уиллоуби, так же плохо одетый, как плохо подаются обеды у лорда Иххх. – Совершенно верно! Я всегда уговаривал моих Schneiders шить мне не по моде, но и не наперекор ей; не копировать мои фраки и панталоны с тех, что шьются для других, а кроить их применительно к моему телосложению, и уж никак не на манер равнобедренного треугольника. Посмотрите хотя бы на этот фрак, – и сэр Уиллоуби Тауншенд выпрямился и застыл, дабы мы могли вволю налюбоваться его одеянием.

– Фрак! – воскликнул Раслтон, изобразив на своем лице простодушное изумление, и брезгливо захватил двумя пальцами край воротника. – Фрак, сэр Уиллоуби? По-вашему, этот предмет представляет собой фрак?» \* Возможны две точки зрения на сэра Уиллоуби: с точки зрения подлинного дендизма, он подражатель и имитатор, а с точки зрения окружающей его аудитории – он денди, разрушающий привычные нормы и создающий новые. Таким образом, возникает проблема подлинного взрыва и имитации взрыва как формы антивзрывной структуры. Таково отношение между Печориным и Грушницким, между Лермонтовым и Мартыновым. В этой связи строится критика, которой Белинский подвергает Марлинского. Взаимное обвинение, которое предъявляют друг другу люди взрыва и постепенцы – оригинальничанье и пошлость. Застой, установившийся в русском обществе после разгрома декабристов, в условиях цензурных репрессий, гибели Пушкина, добровольной самоизоляции Баратынского, породил волну мнимого новаторства. Именно те писатели, которые наиболее связаны были с пошлостью вкусов среднего читателя, имитировали бурное новаторство. Пошлость стилизовала себя под оригинальность. Печать такой автомаскировки лежит на поздних фильмах Эйзенштейна. Однако в сложных вторичных моделях обвинители обмениваются шпанами, как Гамлет и Лаэрт, и тогда возникает изощренное:

Быть знаменитым некрасиво.

Пастернак, по сути, развивает пушкинское пред-

---

\* *Бульвер-Литтон Э.* Пелэм, или приключения джентельмена. М., 1958. С. 194–195.

ставление о поэтичности обыденного и в высоком смысле неизменного.

Если отказаться от оценок, то перед нами — две стороны одного процесса, взаимно необходимые и постоянно сменяющие друг друга в единстве динамического развития. Противоречивая сложность исторического процесса последовательно активизирует то ту, то другую форму. В настоящий момент европейская цивилизация (включая Америку и Россию) переживает период генеральной дискредитации самой идеи взрыва. Человечество пережило в XVIII—XX веках процесс, который можно описать как реализацию метафоры: социокультурные процессы оказались под влиянием образа взрыва не как философского понятия, а в его вульгарном соотнесении с взрывом пороха, динамита или атомного ядра. Взрыв как явление физики лишь метафорически переносимое на другие процессы, отождествился для современного человека с идеями разрушения и сделался символом деструктивности. Но если бы в основе наших представлений сегодняшнего дня лежали такие ассоциации, как эпохи великих открытий, Ренессанс или вообще искусство, то понятие взрыва напоминало бы нам скорее такие явления, как рождение нового живого существа или любое другое творческое преобразование структуры жизни.

В литературно-критическом наследии Белинского содержится несколько неожиданная идея, на которую впервые обратил внимание, подвергнув ее историческому анализу, Н. И. Мордовченко\*. Речь идет о противопоставлении гениев и

---

\* *Мордовченко Н. И.* Белинский — теоретик и организатор натуральной школы // *Мордовченко Н. И.* Белинский и русская литература его времени. М.-Л., 1950.

талантов и, соответственно, литературы и публицистики. Гении – создатели искусства – непредсказуемы в своем творчестве и не поддаются управляющему воздействию критики. Одновременно между гением и читателем – всегда некая (по выражению Пушкина) «недоступная черта». Непонимание читателем гениального творения – не исключение, а норма. Отсюда Белинский делал смелый вывод: гений, работающий для вечности и потомства, может быть не только не понят современниками, но даже бесполезен для них. Его польза таится в исторической перспективе. Но современник нуждается в искусстве, пускай не столь глубоким и не столь долговечном, но способном быть воспринятым читателем сегодня. Эта идея Белинского хорошо интерпретируется в антитезе «взрывных» и «постепенных» процессов. Из нее вытекает еще одна особенность. Для того, чтобы быть освоенным современниками, процесс должен иметь постепенный характер, но одновременно современник тянется к недоступным для него моментам взрыва, по крайней мере, в искусстве. Читатель хотел бы, чтобы его автор был гением, но при этом он же хотел бы, чтобы произведения этого автора были понятными. Так создаются Кукольник или Бенедиктов – писатели, занимающие вакантное место гения и являющиеся его имитацией. Такой «доступный гений» радует читателя понятностью своего творчества, а критика – предсказуемостью. Безошибочно указывающий будущие пути такого писателя критик склонен приписывать это своей проницательности. В этом смысле можно истолковать прозу Марлинского в ее антитезе прозе Мериме или Лермонтова как своеобразную ориентацию на уровень читателя. Здесь это тем более любопытно, что романтическая позиция Марлинского

ставила его «выше вульгарности» и требовала соединить романтизм со стерновской насмешкой над читателем. Вопрос здесь не может быть сведен к противопоставлению одного художественного направления другому, ибо такая двуступенчатость подлинного взрыва проявляется на разных этапах искусства и свойственна не только искусству. Тот же Белинский, создавая натуральную школу, принципиально трактовал писателей этого направления как беллетристов, создающих искусство, нужное читателю и находящееся на понятном ему уровне. Таким образом, между литературой и беллетристикой такой же промежуток, как между моментом взрыва и возникающим на его основании новым этапом постепенного развития. По сути дела, аналогичные процессы происходят и в области познания. С известной условностью их можно определить как противопоставление теоретической науки и техники.

---

## Прерывное и непрерывное

**Д**о сих пор мы обращали внимание на соотношение моментов взрыва и постепенного развития как двух попеременно сменяющих друг друга этапов. Однако отношения их развиваются также и в синхронном пространстве. В динамике культурного развития они соотносятся не только своей последовательностью, но и существованием в едином, одновременно работающем механизме. Культура как сложное целое состоит из пластов разной скорости развития, так что любой ее синхронный срез обнаруживает одновременное присутствие различных ее стадий. Взрывы в одних пластах могут сочетаться с постепенным развитием в других. Это, однако, не исключает взаи-

модействия этих пластов. Так, например, динамика процессов в сфере языка и политики, нравственности и моды демонстрирует различные скорости движения этих процессов. И хотя более быстрые процессы могут оказывать ускоряющее влияние на более медленные, а эти последние могут присваивать себе самоназвание более быстрых и ускорять этим свое развитие, динамика их не синхронна. Еще более существенно одновременное сочетание в разных сферах культуры взрывных и постепенных процессов. Вопрос этот усложняется тем, что они присваивают себе неадекватные самоназвания. Это обычно мистифицирует исследователей. Последним свойственно сводить синхронию к структурному единству, а агрессию какого-либо самоназвания истолковывать как установление структурного единства. Сначала волна самоназваний, а затем вторая волна – исследовательской терминологии – искусственно унифицируют картину процесса, сглаживая противоречия структур. Между тем, именно в этих противоречиях заложены основы механизмов динамики.

И постепенные, и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие – преемственность. В самооценке современников эти тенденции переживаются как враждебные, и борьба между ними осмысливается в категориях военной битвы на уничтожение. На самом деле, это две стороны единого, связанного механизма, его синхронной структуры. Агрессивность одной из них не заглушает, а стимулирует развитие противоположной.

Так, например, агрессивность направления Карамзин – Жуковский в начале XIX века стимулировала агрессивность и развитие направления Шишков – Катенин – Грибоедов. Победное шест-

вие «антиромантизма» Бальзака – Флобера синхронно сочеталось с расцветом романтизма Гюго.

Пересечение разных структурных организаций становится источником динамики. Художественный текст до тех пор, пока он сохраняет для аудитории активность, представляет собой динамическую систему. Традиционный структурализм исходил из сформулированного еще русскими формалистами принципа: текст рассматривается как замкнутая, самодостаточная, синхронно организованная система. Она изолирована не только во времени от прошедшего и будущего, но и пространственно – от аудитории и всего, что расположено вне ее.

Современный этап структурно-семиотического анализа усложнил эти принципы. Во времени текст воспринимается как своего рода стоп-кадр, искусственно застопоренный момент между прошедшим и будущим. Отношение прошедшего и будущего не симметрично. Прошедшее дается в двух его проявлениях: внутренне – непосредственная память текста, воплощенная в его внутренней структуре, ее неизбежной противоречивости, имманентной борьбе со своим внутренним синхронизмом, и внешне – как соотношение с внетекстовой памятью. Мысленно поместив себя в то «настоящее время», которое реализовано в тексте (например, в *данной* картине, в момент, когда я на нее смотрю), зритель как бы обращает свой взор в прошлое, которое сходится как конус, упирающийся вершиной в настоящее время. Обращаясь в будущее, аудитория погружается в пучок возможностей, еще не совершивших своего потенциального выбора. Незнание будущего позволяет приписывать значимость всему. Знаменитое чеховское ружье, которое по указанию самого писателя, появившись в начале пьесы, обя-

зательно должно выстрелить в ее конце, отнюдь не всегда стреляет. Чеховское правило имело смысл лишь в рамках определенного жанра, к тому же отстоявшегося уже в застывшие формы. На самом деле, именно незнание того, выстрелит ружье или нет, окажется ли выстрел смертельной раной или же лишь имитирующим ее падением банки, придает моменту сюжетную значимость.

Неопределенность будущего имеет, однако, свои, хотя и размытые, границы. Из него исключается то, что в пределах данной системы заведомо войти в него не может. Будущее предстает как пространство возможных состояний. Отношение настоящего и будущего рисуется следующим образом. Настоящее — это вспышка еще не развернувшегося смыслового пространства. Оно содержит в себе потенциально все возможности будущих путей развития. Важно подчеркнуть, что выбор одного из них не определяется ни законами причинности, ни вероятностью — в момент взрыва эти механизмы полностью отключаются. Выбор будущего реализуется как случайность. Поэтому он обладает очень высокой степенью информативности. Одновременно момент выбора есть и отсечение тех путей, которым суждено так и остаться лишь потенциально возможными, и момент, когда законы причинно-следственных связей вновь вступают в свою силу.

Момент взрыва — одновременно место резкого возрастания информативности всей системы. Кривая развития перескакивает здесь на совершенно новый, непредсказуемый и более сложный путь. Доминирующим элементом, который возникает в итоге взрыва и определяет будущее движение, может стать любой элемент из системы или даже элемент из другой системы, случайно втянутый взрывом в переплетение воз-

можностей будущего движения. Однако на следующем этапе он уже создает предсказуемую цепочку событий. Гибель солдата от случайно пересекшегося с ним осколка снаряда обрывает целую цепь потенциально возможных будущих событий. Старший из братьев Тургеневых в самом начале своего творчества умер от случайной болезни. Этот, по словам Кюхельбекера, гениальный юноша, чей талант, вероятно, можно было бы сопоставить с пушкинским, оставил бы большой след в русской литературе. Здесь можно вспомнить слова Пушкина о Ленском:

Его умолкнувшая лира  
Глубокий, непрерывный звон  
В веках поднять могла...

Вычеркивая момент непредсказуемости из исторического процесса, мы делаем его полностью избыточным. С позиции носителя Разума, занимающего по отношению к процессу внешнюю точку зрения (таким может быть Бог, Гегель или любой философ, овладевший «единственно научным методом»), движение это лишено информативности. Между тем, все опыты прогнозирования будущего в его кардинально взрывных моментах демонстрируют невозможность однозначного предвидения резких поворотов истории. Исторический процесс можно сопоставить с экспериментом. Однако это не наглядный опыт, который учитель физики демонстрирует своей аудитории, заранее точно зная результат. Это эксперимент, который ставит перед собой ученый с тем, чтобы обнаружить неизвестные еще ему самому закономерности. С нашей точки зрения, Главный Экспериментатор не педагог, демонстрирующий свои знания, а исследователь, раскрывающий спонтанную информацию своего опыта.

Момент исчерпания взрыва – поворотная точка процесса. В сфере истории это не только исходный момент будущего развития, но и место самопознания. Включаются те механизмы истории, которые должны ей самой объяснить, что произошло.

Дальнейшее развитие как бы возвращает нас уже в сознании к исходной точке взрыва. Произошедшее получает новое бытие, отражаясь в представлениях наблюдателя. При этом происходит коренная трансформация события: то, что произошло, как мы видели, случайно, предстает как единственно возможное. Непредсказуемость заменяется в сознании наблюдателя закономерностью. С его точки зрения выбор был фиктивным, «объективно» он был предопределен всем причинно-следственным движением предшествующих событий.

Именно такой процесс происходит, когда сложное переплетение причинно обусловленных и случайных событий, которое называется «историей», делается предметом описания сначала современниками, а потом историками. Этот двойной слой описаний направлен на то, чтобы удалить из событий случайность. Такого рода подмена легко осуществляется в тех сферах истории, где господствует постепенность и взрывные события играют минимальную роль. Это те пласты истории, в которых, во-первых, действие развивается наиболее замедленно и, во-вторых, отдельная личность играет меньшую роль. Так, описание истории исследователями французской школы *L'histoire nouvelle* дает наиболее убедительные результаты при изучении медленных и постепенных процессов. Столь же закономерно, что история техники, как правило, воспринимается эпохой как анонимная. Картину запоминают по

фамилии художника, но марки автомобилей – по фирмам и названиям моделей. В рассказе Чехова «Пассажир I-го класса» герой, известный инженер, построивший за свою жизнь много мостов, автор ряда технических открытий, возмущается тем, что имя его неизвестно публике. «Пока живу, я построил на Руси десятка два великолепных мостов, соорудил в трех городах водопроводы, работал в России, в Англии, в Бельгии... Во-вторых, я написал много специальных статей по своей части <... > я нашел способы добывания некоторых органических кислот, так что имя мое вы найдете во всех заграничных учебниках химии. <... > Не стану утруждать вашего внимания перечислением своих заслуг и работ, скажу только, что я сделал гораздо больше, чем иной известный. И что же? Вот я уже стар, околевать собираюсь, можно сказать, а известен я столь же, как вон та черная собака, что бежит по насыпи» \*.

Далее герой рассказа возмущается тем, что его любовница, бездарная провинциальная певичка, пользуется широкой известностью, и имя ее неоднократно повторялось в газетах: «Девчонка пустая, капризная, жадная, притом еще и дура». Герой с возмущением рассказывает следующий эпизод: «Как теперь помню, происходило у нас торжественное открытие движения по вновь устроенному мосту. <... > Ну, думал, теперь публика на меня все глаза проглядит. Куда бы спрятаться? Но напрасно я, сударь мой, беспокоился». Герой не привлек внимания публики. «Вдруг публика заволновалась: шу-шу... Лица заулыбались, плечи задвигались. „Меня, должно быть, увидели“, – подумал я. Как же, держи карман!»

---

\* Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Т. V. М., 1976. С. 271.

Оживление публики было вызвано появлением той самой певички, о которой он так иронически отзывался \*. Герой рассказа винит невежество и некультурность публики. Правда, он тут же попадает в комическое положение, поскольку никогда ничего не слышал о своем собеседнике, который оказывается крупным ученым. Рассказчик жалуется на несправедливость. Однако корни явления, схваченного Чеховым, лежат более глубоко. Не только поверхностность и некультурность общества является причиной подмеченной Чеховым несправедливости. Дело в том, что творчество даже плохой певички — личное по своей природе, творчество даже хорошего инженера как бы растворяется в общем анонимном прогрессе техники. Если бы мост провалился, фамилию инженера, наверное, запомнили, потому что это было бы недюжинное событие. Хороший мост растворяется в общем потоке уровня техники. Его достоинства, если они не экстраординарны, никто не замечает. Развитие техники в общих чертах предсказуемо и это доказывается, например, наиболее удачными произведениями из области научной фантастики. Пока то или иное открытие не включено в закономерный процесс последовательного развития, оно не осваивается техникой.

Итак, момент взрыва ознаменован началом другого этапа. В процессах, которые совершаются при активном участии механизмов самосознания, это переломный момент. Сознание как бы переносится обратно, в момент, предшествовавший взрыву, и ретроспективно осмысляет все произошедшее. Реально протекший процесс заменяется его моделью, порожденной сознанием участника

---

\* Там же. С. 272, 273.

акта. Происходит ретроспективная трансформация. Произошедшее объявляется единственно возможным — «основным, исторически предопределенным». То, что не произошло, осмысливается как нечто невозможное. Случайному приписывается вес закономерного и неизбежного.

В таком виде события переносятся в память историка. Он получает их уже трансформированными под влиянием первичного отбора памяти. Особенно же важно, что в его материале изолированы все случайности, взрыв трансформирован в закономерное линейное развитие. Если допускается разговор о взрыве, то само понятие решительно меняет свое содержание: в него вкладывается представление об энергии и скорости события, преодолении им сопротивления противостоящих сил, но решительно исключается идея непредсказуемости результатов выбора одной из многих возможностей. Таким образом, из понятия взрыв исключается момент информативности — он подменяется фатализмом.

Взгляд историка — это вторичный процесс ретроспективной трансформации. Историк смотрит на событие взглядом, направленным из настоящего в прошлое. Взгляд этот по самой своей природе трансформирует объект описания. Хаотическая для простого наблюдателя картина событий выходит из рук историка вторично организованной. Историка свойственно исходить из неизбежности того, что произошло. Но его творческая активность проявляется в другом: из обилия сохраненных памятью фактов он конструирует преобладающую линию, с наибольшей надежностью ведущую к этому заключительному пункту. Эта точка, в фундаменте которой лежит случайность, сверху покрытая целым слоем произвольных предположений и квазиубедительных

причинно-следственных связей, приобретает под пером историка почти мистический характер. В ней видят торжество божественных или исторических предназначений, носительницу смысла всего предшествующего процесса. В историю вводится объективно совершенно чуждое ей понятие цели. Некогда Игнатий Лойола имел смелость сказать, что цель оправдывает средства, но этот принцип широко был известен до появления иезуитов и руководил людьми, никогда об иезуитах не слыжавшими и не думавшими. Он является основой оправдания истории и привнесения в нее Высокого Смысла. Однако он есть факт истории, а не инструмент ее познания. И не случайно каждое подобное событие – «соль соли истории» – отменяется следующим взрывом и предается забвению. Реальность же заключается в другом.

В момент взрыва эсхатологические идеи, такие, как утверждение близости Страшного Суда, всемирной революции, независимо от того, начинается ли она в Париже или в Петербурге, и другие аналогичные исторические факты знаменательны не тем, что порождают «последний и решительный бой», за которым должно воспоследовать царство Божие на земле, а тем, что вызывают неслыханное напряжение народных сил и вносят динамику в, казалось бы, неподвижные пласты истории. Человеку свойственно оценивать эти моменты в присущих ему категориях, положительных и отрицательных. Историк достаточно указать на них и сделать их предметом изучения в доступной ему степени объективности.

---

## **Семантическое пересечение как смысловый взрыв. Вдохновение**

**П**роблема пересечения смысловых пространств усложняется тем, что рисуемые нами на бумаге кружки представляют своеобразную зрительную метафору, а не точную модель этого объекта. Метафоризм, когда он выступает под маской моделей и научных определений, особенно коварен. Любое смысловое пространство только метафорически может быть представлено как двумерное с четкими однозначными границами. Реальнее представить себе некую смысловую глыбу, границы которой образуются из множества индивидуальных употреблений. Метафорически это можно сопоставить с границами пространства на карте: при реальном движении по местности геогра-

фическая линия размывается, вместо четкой черты – пятно. Пересечения смысловых пространств, которые порождают новый смысл, связаны с индивидуальным сознанием. При распространении на все пространство данного языка эти пересечения образуют так называемые языковые метафоры. Последние являются фактами общего языка коллектива. На другом полюсе находятся художественные метафоры. Здесь также смысловое пространство неоднозначно: метафоры – клише, общие для тех или иных литературных школ или периодов, метафоры, переходящие постепенно из тривиальной области в область индивидуального творчества, – иллюстрируют разные степени смыслового пересечения. Предельной является в данном случае метафора, принципиально новаторская, оцениваемая носителями традиционного смысла как незаконная и оскорбляющая их чувство разума, эта шокирующая метафора – всегда результат творческого акта, что не мешает ей в дальнейшем превратиться в общераспространенную и даже тривиальную. Этот постоянно действующий процесс «старения» различных способов смыслопорождения компенсируется, с одной стороны, введением в оборот новых, прежде запрещенных, а с другой – омоложением старых, уже забытых смыслопорождающих структур. Индивидуальное смыслообразование – тот процесс, который в не очень точном пересказе Тыняновым ломоносовского выражения определяется как «сближение далековатых идей», или, следуя выражению Жуковского,

«... зримо ей <душе – Ю. Л. > в минуту стало незримое с давнишних пор».

Это соединение несоединимого под влиянием некоего творческого напряжения определяется как

вдохновение. Пушкин прозорливо, со свойственной ему ясностью определений, отвергал романтическую формулу Кюхельбекера, отождествлявшего *вдохновение* и *восторг*:

«*Вдохновение?* есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следст.<венно> к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных.

Вдохновение нужно в поэзии как и в геометрии» \*.

Таким образом, для Пушкина поэтическое напряжение не противостоит логическому, научно-му открытию и представляет не отказ от Знания, а высшее его напряжение, в свете которого делается очевидным то, что вне его было непонятным.

Однако можно было бы привести и противоположную точку зрения: творческое вдохновение мыслится как высочайшее напряжение, вырывающее человека из сферы логики в область непредсказуемого творчества. Процесс этот с документальной точностью выразил Блок:

### Художник

В жаркое лето и в зиму метельную,  
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон  
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную  
Легкий, доселе не слышанный звон.

Вот он — возник. И с холодным вниманием  
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.  
И перед зорким моим ожиданием  
Тянет он еле приметную нить.

С моря ли вихрь? Или сирины райские  
В листьях поют? Или время стоит?

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. (Большое академическое издание) Т. XI. М.-Л. 1937—1949. С. 41.

Или осыпали яблони майские  
Снежный свой цвет? Или ангел летит?

Длятся часы, мировое несущие,  
Ширятся звуки, движенье и свет.  
Прошлое страстно глядится в грядущее.  
Нет настоящего. Жалкого — нет.

И, наконец, у предела зачатия  
Новой души, неизведанных сил, —  
Душу сражает, как громом, проклятие:  
Творческий разум осилил — убил.

И замыкаю я в клетку холодную  
Легкую, добрую птицу свободную,  
Птицу, хотевшую смерть унести,  
Птицу, летевшую душу спасти.

Вот моя клетка — стальная, тяжелая,  
Как золотая, в вечернем огне.  
Вот моя птица, когда-то веселая,  
Обруч качает, поет на окне.

Крылья подрезаны, песни заучены.  
Любите вы под окном постоять?  
Песни вам нравятся. Я же, измученный,  
Нового жду — и скучаю опять \*.

Стихотворение, посвященное роли бессознательного, выдержано, однако, в строгой, почти терминологической точности. В этом смысле оно даже за пределами непосредственно текста воспроизводит коренное противоречие момента. Развертывание смысла текста проходит через несколько ступеней. Первая — внешний, «ваш» мир, мир по ту сторону поэзии, мир «свадеб, торжеств, похорон». Следующий пласт — мир поэтического «я».

---

\* Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. II. М.-Л., 1960. С. 145—146.

Однако он не единственный: внешний слой его составляет пространство логики. Этот мир сознательно осмыслен. Третий, поэтический мир погружен в глубину и в обычном состоянии пребывает во сне. В некие непредсказуемые моменты он пробуждается как «легкий, доселе не слышанный звон». Здесь существенен переход от мира, выражаемого в словах, в мир, лежащий за их пределом. Для Блока это, скорее всего, звуковой мир – «звон». Следующий этап – это самонаблюдение, логический словесный мир с «холодным вниманием» стремится «понять, закрепить и убить» – выразить внесловесное словами и запредельное для логики – логикой.

Следующая строфа посвящена именно этой безнадежной попытке: Блок вынужден как поэт, материалом которого является слово, пытаться в пределах этого материала выразить то, что принципиально им не выражаемо. В третьей строфе следует серия отрывочных предложений. Их вопросительные интонации выражают сомнение в адекватности слова его значению. Это сочетается с принципиальной несовместимостью смыслов: единой логической картины они не образуют. Синтаксическая конструкция строфы как бы продолжение известного вопроса Жуковского:

Невыразимое доступно ль выраженью?

Строфа, демонстрирующая отсутствие адекватного языка и необходимость заменить его многими взаимоисключающими языками, сменяется композиционным центром стихотворения – описанием момента высшего напряжения поэтического вдохновения. Мир признаков и о вещественностей сменяется миром высшей ясности, снимающей противоречия в некоем глубинном их единстве.

«Длятся часы» – возможность продлить час и то, что часами называется краткая минута вдохновения, свидетельствует о том, что речь идет не об единице измерения времени, а о прорыве в не-время, противоположности отождествляются, «звуки, движенья и свет» – выступают как синонимы. Особенно интересно исчезновение настоящего. Оно оказывается лишь лишенным реальности, как геометрическая линия, пространством между прошедшим и будущим. А формула «прошлое страстно глядится в грядущее» звучит как пророческое предсказание современных представлений о перенесении в нашем сознании прошлого в будущее.

Момент высшего напряжения снимает все границы непереводаемости и делает несовместимое единым. Перед нами поэтическое описание нового смысла. Блок хотел вырваться за пределы смысла, но с ним случилось то же, что с пророком Валаамом, который, намереваясь проклясть, благословил. Блок исключительно точно описал то, что считал неопишваемым.

Затем следует нисхождение по тем же ступеням – «невыразимое» вдохновение отливается в слова:

И замыкаю я в клетку холодную  
Легкую, добрую птицу свободную,  
Птицу, хотевшую смерть унести,  
Птицу, летевшую душу спасти.

Далее застывшая и опошленная поэзия перемещается во внешнюю сферу к читателю.

Невыразимость, воспроизводимая Блоком, фактически оказывается переводом, причем весь процесс творчества воспроизводится как некое напряжение, которое делает непереводаемое переводимым.

Полярная противопоставленность высказываний Пушкина и Блока лишь обнажает их глубинное единство: в обоих случаях речь идет о моменте непредсказуемого взрыва, который превращает несовместимое в адекватное, непереводимое в переводимое. Текст Блока особенно интересен тем, что показывает метафоричность употребленного нами только что слова «момент»: на самом деле, речь идет не о сокращении времени, а о выпадении из него, о некоем скачке перехода «прошлого» в «грядущее». Все содержание стихотворения – описание смыслового взрыва, перехода через границу непредсказуемости. Интересно, что Пушкин, совершенно с иных позиций и настойчиво уклоняясь от романтической терминологии, фактически описывает вдохновение как такой же переход из непереводимости к переводу. Так, работая над «Борисом Годуновым», он сообщает в письме, что трагедия пишется легко. Когда же он доходит до «сцен, которые требуют вдохновения», то пропускает их и пишет дальше. Как и у Блока, выделены две возможности творчества: в пределах какого-либо уже заданного языка и за чертою непредсказуемого взрыва. В незавершенном романе «Египетские ночи» находим интересное описание момента творчества. При этом характерно, что Пушкин избегает опошленной уже романтической терминологии и, описывая вдохновение, табуирует само слово: «Однако же он <Чарский – Ю. Л. > был поэт, и страсть его была неодолима: когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье. Остальное время он гулял, чинясь и притворяясь, и слышал поминутно слав-

ный вопрос: „не написали ли вы чего-нибудь новинького?“» \*

Семиотическое пространство предстает перед нами как многослойное пересечение различных текстов, вместе складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями, разной степенью переводимости и пространствами непереводимости. Под этим пластом расположен пласт «реальности» — той реальности, которая организована разнообразными языками и находится с ними в иерархии соотнесенностей. Оба эти пласта вместе образуют семиотику культуры. За пределами семиотики культуры лежит реальность, находящаяся вне пределов языка. Слово «реальность» покрывает собой два различных явления. С одной стороны, это реальность феноменальная, по кантовскому определению, то есть та реальность, которая соотносится с культурой, то противостоя ей, то сливаясь с нею. В ином, ноуменальном смысле (по терминологии Канта), можно говорить о реальности как пространстве, фатально запредельном культуре. Однако все здание этих определений и терминов меняется, если в центре нашего мира мы поместим не одно изолированное «я», а сложно организованное пространство многочисленных взаимно соотнесенных «я».

Итак, внешняя реальность была бы, согласно представлениям Канта, трансцендентальной, если бы пласт культуры обладал одним единственным языком. Но соотношения переводимого и непереводимого настолько сложны, что создаются возможности прорыва в запредельное пространство. Эту функцию также выполняют моменты взрыва, которые могут создавать как бы окна в

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VIII, кн. I. С. 264.

семиотическом пласте. Таким образом, мир семиозиса не замкнут фатальным образом в себе: он образует сложную структуру, которая все время «играет» с внележащим ему пространством, то втягивая его в себя, то выбрасывая в него свои уже использованные и потерявшие семиотическую активность элементы. Из сказанного можно сделать два вывода: во-первых, абстракция одного языка общения как основы семиозиса – дурная абстракция, ибо она незаметным образом искажает всю сущность механизма. Конечно, мы можем рассматривать случаи, приближающиеся к относительной идентичности передающего и принимающего механизмов, и, следовательно, общение с помощью одного единственного канала. Однако это не генеральная модель, а частное пространство, абстрагируемое из «нормальной» полилингвальной модели. Второй аспект связан с динамической природой языкового пространства. Представление о том, что мы можем дать статическое описание, а затем придать ему движение – также дурная абстракция. Статическое состояние – это частная (идеально существующая только в абстракции) модель, которая является умозрительным отвлечением от динамической структуры, представляющей единственную реальность.

---

## Мыслящий тростник

**П**роблема культуры не может быть решена без определения ее места во внекультурном пространстве. Вопрос этот можно сформулировать так: своеобразие человека как культурного существа требует противопоставления его миру природы, понимаемой как внекультурное пространство. Граница между этими двумя мирами не только будет отделять человека от других внекультурных существ, но и будет проходить внутри человеческой психики и деятельности. Определенными своими сторонами человек принадлежит культуре, другими же связан с внекультурным миром. В равной мере неосторожно было бы категорически исключить животный мир из сферы культуры. Таким образом, граница размыта и определение каждого конкретного факта как принадлежащего

культурной или внекультурной сфере обладает высокой степенью относительности. Но то, что обладает относительностью применительно к отдельному случаю, в достаточной мере ощутимо, когда мы говорим в категориях абстрактной классификации. С этой оговоркой мы можем вычленивать мир культуры как некоторый объект дальнейших рассуждений. Тютчев в стихотворении с эпиграфом: «*Est in agundineis modulatio musica ripis*» \* с философской точностью поставил этот, всегда мучительный для него вопрос: вопрос о двойной природе человека как существа, вписанного в природу и в ней не уместяющегося:

Певучесть есть в морских волнах,  
Гармония в стихийных спорах,  
И стройный мусикийский шорох  
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый строй во всем.  
Созвучье полное в природе, —  
Лишь в нашей призрачной свободе  
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда, как разлад возник?  
И отчего же в общем хоре  
Душа не то поет, что море,  
И ропщет мыслящий тростник?

И от земли до крайних звезд  
Все безответен и поныне  
Глас вопиющего в пустыне,  
Души отчаянный протест? \*\*

---

\* Есть музыкальная стройность в прибрежных тростниках (лат.).

\*\* Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1939. С. 134. (Лирика. Т. I., 1965. С. 199, 268.)

Тютчевская тема «двойной бездны», имеющая большую философско-поэтическую традицию\*, получает здесь специфическое истолкование: природа, по Тютчеву, наделена гармонией. Ей противостоит дисгармония человеческой души. Философское понятие гармонии подразумевает «единство в многообразии; в музыке оно означает созвучие многих тонов в одно целое и отсюда было заимствовано пифагорейцами, учившими о гармонии сфер, т. е. о правильном обращении небесных светил вокруг центрального огня, дающих гектохорд». Приводя это определение, Э. Л. Радлов добавляет: «Сведенборг говорит об „установившейся“ (констабилированной) гармонии, обуславливающей порядок организации мира»\*\*. Тютчев-

---

\* Выраженное здесь противоречие — одна из мучительных тем для Тютчева вообще:

*И снова будет все как есть,  
И снова розы будут цвести,  
И терны тож.*

Между тем как человеку (возлюбленной поэта)  
*Возврата нет, не расцветешь.*

Ср. у Державина:

*Я телом в прахе истлеваю —  
Умом громам повелеваю.*

Ср. также у Баратынского:

*Зима идет, и чахлая земля  
В широких лысинах бессилья,  
И радостно сверкавшие поля  
Златыми класами обилья,  
Со смертью жизнь, богатство с нищетой,  
Все образы години бывшей  
Сравняются под хладной пеленой,  
Однообразно их покрывшей.  
Перед тобой таков отныне свет  
Но в нем тебе грядущей жатвы нет.*

«Осень»

\*\* Радлов Э. Л. Философский словарь, изд. 2-е. М., 1913. С. 112.

ский разрыв между человеком и миром – противоречие между гармонией и дисгармонией. Но одновременно гармония мыслится Тютчевым как вечно неизменное или вечно повторяемое бытие. Между тем как человек включен в дисгармоническое, т. е. несимметричное развернутое движение. Мы подходим к коренному вопросу: конфликту между замкнутым, т. е. правильно повторяющимся, движением и движением линейно направленным.

В мире животных мы сталкиваемся с движением по замкнутому кругу: и календарные, и возрастные, и прочие изменения в этом мире подчинены закону повторяемости. В этом смысле характерно различие между обучением у животных (здесь и дальше, говоря о животных, мы будем иметь в виду, главным образом, высших млекопитающих) и людей, при всем, часто отмечаемым учеными, параллелизме этих процессов. У животных значимые формы поведения – цель и предмет обучения – противостоят незначимым. Значимое поведение имеет ритуализованный характер: охота, соревнование самцов, определение вожака и другие значимые моменты поведения оформляются как сложная система «правильных», т. е. имеющих значение и понятных как для действующего, так и для его партнера, поз и жестов. Все значимые виды поведения имеют характер диалогов. Встреча двух соперничающих хищников (встреча эта, как правило, возможна, если один из них благодаря экстраординарным обстоятельствам – чаще всего, вмешательству человека, но иногда голоду или стихийным катастрофам – выбит из «своего» пространства и превращен в «бродягу»), вопреки созданным человеком легендам о «неорганизованности» и «беспорядочности» поведения животных, оформляется сложной системой жестовых ритуалов, служа-

щих обмен информации. Системой жестов животные информируют друг друга о своих «правах» на это пространство, силе, голоде, намерении вступить в решительное сражение и т. д. Достаточно часто этот диалог завершается тем, что один из его участников, не вступая в бой, признает себя побежденным, сообщая об этом противнику определенным жестом, например, поджимая хвост. Конрад Лоренс отмечал, что когда в конце дуэли ворон подставляет другому ворону глаз или хищник подставляет другому горло – знаки признания себя побежденным – бой кончается, и победитель, как правило, не пользуется возможностью физически уничтожить побежденного. Выражающееся здесь различие между боевым поведением животных и человека породило первоначальный смысл русской поговорки: «Ворон ворону глаз не выклюет».

Движение по замкнутому кругу составляет и определенную, а в архаическом мире господствующую, сторону человеческого поведения. Платон считал идеалом построение социального мира по такой модели:

*«Афинянин:* <... > там, где законы прекрасны или будут такими впоследствии, можно ли предположить, что всем людям, одаренным творческим даром, будет дана возможность в области мусического воспитания и игр учить тому, что по своему ритму, напеву, словам нравится самому поэту? Допустимо ли, чтобы мальчики и юноши, дети послушных закону граждан, подвергались случайному влиянию хороводов в деле добродетели и порока?

*Клиний:* Как можно! Это лишено разумного основания.

*Афинянин:* Однако в настоящее время именно это разрешается во всех государствах, кроме Египта.

*Клиний:* Какие же законы относительно этого существуют в Египте?

*Афинянин:* Даже слышать о них удивительно! Искони, видно, было признано египтянами то положение, которое мы сейчас высказали: в государствах у молодых людей должно войти в привычку занятие прекрасными телодвижениями и прекрасными песнями. Установив, что прекрасно, египтяне объявили об этом на священных празднествах и никому — ни живописцам, ни другому кому-то, кто создает всевозможные изображения, ни вообще тем, кто занят мусическими искусствами, не дозволено было вводить новшества и измышлять что-либо иное, не допускается это и теперь. Так что если ты обратишь внимание, то найдешь, что произведения живописи или валяния, сделанные там десять тысяч лет назад — и это не для красного словца десять тысяч лет, а действительно так, — ничем не прекраснее и не безобразнее нынешних творений, потому что и те, и другие исполнены при помощи одного и того же искусства» \*. Не случайно идеальным воплощением искусства для Платона являются «древние священные хороводы». Замкнутый хоровод — символ циклического повторения в природе — становится для Платона идеальным воплощением искусства.

Циклическая повторяемость — закон биологического существования, ему подчинены мир животных и человек как часть этого мира. Но человек не весь погружен в этот мир, «мыслящий тростник», он находится в исконном противоречии с коренными законами окружающего.

Это проявляется в различиях, которые характерны для сущности обучения. Животное обуча-

---

\* Платон. Сочинения в 3-х т. Т. III. М., 1972. С. 121.

ется, как мы отмечали, системе ритуального поведения. Превосходство достигается силой, скоростью осуществления тех или иных жестов, но никогда — изобретением нового, неожиданного для противника жеста. Животное можно сопоставить с танцором, который способен усовершенствоваться па танца, но не может резко и неожиданно заменить сам танец чем-либо другим. Поведение животного ритуально, поведение человека тяготеет к изобретению нового, непредсказуемого для его противников. С точки зрения человека, животному приписывается глупость, с точки зрения животного, человеку — бесчестность (неподчинение правилам). Человек строит свой образ животного как глупого человека. Животное образ человека — как бесчестного животного. Непонятной загадкой истории человечества является сам тот факт, что пред-человек выжил, несмотря на то, что был окружен хищниками, бесконечно превосходившими его силой, зубами и когтями. Приписать выживаемость человека его способности использовать орудия невозможно. Первоначальные орудия не обладали решающим превосходством над клыками и когтями хищников, кроме того, у человека были детеныши, не вооруженные топорами и копьями. Конечно, мы знаем случаи, когда изголодавшиеся зимой волки нападают на людей, или же аналогичные случаи нападения других хищников. Однако это — не правило, а эксцессы. Нельзя сказать, что волк питается людьми, волк питается мышами, мелкими грызунами, зайцами, в отдельных случаях — молодым рогатым скотом. Голод порождает и случаи людоедства среди людей, однако из этого нельзя сделать вывод, что люди питаются людьми (здесь мы исключаем из рассмотрения случаи ритуального каннибализма, имеющие характер ма-

гических действий у людей, и случаи людоедства, например, у тигров, явно носящие характер индивидуального извращения). В «нормальной» ситуации животные совсем не стремятся контактировать с человеком, хотя бы даже с целью его поедания: они устраниются от него, в то время как человек с самого начала как охотник и зверолов стремился к контактам с ними. Отношения животных к человеку можно назвать устранением, стремлением избегать контактов. Приписывая животным человеческую психологию, это можно было бы назвать брезгливостью. Скорее, это стремление инстинктивно избегать непредсказуемых ситуаций, нечто похожее на то, что испытывает человек, сталкиваясь с сумасшедшим.

---

## Мир собственных имен

**О** тождество эвристических удобств и эмпирической реальности породило много научных мифов. К ним следует отнести представление о том, что естественный путь познания проходит от конкретного и индивидуального к абстрактному и общему. Прежде всего, обратимся к данным зоосемиотики. Кошка, как и многие другие животные, различает общее количество своих детенышей, но не индивидуализирует их по внешностям. Подмена «своего» котенка «чужим», если в общем количестве не происходит заметных изменений, не вызывает ее беспокойства. Обратим внимание на то, что ребенок, рассматривающий недавно родившихся котят, сразу отличает их по индивидуальным особенностям окраски, расположения полос и пятен, даже по индивидуальным

склонностям поведения. Зрение кошки-матери ориентировано на восприятие коллектива как единого целого. Единоборство самцов-олений ведется ради главенства над стадом, и стадо идет за победителем, коллективно вычеркивая побежденного из своей памяти. Нельзя себе представить такую картину: одна из самок оленьего стада, не разделяя общих чувств, остается с побежденным. Конечно, реальная картина значительно более сложна: можно было бы привести случаи резкой индивидуальной отмеченности, особенно у парных животных в периоды образования ими семей. И все же, неизменным остается факт: язык животных не знает собственных имен. Последние появляются только у домашних животных и всегда как плод вмешательства человека. В языке даже наиболее сложных животных обнаружить язык собственных имен пока не удавалось. Когда герой повести Чехова приучает свою новую жену – девочку по возрасту и психологии – целовать ему руку, *потому что все женщины ранее целовали ему руку*, он реализует поведение самца (в точном, а не в пейоративном смысле), создавая для себя индивидуально не расчлененный образ «своей женщины».

Сказанное находится в разительном противоречии с поведением ребенка – детеныша человеческого. Вопреки распространенному до банальности представлению, можно сказать, что принципиальное отличие человека от животного нигде не проявляется с такой убедительной резкостью, как в ребенке. Остро выступающая в этом возрасте «животность» ребенка в области физиологии заслоняет для наблюдателя-человека резкое своеобразие культурно-психологического поведения. Случаи, когда ребенок ведет себя *не как животное* (то есть как человек) представляются банальными. Их не отмечают.

Пожалуй, наиболее резким проявлением человеческой природы является пользование собственными именами и связанное с этим выделение индивидуальности, самобытности отдельной личности как основы ее ценности для «другого» и «других». «Я» и «другой» – две стороны единого акта самосознания и невозможны друг без друга.

Подобно тому, как только возможность лжи превращает правду в сознательное и свободно выбранное поведение, возможность аномального, преступного, безнравственного поведения превращает сознательный выбор нравственной нормы в акт поведения. Человеческий детеныш – существо гораздо менее приятное, чем его сотоварищ из животного мира: он капризничает, лжет, сознательно совершает вред, нарушает запреты. Это происходит оттого, что он имеет возможность совершать или не совершать те или иные поступки и экспериментально ощупывает границы своих возможностей. Возможность делать зло – первый шаг к способности сознательно его не делать. Детские капризы не имеют адекватов в поведении детенышей животных, хотя приобретение негативного опыта широко входит в их педагогику.

Резкое различие детенышей животных и людей проявляется в направленности талантов. Если определять талантливость как особую способность овладевать каким-либо видом деятельности, то «талантливое» животное с особой успешностью осуществляет уже существующие действия (дрессировка, производимая человеком, нами не рассматривается); поведение ребенка, как «хорошее», так и «плохое», экспериментально по своей природе. В этом же принципиальная разница между обучением и дрессировкой (хотя в реаль-

ной практике всякое обучение включает в себя момент дрессировки).

Сознательное поведение невозможно без выбора, т. е. момента индивидуальности\*, и следовательно, подразумевает существование пространства, заполненного собственными именами.

Язык животных, насколько можно судить, вне вмешательства человека не обладает собственными именами. Между тем, именно они создают то напряжение между индивидуальным и общим, которое лежит в основе человеческого сознания. Осваивая напряжение между словом индивидуальным, *ad hoc* созданным, и общим словом «для всех», ребенок включается в принципиально новый механизм сознания. Чаще всего это проявляется в агрессивности сферы собственных имен — возникает тенденция к ее безграничному расширению, хотя возможен и противоположный случай. Важен сам факт смысловой напряженности, а не всегда кратковременной победы той или иной тенденции. Это период бурного словотворчества, ибо только новое, только что созданное уникальное слово абсолютно неотделимо от обозначаемого. Эта тенденция агрессивно проникает из языка ребенка в речь его родителей. Так, приходится слышать от родителей: «Ее зовут Таня, но мы ее называем Тюля, потому что когда-то это было одно из ее первых слов и она сама себя так именовала». Различение «своих» или

---

\* Когда мы говорим об индивидуальности, мы не отождествляем это понятие с идеей отдельной человеческой биологической особи. В качестве индивидуальности может выступать любая социальная группа. Требуется только, чтобы она обладала не только единством поведения (им обладает и стадо), но имела бы также свободу выбора поведения, без чего отсутствует качество личности.

«чужих» слов делит мир ребенка на *свой* и *чужой*, закладывая ту границу сознания, которая сохраняется как важнейшая доминанта культуры. Так возникает смысловая граница, которая в дальнейшем сыграет основополагающую роль в социальном, культурном, космогоническом, этическом структурировании мира.

Эта черта детского сознания есть момент закладки специфически человеческого. У ряда личностей он проявляется особенно ярко. Так, Владимир Соловьев в детском возрасте имел собственные имена для каждого из своих карандашей. С этим же связано стремление табуировать для «чужих» употребление своего «детского» имени. Первоначально за этим стоит психология оборонительной защиты тайн «своего» мира. В дальнейшем подросток может стыдиться своей недавней принадлежности к детству и этим мотивировать табу на свой ранний язык. Мотивы могут меняться, но табу остается.

Стремление ребенка расширять сферу собственных имен, вводя туда весь круг существительных, относящихся к его «домашнему» миру, неоднократно отмечалось, и в нем видели проявление особой конкретности детского сознания. Однако активна и противоположная тенденция: перебегая в парке от дерева к дереву, трехлетний ребенок с возбуждением и восторгом ударяет по березам, елкам, тополям и восклицает: «Дерево!» Потом он с тем же криком ударяет по электрическому столбу и заливается смехом – это была острота, он не считает столб деревом. Перед нами не только способность обобщить, но и возможность играть этой способностью, что связано с процессами, присущими только *человеческому* сознанию. Отделение слова от вещи – вот та грань, которая создает пропасть между человеком

и остальным животным миром, и ребенок — пограничный страж на краю этой пропасти, может быть, ярче, чем «взрослые», обнаруживает черты того сознания, неофитом которого он является.

Руссо в «Рассуждении о происхождении неравенства» гениально высказался относительно психологии различения вещей и явлений: «Надо полагать, что первые слова, которыми люди пользовались, имели в их уме значение гораздо более широкое, чем слова, которые употребляют в языках, уже сложившихся; и что, не ведая разделения речи на составные части ее, они придавали каждому слову сначала смысл целого предложения. <... > Каждый предмет получил сначала свое особое название вне зависимости от родов и видов, которые эти первые учителя не были в состоянии различать, и все индивидуумы представлялись их уму обособленными, какими и являются они на картине природы. Если один дуб назывался А, то другой дуб назывался Б, ибо первое наше представление, которое возникает при виде двух предметов — это то, что они не одно и то же, и часто нужно немало времени, чтобы подметить, что у них есть общего; так что чем более ограниченными были знания, тем обширнее становился словарь. Затруднения, связанные со всею этою номенклатурой, нельзя было легко устранить, ибо, чтобы расположить живые существа согласно общим и родовым обозначениям, нужно было знать свойства и различия, нужны были наблюдения и определения. То есть требовались естественная история и метафизика...»\*

Далее Руссо, с присущей ему смелостью, утверждает, что обезьяна, «переходящая от одного ореха к другому», не воспринимает эти предметы как нечто

---

\* Жан-Жак Руссо. Трактаты. М., 1969. С. 60—61.

единое. Такая обезьяна, вопреки мнению философа, конечно, умерла бы с голоду. Именно у черты, отделяющей обезьяну от ребенка, – истоки специфики человека. Здесь начинается игра между собственными именами и нарицательными, между «этот» и «всякий». И именно потому, что понятие «этот и только он» – понятие новое, оно в первую очередь привлекает внимание неопита. Нет «я» без «другие». Но только в сознании человека «я» и «все другие, кроме меня» складываются в нечто единое и конфликтное одновременно.

Один из исходных семиотических механизмов человека начинается с возможности быть «только собой», вещь (собственным именем) и одновременно выступать в качестве «представителя» группы, одного из многих (нарицательное имя). Эта возможность выступать в роли другого, заменять кого-то или что-то, означает быть не тем, что ты есть. Так, например, когда в драке между самцами павианов побежденный становится в позу сексуального подчинения, мы сталкиваемся с весьма интересным примером исходной точки семиозиса. Вопреки возможным фрейдистским толкованиям, перед нами не случай торжества сексуальных устремлений, а яркое проявление возможности освобождения от их власти в их же собственном царстве, превращения их в язык, т. е. в нечто формальное, отделенное от собственного значения. Самец павиан использует сексуальный жест самки как знак несексуальных отношений – свидетельство готовности быть подчиненным. Естественные, данные природой и заложенные генетически биологические позы повторяются как знаки, которым возможно приписывать произвольное значение.

М Булгаков описывает в «Театральном романе» следующий случай: императивные требования

режиссера накладывают табу на изображение кровавых сцен. В результате действие, в котором автор изобразил ссору героев и гибель одного из них, подверглось трансформации. «<... > на генеральной выстрелил в кулисе по-всамделишному. Ну, Настасье Ивановне и сделалось дурно — она ни разу в жизни не слышала выстрела, а Людмила Сильвестровна закатила истерику. И с тех пор выстрелы прекратились. В пьесе сделали изменение, герой не стрелял, а замахивался лейкой и кричал „убью тебя, негодя!“ и топал ногами, от чего, по мнению Ивана Васильевича, пьеса только выиграла»\*.

Комический смысл эпизода — в сопоставлении авторского текста и редакционной переработки этого текста цензурой Ивана Васильевича. Это позволяет данные тексты рассматривать как антонимические, с точки зрения автора, и улучшенные синонимы, по мнению режиссера. Возможность для двух текстов одновременно выступать по отношению друг к другу как синонимы и как антонимы подводит нас к новому вопросу.

Подобная смысловая игра не обязательно связывается с художественной функцией — область ее более широка\*\*. Это один из механизмов смыслопорождения. Особенность его, в частности, в том, что сама природа смысла определяется только из контекста, т. е. в результате обращения к более широкому, вне его лежащему пространству.

«Откуда умная бредешь ты голова»

(Крылов)\*\*\*

---

\* Михаил Булгаков. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973. С. 391—392.

\*\* Об иронии как тропе см.: Томашевский Б. В. Теория литературы (поэтика). Л., 1925. С. 39.

\*\*\* Пользуемся примером Б. В. Томашевского.

Только знание того, что слова эти обращены к ослу (а знание это требует значительно более широкого контекста), позволяет определить, что мы имеем дело с иронией. Так что здесь, в сущности, приходится говорить не о структуре текста, а об его функции. Фактически ирония подразумевает личное знание адресата. Насмешка всегда, прямо или замаскированно, имеет в виду конкретную единичность, т. е. связана с собственным именем. Еще более усложняется проблема, когда мы вступаем в область художественных текстов.

Художественный текст в принципе исходит из возможности усложнения отношения между первым и третьим лицом, т. е. между тяготением к пространству собственных имен и объективным повествованием от третьего лица. В этом отношении сама возможность художественного текста подсказывается нам психологическим опытом сновидений. Именно здесь человек получает опыт «мерцания» между первым и третьим лицом, реальной и условной сферами деятельности. Таким образом, во сне грамматические способности языка обретают «как бы реальность», область зримого, прежде простодушно отождествляемая с реальностью, оказывается пространством, в котором возможны все допустимые языком трансформации: условное и нереальное повествование, набор действий в пространстве времени, смена точки зрения. Одна из особенностей сна состоит в том, что категории говорения переносятся в пространство зрения. Без этого опыта невозможны были бы такие сферы, как искусство и религия, т. е. вершинные проявления сознания.

Перенесение сферы сновидений в часть сознания влечет за собой коренные изменения самой

природы. Только эти изменения делают возможным перекинуть мост от сна к художественной деятельности. Опыт, извлеченный из сновидений, подвергается той же трансформации, которую мы совершаем, когда рассказываем сны. Гениальная гипотеза П. Флоренского, согласно которой в момент пересказа сна происходит обмен местами начала, конца и направления сновидения, до сих пор не была проверена экспериментально, и поэтому мы на ней далее останавливаться не будем. Для нас более существенна та трансформация, которой мы подвергаем сновидение при словесном его пересказе. Здесь происходит очевидное увеличение степени организации: структура повествования накладывается на нашу речь.

Превращение зримого в рассказываемое неизбежно увеличивает степень организованности. Так создается текст. Процесс рассказывания вытесняет из нашей памяти реальные отпечатки сновидения, и человек проникается убеждением, что он действительно видел именно то, о чем рассказал. В дальнейшем в нашей памяти отлагается этот словесно пересказанный текст. Однако это только часть процесса запоминания: словесно организованный текст опрокидывается назад в сохранившиеся в памяти зрительные образы и запоминается в зрительной форме. Так создается структура зримого повествования, соединяющего чувство реальности, присущее всему видимому, и все грамматические возможности ирреальности. Это и есть потенциальный материал для художественного творчества. Способность высших животных видеть сны позволяет предположить, что граница искусства не столь уже далека от их сознания. Однако наши сведения в этой области настолько проблематичны, что лишают нас возможности делать какие-либо заключения.

Искусство – наиболее развитое пространство условной реальности. Именно это делает его «испытательным полигоном» для сферы умственного эксперимента и, шире, для процессов интеллектуальной динамики. Нас в данной связи интересует способность искусства соединять пространство собственных и нарицательных имен. Целые обширные, вдобавок уходящие корнями в наиболее архаические пласты, сферы искусства связаны с первым лицом и представляют собой *ich-Erzählung*, повествование от первого лица. Однако это «я» оказывается одновременно носителем смысла «все другие в положении я». Это, по сути дела, тоже противоречие, которое Пушкин определил словами:

Над вымыслом слезами обольюсь.

Радищев в «Дневнике одной недели», приведя своего героя в театр на пьесу Сорена «Беверлей», задает сам себе вопрос: «Он пьет яд – что тебе от этого?» \*

Вопрос этот имеет естественный ответ до тех пор, пока, по законам фольклора, исполнитель был одновременно зрителем самого себя, «я» и «он» сливалось в одном действе. Разделение на исполнителя и зрителя, поющего и слушающего создало совершенно новую, внутренне противоречивую ситуацию: исполнитель для меня «он», но я передаю все его речи и чувства моему «я». Я вижу, как выглядят мои собственные чувства. В этом смысле характерна особая роль балета в момент усложнения отношений между первым и третьим лицом. Я передаю сцене функции третьего лица: все, что можно увидеть, я передаю

---

\* Радищев А. Н. Полн. собр. соч. Т. I. М.-Л., 1938. С. 140.

другому лицу (ему), а все, что остается в сфере внутренних переживаний, я присваиваю себе, выступая как воплощение первого лица. Однако отношение «сцена—зритель» дает лишь один аспект вопроса, другой реализуется на оси «я — другой зритель». Гоголь в «Театральном разезде» писал: «Побасенки!... А вон стонут балконы и перилы театров; все потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, *в одного человека* (курсив мой. — Ю. Л.), все люди встретились, как братья, в одном душевном движении, и гремит дружным рукоплесканьем благодарный гимн тому, которого уже пятьсот лет как нет на свете»\*. Следует, однако, подчеркнуть, что ценность этого единства именно в том, что оно основано на индивидуальном различии зрителей между собой и не отменяет этого различия. Оно представляет собой психологическое насилие, возможное лишь в обстановке создаваемого в театре эмоционального напряжения.

---

\* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. V. М.-Л., изд. АН СССР, 1949. С. 170.

---

## Дурак и сумасшедший

**Б**инарное противопоставление дурака и сумасшедшего может рассматриваться как обобщение двух: дурак – умный и умный – сумасшедший. Вместе они образуют одну тернарную структуру: дурак – умный – сумасшедший. Дурак и сумасшедший в таком построении – не синонимы, а антонимы, предельные полюса. Дурак лишен гибкой реакции на окружающую его ситуацию. Его поведение полностью предсказуемо. Единственная доступная ему форма активности – это нарушение правильных соотношений между ситуацией и действием. Действия его стереотипны, но он применяет их не к месту – плачет на свадьбе, танцует на похоронах. Ничего нового он придумать не может. Поэтому поступки его нелепы, но полностью предсказуемы. «Дураку» противостоит «ум-

ный», его поведение определяется как нормальное. Он думает то, что надлежит думать по обычаю, правилам ума или практическому опыту. Таким образом, его поведение тоже предсказуемо, оно описывается как норма и соответствует формулировкам законов и правилам обычаев. Третий элемент системы – безумное поведение, поведение сумасшедшего. Оно отличается тем, что носитель его получает дополнительную свободу в нарушении запретов, он может совершать поступки, запрещенные для «нормального» человека. Это придает его действиям непредсказуемость. Последнее качество, разрушительное как постоянно действующая система поведения, неожиданно оказывается весьма эффективным в моменты остроконфликтных ситуаций.

Мы говорили, что острые моменты в поведении животных подчинены включению их в ритуализованные, запрограммированные действия. Человеку свойственна способность индивидуальной инициативы, т. е. переключения из области предсказуемых, отработанных как наиболее эффективные, действий, жестов и поступков в сферу принципиально нового, *непредсказуемого* действия. Участник боя, соревнования, любой конфликтной ситуации, может вести себя «по правилам», реализуя традиционные нормы. В этом случае победа будет достигаться искусством выполнения правил, герой такого типа для того, чтобы всегда быть победителем; должен обладать общим для всех типом деятельности, но в количественно гипертрофированных формах. Это будет герой огромного роста и гигантской силы. Направление фантазии будет развиваться в сторону мира великанов. Таким образом, победа героя этого типа, в частности, его торжество над людьми, будет определяться его материальным превосходством.

Однако мировой фольклор знает и другую ситуацию: победу слабого – в идеале ребенка – над сильным \*. Эта ситуация порождает весь цикл историй торжества слабого умного над гигантским сильным дураком \*\*. Умный побеждает изобретательностью, остроумием, хитростью и обманом – в конечном счете, аморальностью. Остроумной игрой слов и хитростью спасается Одиссей от побежденного им Циклопа. Поскольку Циклоп – гигант, Одиссей в борьбе с ним выступает не в функции богатыря, а как слабый, маленького роста хитрец. «Карликовый» рост Одиссея и его воинов в этой ситуации подтверждается гигантским ростом не только Циклопа, но и его овец, что позволяет грекам ускользнуть из пещеры, снизу вцепившись в животы животных (ослепленный и одуроченный гигант проверяет овец, ощупывает их спины, но не догадывается потрогать живот). Умный – это тот, кто совершает неожиданные, непредсказуемые для его врагов действия. Ум осуществляется как хитрость. Умный Кот в сапогах из сказки Пьерро обманывает глупого людоеда-волшебника, сначала предлагая ему превратиться во льва, а потом в мышь, которую он тут же победоносно съедает.

Непредсказуемость действий эффективна потому, что выбивает противника из привычных ему ситуаций. В конфликте с глупым великаном,

\* Образ ребенка бивалентен. Возможны фольклорные ситуации, при которых детство — лишь способ подчеркнуть недетскую силу или недетский гигантский рост. Таков младенец Геракл, таковы гигантские детские персонажи у Рабле.

\*\* К этому же относится древнерусское высказывание Даниила Заточника, переносящего ситуацию на сильное войско, возглавленное дураком: «Велик зверь, а главы не имать».

способным действовать только стереотипно, маленький хитрец прибегает к оружию неожиданности, создавая обстановку, в которой стереотипное поведение оказывается бессмысленным и неэффективным. Ситуация эта повторяется при столкновении «нормального» с сумасшедшим. «Дурак» имеет меньшую свободу, чем нормальный, «сумасшедший» — большую. Его действия приобретают непредсказуемый характер, что ставит его «нормального» противника в ситуацию беззащитности. Это, в частности, приводило в различных культурах к приему использования сумасшедшего в условиях боя. Так, например, скандинавские эпосы описывают берсерков. Берсерк — это воин, находящийся постоянно или в момент боя в состоянии «боевого безумия». Он участвует в сражении голый или покрытый одной шкурой, но в любом случае он не чувствует боли от ран. В сражении он уподобляется зверю, сбрасывая с себя все ограничения человеческого поведения: грызет свой собственный щит и бросается на врагов, нарушая все правила боя. Включение одного такого воина в боевую ладью резко повышает боеспособность всего отряда, потому что выбивает противника из привычной ориентируемой ситуации. Интересно, что в данном случае уподобление человека животному мыслится как освобождение от всех запретов, хотя, как мы видели, реальное поведение животного ограждено гораздо большими запретами, чем человеческое. В «Саге о Греттире» мы встречаем характерную для эпохи разрушения этих представлений смесь: вера в фантастическое безумие берсерков уже поколеблена, и этим именем называют просто морских бандитов. Характерен следующий сюжет: ловкий и умный Греттир хитростью побеждает глупых и сильных берсерков, вожаки которых характери-

зуются так: «они были родом с Халогаланда, сильнее и *выше ростом, чем прочие люди*. Они были берсерками и, *впадая в ярость, никого не щадили* <курсив мой. – Ю. А. >»\*. Однако эти, по традиции именуемые берсерками, персонажи фактически выступают в функции «глупых силачей». Сопоставить с этим можно известные в средневековой немецкой практике случаи (один был зафиксирован в Эстляндии еще в XVIII в.) «превращения» человека в волка. Такой человек-волк, соединяя поведение хищного зверя и грабителя-насильника, может становиться с позиции его противников непобедимым. Характерно, что источники описывают такое поведение как ночное, резко противопоставленное его же дневному поведению. С берсерками можно сопоставить образ героя ирландских саг Кухулина. Внешность его обнаруживает сложную контаминацию древнейших архаических элементов с чертами, порожденными концепцией бытового безумия. Кухулин наделен мифологическими чертами, но характерно, что боевые успехи приписываются герою маленького роста, способному переживать «боевое безумие»: «Семь зрачков было в королевских глазах его, четыре в одном глазу и три в другом. По семи пальцев было на каждой руке его, по семи на каждой ноге. Многими дарами обладал он: прежде всего – даром мудрости (*пока не овладевал им боевой пыл*), далее – даром подвигов, даром игры в разные игры на доске, даром пророчества, даром проницательности»\*\*. Фактически широко распространенное употреб-

---

\* Сага о Греттире. Под ред. М. И. Стеблина-Каменского. Новосибирск, изд. АН СССР, 1976. С. 32.

\*\* Ирландские саги, перевод и комментарии А. А. Смирнова. Л., 1929. С. 119.

ление в боевой ситуации алкоголя, по сути дела, создает тот же эффект боевого безумия. Показательно, что использование в сражении алкогольного опьянения не может являться нормой для полевых войск и, как правило, присуще особым отрядам. Пишущий эти строки может сослаться на огромное психологическое воздействие в начале второй мировой войны зрелища, свидетелем которого он был: отряд немецких мотоциклистов, несущийся прямо на наскоро вырытые окопы противника, может быть, бессознательно воспроизводил поведение берсерков: мотоциклы были обвешены (на каждом сидело четыре человека) автоматчиками, абсолютно голыми, но в кожаных сапогах, широкие голенища которых были забиты автоматными магазинами. Автоматчики были пьяны и неслись прямо на противника, громко крича и непрерывно стреляя в воздух длинными очередями. Для воссоздания впечатления следует прибавить, что именно в этой ситуации и сам мемуарист, и его однополчане увидели впервые автомат. Использование безумия как эффективного боевого поведения известно у широкого круга народов и основывается на общей психологической базе – создании ситуации, в которой противник теряет ориентацию.

Эпизоды сумасшествия, безумного поведения – именно безумного, а не глупого, то есть обладающего определенной сверхчеловеческой осмысленностью и одновременно требующего сверхчеловеческих деяний – встречаются достаточно широко в литературе. Что же касается бытового поведения, то в нем они реализуются как некоторый труднодостижимый идеал. Это своеобразное неистовство в многочисленных культурных контекстах связано с идеальным поведением любовника или художника. В XXV главе I-й ча-

сти «Дон-Кихота» Сервантеса находим исключительно интересный эпизод: подражание влюбленному безумию героев рыцарских романов со стороны Дон-Кихота. Мы имеем в виду слова Дон-Кихота: «Славный Амадис Галльский был одним из лучших рыцарей в мире. Нет, я не так выразился: не *одним* из, а единственным, первым, непревзойденным, возвышавшимся над всеми, кто только жил в ту пору на свете <... >. Амадис был путеводною звездю, ярким светилом, солнцем отважных и влюбленных рыцарей, и мы все, сражающиеся под стягом любви и рыцарства, должны ему подражать. Следственно, друг Санчо, я нахожу, что тот из странствующих рыцарей в наибольшей степени приближается к образцу *рыцарского поведения* <курсив мой. – Ю. Л.>, который больше, чем кто-либо, Амадису Галльскому подражает. Но особое благоразумие, доблесть, отвагу, выносливость, стойкость и силу чувства выказывал Амадис, когда, отвергнутый сеньорой Орианой, наложил он на себя покаяние и удалился на Бедную Стремнину, дав себе имя Мрачного Красавца, имя, разумеется, заключающее в себе глубокий смысл и соответствующее тому образу жизни, который он с превеликою охотою избрал». На монолог Дон-Кихота Санчо отвечает указанием на неоправданность для героя – с точки зрения здравого смысла – подобного поведения, поскольку рыцари были подвигнуты на безумство обманами или строгостью их возлюбленных: «Ну, а у вашей милости что за причина сходить с ума? Что, вас отвергла дама <... >?» Ответ Дон-Кихота переносит нас из области бытовой логики в сферу сверхлогики любовного рыцарского безумия. «В этом-то вся соль и есть, – отвечал Дон-Кихот. – В этом-то и заключается необычность задуманного мною предприятия. Кто

из странствующих рыцарей по какой-либо причине сошел с ума, тот ни награды, ни благодарности не спрашивай. Весь фокус в том, чтобы помешаться без всякого повода и дать понять моей даме, что если я, здорово живешь, свихнулся, то что же будет, когда меня до этого доведут!» \* Теоретические рассуждения Дон-Кихота сопровождаются безумным поведением: «... он с необычайною быстротой снял штаны и, оставшись в одной сорочке, нимало не медля, дважды перекувырнулся в воздухе – вниз головой и вверх пятami, выставив при этом на показ такие вещи, что Санчо, дабы не улицезреть их вторично, довольный и удовлетворенный тем, что мог теперь засвидетельствовать безумие своего господина, дернул поводья» \*\*.

Понятие безумия в его не медицинском смысле, а в качестве определения для некоего типа допустимого, хотя и странного поведения, может встречаться в двух противоположных значениях. Оно связано с другим понятием – театральностью. Разделяя весь окружающий нас мир на естественный (нормальный) и сумасшедший, Лев Толстой видел наиболее яркий пример последнего в театре. Возможность театрального пространства, в котором люди на сцене как бы не видят людей в зале и искусственно имитируют сходство с обычной жизнью, была для Толстого зримым воплощением сумасшествия. Действительно, в разграничении «нормальной» и «безумной» жизни, проблема сцены занимает одно из центральных мест.

Антитеза театрального и нетеатрального поведения выступает как одно из истолкований про-

---

\* *Мигель де Сервантес Сааведра. Дон-Кихот. Часть I. М., 1953. С. 177—178.*

\*\* Там же. С. 187.

тивопоставления безумного нормальному. В этом смысле существенно иметь в виду возможность употреблять термины «театральность», «театр поведения» в двух противоположных смыслах. Мишель Перро и Анн Мартен-Фюжьер (Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier) в главе «Артисты» (Les acteurs), помещенной в IV томе «Истории частной жизни», дают читателю, однако, совсем не описание театра. Речь идет о бытовом поведении нормальной семьи французского общества. Культ семейного уюта, быт семьи описывается как своеобразный театр. Особенно характерна глава Мишель Перро, озаглавленная «Персонажи и роли» (Figures et rôles), воспроизводящая ритуал семейного лицедейства. Таким образом, норма жизни переживается как театр. Это подразумевает, что сам описывающий вынужден пережить привычное как странное, т. е. установить свою точку зрения где-то за пределами нормальных форм жизни — ситуация, аналогичная случаям описания родного языка, что естественно требует той позиции отчуждения, на которую указывали еще формалисты. Естественное должно быть представлено как странное, известное как неизвестное. Только в этом случае быт может рассматриваться как театр\*. Случаи, о которых мы будем далее говорить, имеют иной характер. Здесь сфера искусства — и, шире, семиотически отмеченная сфера — будет переживаться как нечто противоположное естественности. «Жизнь и театр», с этой точки зрения, выступают как анти-

---

\* Параллельные процессы характерны и для эстетики театра: чужая жизнь — достойный предмет для искусства именно потому, что чужая; своя, знакомая жизнь для того, чтобы стать предметом искусства, должна превратиться в свою, но незнакомую. Ближнее должно быть осмыслено как дальнее.

поды, именно их противоположность придает смысл и семиотическую ценность их смешению \*. Интересный пример – театрализация жизни Нерона. Рассматривающий себя как гениального профессионального актера и выступающий на сцене император одновременно театрализует жизнь за ее пределами, именно потому, что жизнь – не театр, превращение ее в театр делается насыщенным значения. Об оперных выступлениях Нерона Светоний пишет: «пел он и трагедии, выступая в масках героев и богов, и героинь, и богинь: черты масок напоминали его лицо или лица женщин, которых он любил». Здесь интересно смешиваются две противоположные тенденции, в единстве своем раскрывающие сущность театра: античный актер, чтобы отделить себя от своей естественной внетеатральной внешности, использует маску. Нерон, однако, придает маске черты портретного сходства с самим собой. Таким образом, если маска актера как бы стирает

---

\* Особый случай отношения театрального и нетеатрального дает норма рыцарского поведения, в частности, рыцарской любви. Здесь соотношение правила и эксцесса приобретает специфический характер. Правила рыцарской любви формулируются как в особых трактатах, например, каноника Андрея, так и в лирике трубадуров (Moshé Lazar. *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIIe siècle*). Однако реализация этих правил не рассчитана на возможности практического поведения и сама по себе представляет героический эксцесс. К этим правилам можно стремиться, но нельзя их достигнуть, и осуществление их всегда представляет собой своего рода уникальное чудо. Таким образом, рыцарский подвиг может быть описан и как реализация правил (таким представляется он исследователю), и как героическое чудо с точки зрения внешнего наблюдателя, и как своеобразное сочетание собственной заслуги и высшей награды для самого рыцаря.

его внетеатральную личность, то здесь она, наоборот, выпячивается, но собственное лицо Нерона для того, чтобы стать частью спектакля, должно быть уничтожено и восстановлено, т. е. заменено своей собственной маской. Еще более утонченное актерство проявляется в обмене полом. Конечно, в практике Нерона это приобретало извращенный характер, как бы воспроизводя его разрушающее любые границы сластолюбие и отмену всех естественных ограничений, которые накладывает пол. Но нельзя здесь отрицать и подчеркивание театральной способности низводить половое отличие до проблемы грима. Вспомним, что, например, в шекспировском театре все женские роли игрались мужчинами и что трансфигурация полов – один из наиболее древних и универсальных театральных приемов. Эпизод, который тут же рассказывает Светоний, – не более как анекдот, интересный именно своей вторичностью. Он простирается от античного анекдота о том, как при соревновании живописцев, в котором принимал участие Апеллес, одна картина изображала фрукты столь натурально, что птицы слетались и клевали ее. Но другая превзошла ее: художник нарисовал тряпку, закрывающую картину и обманул даже своих конкурентов, которые начали требовать, чтобы он снял тряпку и показал свою работу. На другом полюсе эпизод с американским часовым, стоявшим в театре около ложи губернатора. Солдат выстрелил в Отелло со словами: «Никто не скажет, что при мне черномазый убил белую женщину!» Приводимый Светонием анекдот построен на том же – смешении театра и жизни. Постоянное перемещение из роли императора в роль актера и обратно становится нормой поведения Нерона: «когда он пел, никому не дозволялось

выходить из театра, даже по необходимости. Поэтому, говорят, некоторые женщины рожали в театре, а многие не в силах его более слушать и хвалить перебирались через стены, так как ворота были закрыты, или притворялись мертвыми». Характерно смешение смысловых пластов: император на сцене притворяется актером, актер исполняет драматические роли императоров, а зрители, желающие покинуть зал, исполняют роли мертвецов. Эта двойная роль императора и актера проявляется в том, что на театральных конкурсах «победителем он объявлял себя сам» и, удваивая самого себя, «возле ложа <... > поставил свои статуи в облачении кифареда». Характерна трансформация: если рассматривать театральное увлечение как человеческую слабость, то статуя призвана напомнить, что в сущности своей он император. Нерон прибегает к транспозиции: статуя напоминает, что он актер и обожествлен не как глава Рима, а в качестве человека искусства.

Страсть к маскараду проявляет Нерон и за пределами сцены. Переодетый, он шатается ночью по значным местам, а собираясь на войну, приказывает своих наложниц «остричь мужчинами и вооружить секирами и щитами». Постоянное смешение театра и бытовой реальности, рассмотрение жизни за пределами сцены как зрелища легло в основу знаменитого эпизода с пожаром Рима: «На этот пожар он смотрел с Меченаторской башни, наслаждаясь, по его словам, великолепным пламенем, и в театральном одеянии пел «Крушение Трои». Весь этот театр жизни завершается предсмертной фразой: «Какой великий актер погибает!» \* Постоянное смешение театра

---

\* *Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1990. С. 158—172.*

и жизни для Светония характеризует извращенную, противоестественную ситуацию, которая всю жизнь превращает в спектакль. А это, в свою очередь, – лишь часть смены всех противопоставлений: актера и зрителя, императора и лицедея, римлянина и грека и даже – мужчины и женщины – возможность исполнять любые роли и, одновременно, выступать в функции власти, для потехи которой эти роли исполняются. Нерон ставит перед собой задачу, с одной стороны, исчерпать как бы все варианты, а с другой, выходя за пределы возможностей, реализовывать невозможное. Сходный комплекс мы в дальнейшем находим у Ивана Грозного.

Начиная разговор о «театре бытового поведения», мы противопоставили французскую концепцию театрализации каждодневного бытового формализованного до повторяемости жеста и поступка интересующей нас непредсказуемости поведенческих эксцессов. Несмотря на кажущуюся противопоставленность этих позиций, они не лишены взаимосвязи. Экстравагантный, не имеющий образцов поступок при повторении может перемещаться из области «взрыва» в сферу привычки. Как только поступок совершился, он может становиться предметом подражания. Так, новаторские изобретения Брумеля в области мужских мод тотчас же подхватывались претендентами на дендизм и превращались в факт массовой культуры. Сервантес в цитированном выше отрывке показал, как безумие превращается в сферу подражания, т. е. перемещается в массовую культуру.

Норма не имеет признаков. Это лишенная пространства точка между сумасшедшим и дураком. Взрыв также не имеет признаков, вернее, имеет весь комплекс возможных признаков. В качестве индивидуального поведения он выпадает из нормы и в

данном случае определяется как безумие; становясь массовым, превращается в глупость.

Из сказанного понятно, что любая форма безумия неизбежно должна представлять собой эксцесс индивидуального поведения и лежать за пределами предсказуемости. Так, например, герой византийского эпоса Дигенис (в русском варианте – Девгений) совершает ряд поступков, которые с бытовой точки зрения (с позиции обыденного поведения) могут оцениваться как странные или сумасшедшие, но со своей внутренней позиции являются реализацией рыцарского стремления к совершенству. Фольклорный сюжет «опасной» невесты, сватовство к которой стоило жизни уже многим женихам, подвергается здесь переосмыслению в рыцарском духе. Герой Девгений, узнав о существовании недоступной красавицы, многочисленные претенденты на брак с которой были уже убиты ее кровожадными отцом и братьями, тотчас же влюбляется в девушку. С точки зрения бытового разума, его постигла удача: он прибыл во дворец, вокруг которого валялись трупы убитых его предшественников, в отсутствие опасных родственников девушки, добился ее сочувствия и без всяких препятствий женился на ней. Далее идет «логичный», с точки зрения Дон-Кихота, и абсурдный, если вообразить себе мнение Санчо Пансы, сюжет: удача, столь легко полученная, не радует Девгения, а, напротив, необъяснимым для современного читателя образом повергает его в отчаяние. Он стремится вступить в теперь уже ненужный бой с отцом и братьями Стратиговны. Перед нами показательная трансформация сюжета: бой-победа-получение невесты – заменяется на: получение невесты-бой-победа. Все логические причины боя устранены, но с рыцарской точки зрения

бой не нуждается в логических причинах. Он есть самоценное деяние, он не влияет на судьбу героя, а доказывает, что герой достоин своей судьбы. Девгений «начат велигласно кликати Стратига вон зовы и сильные его сыны, дабы видели сестры своя исхищение. Слуги же Стратига зовяху и поведа ему, какову Девгении дерзость показа, на дворе стоя без боязни, Стратига вон зовы». Однако Стратиг не принял вызова, поскольку «не ят веры», что нашелся дерзкий соискатель руки его дочери. Отказ родственников Стратиговны от боя повергает Девгения в непонятное для нас отчаяние: «Велика есмь срама добыл, аще не будет по мне погони, хощу возвратитися и понос им сотворити» \*. Далее следует сложная система ритуалов, бессмысленных с точки зрения здравого разума, но исполненных глубокого значения в системе рыцарских норм. Экцесс тут не в странности действий Стратига, а в той сверхчеловеческой последовательности в рыцарском ритуале, которую реализует Девгений. Смысл таких текстов принципиально отличается от привычных представлений современного читателя. Они изображают не какие-либо события, а идеал поведения, к которому реальный человек может только стремиться. Поэтому тщательное выполнение Девгением ритуала подвига и ритуала свадьбы превращаются в пародию Сервантеса, когда Дон-Кихот пытается осуществить их в жизненной практике. Победив тестя и шуринов, пытавшихся отнять у него жену, Девгений не разрешает трудной задачи, а оказывается в еще более безвыходном положении: без победы он рисковал потерять жену, но после победы его жена сделалась дочерью и сестрой пленников,

---

\* Кузьмина В. Д. Девгениево деяние. М., 1962. С. 149.

обесчещенных поражением, и перестала быть социально равной своему мужу. Брак снова сделался невозможным уже по другой причине. Девгений отпустил пленных родственников на свободу, затем совершил идеально рыцарские поступки, отправился к ним, объявил себя их вассалом, вновь попросил руки своей жены, торжественно получил согласие родственников и пышно отпраздновал полноценную феодальную свадьбу.

Здесь мы сталкиваемся с характерной ситуацией: неподражаемый героический поступок реализуется не через романтическое беззаконие, а через невозможное для человека выполнение самых утонченных и невыполнимых идеальных норм. Это определяет, в частности, совершенно специфические отношения литературы (героического эпоса, баллады, рыцарского романа) и действительности. Литература задает неслыханные, фантастические нормы героического поведения, а жизнь героев пытается их реализовать. Не литература воспроизводит жизнь, а жизнь стремится воссоздать литературу. Отсюда «нелепость» поведения рыцаря как бытовая норма. В этом смысле типично рыцарское поведение осуществляет герой «Слова о полку Игореве». После того, как объединенное войско русских князей тщетно пыталось осуществить сравнительно трудную, но все-таки реальную задачу: разбить половцев на Днепре и восстановить днепровские связи с морем, — Игорь ринулся в бой, который должен был осуществить не реальную, но зато героически грандиозную цель — пробиться через половецкие степи и восстановить исконные, но уже потерянные связи с Тьмутараканью. Общекняжеский план, задуманный в Киеве под руководством великого князя Киевского, предполагал коллективное выступление киевских князей. Как извест-

но, Игорь в этом походе не участвовал, а поскольку на Руси знали о его длительных, то военных, то дружеских сношениях с половцами, отсутствие его в объединенном войске могло быть истолковано обидным для его чести образом. Личные рыцарские побуждения — желание восстановить безупречность своей чести — подвигли Игоря на попытку реализации фантастического в своем героизме плана. Характерно двойное отношение автора к поведению князя Игоря. Как человек еще погруженный в обстановку рыцарской чести, он любит именно безнадёжностью задуманного героического плана — тем, что реальные и практические соображения отбрасываются прочь в безнадежном рыцарском порыве, но одновременно он также человек, стоящий вне узкой рыцарской этики. Летописец, описывающий те же события, противопоставляет героическому индивидуализму рыцаря религиозный коллективизм христианства. Христианство для него — начало общенародное, расположенное выше рыцарства. «Слово о полку Игореве» чуждо христианских мотивировок и полностью погружено в рыцарскую этику. Игорь здесь осуждается как мятежный вассал, который своим героическим эгоизмом нарушил волю своего сюзерена, князя киевского. Сюзерен же по определению освящен высшим авторитетом как голова Русской земли. Таким образом, Игорь включен в двойную этику: как феодал он украшается храбростью, доводящей его до безумия, а как вассал героическим подчинением. Несовместимость этих двух этических принципов только подчеркивает их ценность\*.

---

\* См. глубокий анализ рыцарской традиции в «Слове о полку Игореве» у И. П. Еремина (*Еремин И. П. «Полесть временных лет». Л., 1947 (на титуле 1946))*).

Средневековая этика одновременно и догматична, и индивидуальна – последнее в той мере, в какой человек должен стремиться к недостижимому идеалу во всех сферах своей деятельности. С этим связана специфическая черта средневекового поведения – максимализм. Обычное не ценится. Ценность приписывается тому же действию, но совершенному или в неслыханных масштабах, или в невероятно трудных условиях, делающих его практически невозможным.

Средневековые культурные тексты обладают высокой степенью семиотической насыщенности. Однако при этом отношение текста, осуществляющего норму, и текста, ее нарушающего («безумного»), строится на принципиально иных основах, чем более привычная современному читателю романтическая структура. В этой последней «правило» и «безумие» – противоположные полюса, и переход в пространство безумия автоматически означает нарушение всех правил.

В средневековом сознании мы делаемся свидетелями совершенно иной структуры: идеальная, высшая степень ценности (святости, героизма, преступления, любви) достигается лишь в состоянии безумия. Таким образом, только безумный может осуществить высшие правила. Правила делаются явлением не массового поведения, а присутствию лишь исключительному герою в исключительной ситуации. Таким образом, если в романтическом сознании правила – удел пошлости и легко выполнимы, то в средневековом они – недостижимая цель исключительной личности. Соответственно меняется и создатель правил. Для романтика – это толпа. Характерна трансформация слова «пошлый» с его исконным значением

«обыкновенный»\*. Для средневекового сознания норма – это то, что недостижимо, это лишь идеальная точка, на которую устремлены побуждения. Это, в частности, определяет двусмысленность средневековых текстов, описывающих нормы поведения, и, следовательно, возможность двойного их истолкования. Исследователь, строящий свою работу на основе разнообразных нормативных текстов (особенно, если он ищет формы реального поведения в произведениях искусства, хотя соответствующие поправки стоит делать и при использовании юридических документов), склонен считать, что реальное бытовое поведение представляло собой точное выполнение подобных правил. Однако следует учитывать и второй взгляд на те же самые тексты – видеть в них идеал, к которому можно приближаться, но которого нельзя достигнуть. Между прочим, на этом построена загадка всех мучительных неудач Дон-Кихота. Идеальную норму он принимает за бытовую. То, чем следует восхищаться, к чему следует в лучшем случае стремиться (или делать вид, что стремишься), он использует как норму бытового поведения. Отсюда источник его трагикомических неудач\*\*. Таким образом, из одного

---

\* «Пошлый» по словарю Фасмера — старинный, исконный, прежний (*Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. III. М., 1971. С. 349). «Пошлый» — старинный, исконный, искони принадлежащий (*Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка. Т. III. СПб, 1895. Стб. 1335). Значение «пошлый» как «обыкновенный, принятый» сохранилось в слове «пошлина». В этом же смысле Иван Грозный называл английскую королеву «пошлой девицей», т. е. обыкновенной, простой женщиной.

\*\* Известная параллель возможна здесь с тем направлением советской литературы, которое позже назвали «лакирующим действительность». Писатель типа Бабаевского

и того же текста можно извлекать черты бытовой реальности и идеальные представления людей эпохи. Картина усложняется еще и тем, что средневековая жизнь — многоступенчатая лестница, и между идеальным осуществлением правил — уделом героев — и столь же идеальным полным их нарушением — поведением дьявола — существует протяженная лестница, которая более всего приближается к реальной жизни.

Реальные тексты редко манифестируют теоретические модели в «чистом» виде: как правило, мы имеем дело с динамическими, переходными, текучими формами, которые не полностью реализуют эти идеальные построения, а лишь в какой-то мере ими организуются. Подобные модели располагаются по отношению к текстам на другом уровне (они реализуются или же как тенденция, просвечивающий, но не сформулированный культурный код, или в качестве метатекстов: правил, наставлений, узаконений или теоретических трактатов, которыми так богато было средневековье).

Рассмотрение материала убеждает нас в том, что текстам раннего русского средневековья в интересующем нас аспекте свойственна строгая система и что эта система в основных ее чертах та же, что и в аналогичных социальных структурах других культурных циклов.

Прежде всего следует отметить, что раннее средневековье знало не одну, а две модели *славы*: христианско-церковную и феодально-рыцарскую. Первая построена была на строгом различии

---

или Пырьев в «Кубанских казаках» в принципе не корректировал искусство реальностью, а критика этого типа доказывала в духе средневековых тезисов, что подлинная реальность («типичность») — это не то, что существует, а то, что должно существовать.

славы земной и славы небесной. Релевантным оказывался здесь не признак «слава/бесславие» («известность/неизвестность», «хвала/поношение»), а «вечность/тленность». Земная слава — мгновенна. Фома Аквинский считал, что «действовать добродетельно ради земной славы не означает быть истинно добродетельным» (*Summa theologiae. Secunda secundae, quaestio CXXXII, art. 1*), а св. Исидор утверждал, что «никто не может объять одновременно славу божественную и славу века сего»\*. Раймонд Люллий также считал, что истинная честь принадлежит единственно богу\*\*. Аналогичные утверждения мы находим в русских текстах. Таково, например, утверждение Владимира Мономаха: «А мы что есмы чловецы грѣшнии лиси день живи а оутро мертви, день в славѣ и въ чти, а заутра в гробѣ и бес памяти, ини собранье наше раздѣлять»\*\*\*. Для нас эта точка зрения интересна не сама по себе, а поскольку она оказывала сильное давление, особенно на Руси, на собственно рыцарские тексты, создавая такие креолизованные, внутренне противоречивые произведения, как «Житие Александра Невского», и сильно влияя на концепцию чести и славы летописца-монаха.

В собственно светских, дружинных и рыцарских текстах семиотика чести и славы разработана со значительно большей детализацией. Западный материал по этому вопросу собран в монографии аргентинской исследовательницы Марии Розы Лиды де Малькиель «Идея славы в западной традиции. Античность, западное средневековье,

\* *Migne. Patrologia Latina. T. LXXX, livre II, § 42.*

\*\* *Raimond Lulle. Oeuvres. Ed. J. Rosselo. T. IV. Palma de Majorque, 1903. P. 3.*

\*\*\* Полное собрание русских летописей. Т. I. М., 1962. С. 253.

Кастилья» \*. Из приведенных ею данных с очевидностью следует, что в классической модели западного рыцарства строго различаются знак рыцарского достоинства, связанный с материально выраженным обозначаемым – наградой, и словесный знак – хвала. Первый неизменно строится как соотношение размера награды и величины достоинства. Это подчеркивается и в словаре А.-Ж. Греймаса \*\*. Понятие вознаграждения как материального обозначаемого, обозначаемым которого является достоинство рыцаря, проходит через многочисленные тексты. Хотя «honneur» и «gloire» постоянно употребляются в паре как двуединая формула \*\*\*, смысл их глубоко различен. Различия, в конечном итоге, сводятся к противопоставлению вещи в знаковой функции и

---

\* *Maria Rosa Lida de Malkiel*. L'idée de la gloire dans la tradition occidentale. Antiquité, moyen age occidental, Castille. Книга была опубликована по-испански в Мехико в 1952 г. Мы пользовались французским переводом: Paris, libr. C. Klincksieck, 1958.

\*\* К слову «onor, enor, anor» даются следующие значения: «1. Honneur dans lequel quelqu'un est tenu; 2. Avantages matériels qui en résultent <... > 4. Fief, bénéfice féodal <... > 5. Bien, richesse en général <... > 8. Marques, attributs de la dignité.» (Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle par A. Greimas. Paris, Larousse, 1969. P. 454).

\*\*\* Трубадур Жиро де Борнейль, оплакивая смерть Ричарда Львиное Сердце, говорит о его «чести и славе». Эту же формулу употребляет и средневековый поэт Гонзало де Берсео: «Чтобы возросла его честь и увеличилась его слава» (цит. по М. R. L. de Malkiel. P. 128). В средневековом испанском эпическом тексте «Libro de Alexandre» читаем:

*Нет ни чести, ни славы для достойного мужа  
Искать приключений в местах нечестивых.*

(Там же. P. 179)

Примеры эти можно было бы умножать и дальше.

слова, также выполняющего роль социального знака. Систему, наиболее близкую к употреблению раннего русского средневековья, мы, пожалуй, находим в «Песне о моем Сиде».

«Честь» здесь неизменно имеет значение добычи, награды, знака, ценность которого определяется ценностью его плана выражения, взятого в незнаковой функции. Именно поэтому Сид может воскликнуть:

Пусть знают в Галисии, Кастилии и Леоне,  
 Каким богатством я наградил <снабдил>  
 каждого из двух моих зятей

(стихи 2579—2580).

Однако «честь» — не только знак достоинства: она знак и определенного социального отношения: «Честь, по сути, связана с социальной основой (*données sociales*) и, следовательно, подчинена всей системе юридических установлений, правила которых тщательно зафиксированы и для суждения о тонкостях функционирования которых немногие документы столь содержательны, как Песнь <о моем Сиде. — Ю. Л. >. Именно король как источник чести отнимает этот свой дар у героя. И тогда тот уже сам добивается верностью, подвигами и размахом восстановления своей утраченной чести». Исследовательница подчеркивает специфическое сочетание поэзии верности и службы с крайним индивидуализмом, своеволием и уважением к своей самостоятельности, что делает рыцарское понятие чести трудно перекодируемым на язык позднейших политических терминов\*.

Связь чести с вассальными отношениями отчетливо прослеживается и в русских источниках. Показательно, что *честь* всегда *дают, берут,*

---

\* *De Malkiel M. R. L. Op. cit. P. 121—122.*

*воздают, оказывают.* Этот микроконтекст никогда не применяется к славе. Честь неизменно связывается с актом обмена, требующим материального знака, с некоторой взаимностью социальных отношений, дающих право на уважение и общественную ценность.

Однако при анализе понятия *чести* и его глагольных производных в текстах Киевской поры следует иметь в виду одну особенность: «честь» всегда включается в контексты обмена. Ее можно дать, воздать и приять. Известная синонимичность, казалось бы, противоположных глаголов «дать» и «брать» объясняется амбивалентностью самого действия в системе раннефеодальных вассальных отношений. Акт дачи дара был одновременно и знаком вступления в вассалитет и принятия в него. При этом будущий вассал, вступая в эту новую для него зависимость, должен был принести себя, свои земли в дар феодальному покровителю, с тем, однако, чтобы тут же получить их обратно (часто с прибавлениями), но уже в качестве ленной награды. Таким образом, подарок превращается в знак, которым обмениваются, закрепляя тем самым определенные социальные договоры. С этой амбивалентностью дачи-получения, когда каждый получающий есть вместе с тем и даритель, связывается то, что *честь* воздается снизу вверх и оказывается сверху вниз. При этом неизменно подчеркивается, что источником чести, равно как и богатства, для подчиненных является феодальный глава\*.

---

\* И во втором случае понятие это имеет специфически, феодально условный характер: князь — источник богатства, поскольку раздает дружине ее долю добычи. Но захватывает добычу в бою ведь дружина. Она отдает ее князю и получает назад уже как милость и награду. Показательно, что разрыв вассальных отношений

В дальнейшем мы можем встретиться и с тем, что честь воздает равный равному. Но в этом случае перед нами уже обряд вежливости, формальный ритуал, означающий условное вступление в службу, имеющий не более реального смысла, чем обычная в конце писем XIX в. заключительная формула: «Остаюсь Вашего превосходительства покорнейший слуга».

«Слава» — тоже знак, но знак словесный, и поэтому функционирующий принципиально иным образом. Она не передается и не принимается, а «доходит до отдаленных языков» и до позднейшего потомства. Ей всегда приписываются звуковые признаки: ее «гласят», «слышат». Ложная слава «с шумом» погибает. Кроме того у нее есть признаки коллективной памяти. Иерархически она занимает высшее, по сравнению с честью, место.

Честь имеет установленные, соответствующие месту в иерархии, размеры. В средневековом кастильском эпосе «Книга об Аполлонии» король обращается к неизвестному рыцарю, прибывшему во время пира:

... Друг, выбери себе место,  
Ты знаешь, какое место тебе подобает  
И как, следуя куртуазности,  
тебе надлежит поступить,

Так как мы, не зная, кто ты, можем ошибиться \*.

Объем оказываемой чести здесь важнее, чем личное имя. Последнее может быть скрыто, но

оформляется как возвращение чести. А.-Ж. Греймас приводит следующий текст: *Rendre son hommage et son fief, se dégager des obligations de vassalité* (Op. cit. P. 453: отдать свою честь и свой fief — освободиться от обязанностей вассала).

\* Libro de Apolonio. Ed. C. Caroll Marden. Paris, 1917. Str. 158.

первое необходимо знать, иначе социальное общение делается просто невозможным (иначе обстоит дело в церковных текстах, ср. «Житие Алексия человека Божиего», построенное на том, что герой сознательно понижает свой социальный статус). Слава измеряется не величиной, а долговечностью. Слава в основном употреблении — хвала. В отличие от чести она не знает непосредственной соотнесенности выражения и содержания. Если честь связана с представлением о том, что большее выражение обозначает большее содержание, то слава, как словесный знак, рассматривает эту связь в качестве условной: *мгновенное* человеческое слово означает *бессмертную* славу. Поскольку человек средних веков все знаки склонен рассматривать как иконические, он пытается снять и это противоречие, связывая славу не с обычным, а особо авторитетным словом. Такими могут выступать божественное слово, слово, записанное «в хартиях», сложенное «песнопевцами», или слово «отдаленных язык». И в этом случае мы находим полный параллелизм между терминологией русского и западного раннего средневековья\*.

В принципе *слава* закрепляется за высшими ступенями феодальной иерархии. Однако возможно и исключение: воин, завоевывающий славу ценой смерти, как бы уравнивает себя с высшей ступенью. Он становится *равен всем*. А как мы помним из «Изборника 1076 г.», слава *дается равными*. Система эта, различающая *честь* и *славу*, последовательно выдерживается в наиболее старших текстах Киевской поры: «Изборнике 1076 г.», «Девгениевых деяниях», «Иудейской войне», отчасти «Повести временных лет» (в ком-

---

\* De Malkiel M. R. L. Op. cit. P. 121—128.

бинациях с церковной трактовкой термина) и ряде других текстов. Особенно показательна в этом отношении «Иудейская война», относительно которой наблюдение это было сделано уже очень давно, еще Барсовым. Н. К. Гудзий писал: «терминология и фразеология, характеризующие идейный и бытовой уклад дружинной Руси», отражаются в русском переводе книг Флавия, соответствуя употреблению «в современных переводе оригинальных русских памятниках, особенно летописях. Таковы понятия чести, славы, заменяющие находящиеся в греческом тексте другие понятия – радости, обильного угощения, награды»\*. Подробный анализ передачи понятий греческого оригинала в иной, специфически феодальной, системе (термины «честь» и «слава») дан Н. А. Мещерским\*\*. Отметим лишь, что когда переводчик «Иудейской войны» передает греческое «εὐφρησια» (радость) как «честь» («И усретоша сопфоряне с честью и с похвалами»), то здесь он не просто переосмысляет греческую терминологию, но и делает это с поразительным знанием основных понятий общероманского рыцарства. Напомним, что такое истолкование «εὐφρησια» вполне соответствует, например, синонимичному «чести» «joī» из «Песни о моем Сиде». Словарь средневекового французского языка также фиксирует «joieit» в значении «приносить дары»\*\*\*. Если напомнить, что «похвала» здесь бесспорный синоним «славы» (старофр. laude), то и тут видим существенную для русского феодализма и

\* История русской литературы. Т. I. М.-Л., изд. АН СССР, 1941. С. 148.

\*\* Мещерский Н. А. История иудейской войны Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М.-Л., 1958. С. 80.

\*\*\* Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, par A. Greimas. Paris, Larousse, 1979. P. 347.

общую для раннего средневековья ряда стран формулу «честь и слава». Попутно уместно было бы обратить внимание на специфичность термина «веселие» в «Слове о полку Игореве»: «А мы уже, дружина жадни веселия». В этом случае оно, вероятнее всего, употреблено как синоним «чести—награды» (напомним, что словарь Greimas'a дает для «joïete» во французских рыцарских текстах XIII в. значение «usufruit», юридический термин, обозначающий передачу чужого имущества в пользование, что для рыцаря всегда было наградой-честью). Не случайно, видимо, выражения «веселие пониче», «не веселая година встала» в «Слове» неизменно сопровождаются указаниями на материальный характер потери: «А злата и серебра ни мало того потрепати», «погании <... > емляху дань по бѣлѣ отъ двора». Зато формула «уныли голоси, пониче веселие» может рассматриваться как негативная трансформация сочетания «слава и честь»: «голос» синонимичен «хвале», «песне» (пение как прославление фигурирует и в «Слове», и во вставке переводчика в «Иудейскую войну» и в ряде др. текстов), звучащему знаку достоинства, а «веселие» — материальному, *чести*.

Таким образом, двуединство формулы «честь и слава» не снимает резкой терминологической специфики каждого из составляющих его компонентов, особенно для дружинно-рыцарской среды. В церковных текстах там, где персонажу, например, божеству или святому, автор приписывает всю полноту возможных достоинств и ценностей, «слава и честь» употребляются как нерасторжимые элементы формулы. Именно в этих текстах начинает стираться дружинная их специфика. А с распространением церковной идеологии сочетание начинает восприниматься как тавтологическое.

В этой главе мы использовали как документальные данные, отражающие бытовую реальность, так и тексты литературных произведений, представляющие идеальные модели этой реальности. Законы этих двух способов воспроизведения жизни различны, но нельзя одновременно не подчеркнуть их связанность, особенно в средневековую эпоху. Человек архаических эпох склонен изгонять из мира случайность. Последняя представляется ему результатом некоторой, неизвестной ему более таинственной, но и более мощной закономерности. Отсюда и вся обширная практика гаданий, в ходе которой случайное возводится в степень предсказания \*. В этом смысле интересен один эпизод из 23-ей песни «Илиады» (Погребение Патрокла. Игры). Речь идет о похоронном празднестве при погребении Патрокла. В спортивных соревнованиях, совершавшихся на погребении, Одиссей и Аякс состязались в скорости бега:

... первый всех дальше

Быстрый умчался Аякс; но за ним Одиссей знаменитый  
Близко бежал...

Аякс побеждал в соревновании, хотя

... Одиссей за Аяксом близко бежал, беспрестанно  
Следом в следы ударял он, прежде чем прах с них  
ссыпался \*\*.

Дальнейшее содержание Гомер развертывает в двух планах: Аякс случайно поскользнулся в све-

---

\* *Топоров В. Н.* К семиотике предсказаний у Светония. // Труды по знаковым системам, II. Уч. зап. ТГУ, вып. 181. Тарту, 1965. С. 198—210.

\*\* *Гомер.* Илиада, перевод Н. Гнедича. Песнь XXIII. Стихи 759—764.

жем бычьим навозе и упал в него лицом. Это дало возможность Одиссею обогнать соперника и получить первую награду. Эпизод может быть классической иллюстрацией вмешательства непредсказуемого случая в ход событий.

Однако поэт дает и другое параллельное объяснение:

... взмолился

В сердце герой Одиссей

светлоокой Палладе-богине:

«Дочь Эгиоха, услышь!

убыстри, милосердая, ноги!»

Так он, молясь, произнес, —

и услышала дочь Эгиоха \*.

Это двойное осмысление дает как бы два равновероятных объяснения: без помощи Афины Одиссей не победил, но он не победил бы и без лужи бычьего навоза. Это одновременно раскрывает дорогу в мир случайностям и, вместе с тем, в каждой случайности видит непосредственный результат вмешательства богов. Синтеза идеи божественной власти и непредсказуемости событий (их информационной ценности) Гомер достигает тем, что включает в каждое событие целую цепь определяющих его факторов: боги его постоянно находятся в борьбе, и если исход борьбы людей объясняется волей богов, то исход борьбы богов остается непредсказуем; такой же характер имеет столкновение судьбы и человеческой воли — конфликт, по-разному решавшийся, но всегда волновавший греческих авторов.

В мир вторгаются непредсказуемые по своим последствиям события. События эти дают толчок широкому ряду дальнейших процессов. Момент

---

\* Там же. Стихи 768—772.

взрыва, как мы уже говорили, как бы выключен из времени, и от него идет путь к новому этапу постепенного движения, которое ознаменовано возвратом на ось времени. Однако взрыв порождает целую цепь других событий. Прежде всего результатом его является появление целого набора равновероятных последствий. Из них суждено реализоваться и стать историческим фактом лишь какому-то одному. Выбор этой, сделавшейся исторической реальностью единицы можно определить как случайный или же как результат вмешательства других, внешних для данной системы и лежащих за ее пределами закономерностей. То есть в какой-то другой перспективе он может быть полностью предсказуем, но в рамках данной структуры он представляет собой случайность. Таким образом, реализация этой потенции может быть охарактеризована как нереализация целого набора других. Это очень остро ощущал Пушкин, вложивший в уста Татьяны слова:

А счастье было так возможно,  
Так близко... \*

Еще более значительны уникальные в истории романа размышления автора о потерянном будущем убитого Ленского:

Быть может, он для блага мира,  
Иль хоть для славы был рожден;  
Его умолкнувшая лира  
Гремучий, непрерывный звон

---

\* Характерно, что судьба здесь осмысляется как результат случайного неосторожного поступка и, следовательно, для Пушкина непредсказуемого:

*... но судьба моя  
Уж решена, неосторожно,  
Быть может, поступила я.*

В веках поднять могла. Поэта,  
 Быть может, на ступенях света  
 Ждала высокая ступень.  
 Его страдальческая тень,

Быть может, унесла с собою  
 Святую тайну, и для нас  
 Погиб животворящий глас,  
 И за могильною чертою

К ней не домчится гимн времен,  
 Благословение племен.

Далее шла опущенная в печатном тексте, но присутствующая в белой рукописи XXXVIII строфа:

Исполня жизнь свою отравой,  
 Не сделав многого добра,  
 Увы, он мог бессмертной славой  
 Газет наполнить нумера \*.

.....

Он совершить мог грозный путь,  
 Дабы последний раз дохнуть

В виду торжественных трофеев,  
 Как наш Кутузов иль Нельсон,  
 Иль в ссылке, как Наполеон,  
 Иль быть повешен, как Рылеев.

А может быть и то: поэта  
 Обыкновенный ждал удел.  
 Прошли бы юношества лета  
 В нем пыл души бы охладел.

В этом варианте судьба Ленского:

---

\* Имеется в виду не то, что Ленский мог стать газетчиком, а что о нем могли писать в газетах, т. е. что он мог стать историческим человеком.

В деревне счастлив и рогат  
Носил бы стеганый халат;

Узнал бы жизнь на самом деле,  
подагру б в сорок лет имел,  
Пил, ел, скучал, толстел, хирел... \*

Путь как отдельного человека, так и человечества, усеян нереализованными возможностями, потерянными дорогами. Гегельянское сознание, вошедшее даже незаметно для нас в самую плоть нашей мысли, воспитывает в нас пиетет перед реализовавшимися фактами и презрительное отношение к тому, что могло бы произойти, но не сделалось реальностью. Размышления об этих потерянных дорогах гегельянская традиция третирует как романтизм и зачисляет по ведомству пустых мечтаний вроде тех, которым предавался небезызвестный гоголевский философ Кифа Мокиевич, существование которого «было обращено более в умозрительную сторону» \*\*. Можно, однако, представить себе и такой взгляд, согласно которому именно эти «потерянные» пути представляют одну из наиболее волнующих проблем для историка-философа. Здесь, однако, следует вспомнить о двух полюсах исторического движения. Один из них связан с процессами, развивающимися невзрывным, постепенным движением. Эти процессы относительно предсказуемы. Иной характер имеют процессы, возникающие в результате взрывов. Здесь каждое свершившееся событие окружено целым облаком несвершившихся. Пути, которые от них могли бы начаться, оказываются навсегда потерянными. Движение реализуется не только как новое событие, но и в но-

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 133, 612.

\*\* См. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VI. М.-Л., 1951. С. 244.

вом направлении. Такой подход наиболее показателен в тех случаях, когда речь идет об исторических, уникальных по своей природе событиях, в которых случайное происшествие пробивает начало новой и непредсказуемой закономерности. Написание гениального произведения искусства, сделавшегося поворотным пунктом в культурной истории человечества, не произошло бы и ничем не было бы скомпенсировано, если бы автор его погиб в детстве от случайной катастрофы. Исход сражения при Ватерлоо не мог быть однозначно предсказан, как нельзя было предсказать в момент рождения Наполеона, выживет этот ребенок или нет. Но свершение этих фактов нажало в исторической машине на какую-то кнопку, которая могла бы так и остаться неиспользованной. В этом смысле каждое событие может рассматриваться с двух точек зрения: творчество Пушкина оказало воздействие на превращение художественного произведения в товар («не продается вдохновение, но можно рукопись продать»). Решающую роль здесь сыграл «Евгений Онегин». Однако если бы Пушкин не написал свой роман в стихах или даже если бы Пушкин вообще не родился на свет, процесс этот все равно неизбежно произошел бы. Но если посмотреть на другую историческую связь и предположить, что Пушкин был бы биографическими обстоятельствами вырван из литературы в свой самый ранний период, то вся цепь событий, ведущих к Гоголю, Достоевскому, Толстому, Блоку и через них к Солженицыну в ближайшей перспективе, и к укреплению той роли русской литературы, которую она играла в гражданских судьбах русской интеллигенции и, следовательно, вообще в судьбах России, с другой стороны, оказалась бы совсем не той, какая нам известна. Таким обра-

зом, одно и то же событие может включаться и в предсказуемый ряд, и в обстоятельства взрыва. Каждое «великое» событие не только открывает новые дороги, но и отсекает целые пучки вероятностей будущего. Если это помнить, то описание этих потерянных путей становится для историка уже отнюдь не благими размышлениями на необходимые темы. При этом надо учесть еще одно обстоятельство: разные, но типологически сходные исторические движения, например, движения романтизма в разных европейских странах или же различные формы антифеодальных революций могут в момент взрыва избирать разные дороги. Сопоставление их как бы демонстрирует, что произошло бы в той или другой стране, если бы результаты взрыва у нее были иными. Это вносит совершенно новый аспект в сравнительное изучение культур: потерянное в одном историко-национальном пространстве может быть реализовано в другом, и сопоставление их придает размышлениям о том, что было бы, если бы исторический выбор произошел иначе, более обоснованный характер. Рассуждения о различных решениях одного и того же для сопоставительного исследования – провалившийся путч в Москве и события в Югославии, которые показывают, что было бы, если бы путч не провалился. Сопоставление разных реализаций типологически одного события может рассматриваться как форма изучения «потерянных» дорог. С этой точки зрения можно истолковывать, например, историю Ренессанса, Реформации, Контрреформации как различные вариации некоей единой исторической модели. Такой взгляд позволяет изучать не только то, что произошло, но и то, что не произошло, но могло бы произойти. Сравнительное изучение, например, экономических процессов, с

одной стороны, и произведений искусства, с другой, дает нам не причину и следствие, а два полюса динамического процесса, непереводимые друг на друга и одновременно пронизанные взаимным влиянием. В таком же отношении находится антиномия массовых и предельно-индивидуальных исторических явлений, предсказуемости и непредсказуемости – двух колес велосипеда истории.

Мы уже говорили, что человек, живущий по законам обычаев и традиций, с точки зрения предприимчивого героя взрывной эпохи, – глуп, а сам этот последний, с позиций своего оппонента, коварен и бесчестен. Сейчас имеет смысл увидеть в этих конфликтующих персонажах звенья единой цепи.

Периоды научных открытий и технических изобретений можно рассматривать как два этапа интеллектуальной активности. Открытия имеют характер интеллектуальных взрывов – они не вычитываются из прошедшего, и последствия их нельзя однозначно предсказать. Но в тот самый момент, когда взрыв исчерпал свою внутреннюю энергию, он сменяется цепью причин и следствий – наступает время техники. Логическое развертывание отбирает от взрыва те идеи, для которых время уже наступило, то, что может быть использовано. Остальное до времени – иногда весьма протяженного – предается забвению. Таким образом, в периодической смене прогрессов научной теории и технических успехов можно усмотреть чередование периодов предсказуемости и непредсказуемости. Конечно, такая модель обладает высокой степенью условности. Последовательная цепь взрывов и постепенных развитий в реальности никогда не существует изолированно. Она погружена в пучки

синхронных с ней процессов, и эти боковые влияния, постоянно вмешиваясь, могут нарушать четкую картину чередований взрывов и постепенностей. Однако это не мешает теоретически рассматривать изолированно эту последовательную цепь. Особенно ясно она проявляется в социальных и исторических процессах. Мы говорили о том, как выглядят «глупый» рыцарь и «плут» глазами друг друга. Посмотрим, однако, на них как на героев последовательных этапов развития. Герой быliny или же человек рыцарской эпохи, «добрый крестьянин» в идиллической литературе XVIII века – герои стабильных или медленно развивающихся процессов. Движение, в которое они погружены, колеблется между календарной сменой, обрядом и повторяющимися до ритуальности подвигами. В этих условиях герою для того, чтобы быть победителем, не требуется изобретать что-либо новое. Исключительность его ознаменована гигантскими масштабами его роста и силы. Он не нуждается в выдумке, ибо ничего не выдумывает. Однако на этом этапе он еще не получает негативной характеристики. Он не глуп, потому что признак ума или глупости вообще не является отмеченным.

Но вот наступает момент взрыва. Неизменность и повторяемость сменяются непредсказуемостью. Век силы заменяется вспышкой хитрости. Мы видели, что герои этих двух типов, поставленные друг перед другом, превращаются во врагов – выразителей борющихся эпох. Но в хронологической последовательности они рисуются как два взаимообусловленных неизбежных этапа. Последовательность их любопытно прослеживается на судьбах ряда исторических явлений. Так, например, русская культура второй половины XIX века развивается под знаком высокой

ценности индивидуального начала в человеке. Это особенно заметно благодаря тому, что на уровне самопознания господствует идея народности, и литература под пером Толстого или Достоевского, и политическая борьба, воплотившаяся в народнических движениях, объявляют своим идеалом народ. Народное счастье – цель революционной практики, но при этом народ – это не тот, кто действует, а тот, ради кого действуют.

Зрелище бедствий народных  
Невыносимо, мой друг.  
Счастье умов благородных  
Видеть довольство вокруг.

(Некрасов)

Грише Добросклонову

... судьба готовила  
Путь славный, имя громкое  
Народного заступника –  
Чахотку и Сибирь.

(Некрасов)

«Жизнь свою за други своя» должен был положить, по замыслу Достоевского, Алеша Карамазов – кончить жизнь на эшафоте за грех другого человека.

Таким образом, идея народности выражалась в индивидуальном герое так же, как она выражалась в разнообразии героических личностей, чьи портреты нарисовал Степняк-Кравчинский. Именно идея разнообразия организует единство этих портретов. Такая структура определялась тем, что эпоха перед взрывом уже освещалась его загорающимся светом. То, что эпоха взрыва дает разнообразие характеров, широкий разброс индивидуальностей, подтверждается биографиями людей Ренессанса или Петровской эпохи.

Но вот взрыв завершился. Революция сменилась застоєм, и идея индивидуальности исчезает, заменяясь идеалом «одинаковости». С середины 1920-х годов в героической личности выделяется отсутствие индивидуальности, поэтизируется

... рука миллионопалая,  
сжатая  
                        в один  
                                громящий кулак.  
Единица — вздор,  
                единица — ноль,  
                один —  
                                даже если  
  очень важный —  
не подымет  
                простое  
                                пятивершковое бревно,  
  тем более  
дом пятиэтажный \*.

Идея безымянного героизма настойчиво повторялась в литературе, воспевающей героизм в негероическую эпоху, от песни Красной Кавалерии:

Мы безымянные герои все,  
И вся-то наша жизнь есть борьба \*\* —

до стихотворения Пастернака времен Отечественной войны:

Безымянные герои осажденных городов,  
Я вас в сердце сердца скрою.  
Ваша доблесть выше слов.

---

\* *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1957. С. 266.

\*\* Показательна парадоксальная невозможность поэтизации отсутствия имени в тексте от первого лица. В XIX веке такое словоупотребление ассоциировалось бы с «бродягой, не помнящим родства», а не с военным героем.

Интересно, что ни Пастернак, ни его читатели тех лет не чувствовали в этом тексте диссонанса: «скрою в сердце сердца» – цитата из речи Гамлета, где герой Шекспира создает идеал благородной личности, именно ее, личность, Гамлет собирается скрыть в глубины сердца. В тексте Пастернака это место отводилось безымянной безличности. Можно, однако, заметить, что возникший после первой Мировой войны ритуал поклонения могиле неизвестного солдата тоже рожден негероической эпохой. Сравни надписи на могилах, противостоящие идее анонимности подвига, даже когда имена погибших остаются неизвестными. Такова парижская надпись на могиле героев революции 1830-го года: «Вы погибли так быстро, что Отечество не успело запомнить Ваши имена», принадлежащие перу Ольги Берггольц: «Никто не забыт и ничто не забыто» или памятные ленты на могилах еврейских детей в Праге – полный список имен всех жертв.

Героическая личность, чье имя выписывается на страницы истории, и безымянный типовой герой воплощают два сменяющих друг друга типа исторического развития.

---

## Текст в тексте

(вставная глава)

**В** рассмотренных нами случаях выбор осуществлялся как реализация одной из нескольких потенциальных возможностей. Такой подход представлял собой условную абстракцию. Во внимание принималась отдельная развивающаяся система, расположенная как бы в изолированном пространстве. Реальная картина выглядит сложнее: любая динамическая система погружена в пространство, в котором размещаются другие столь же динамические системы, а также обломки разрушившихся структур, своеобразные кометы этого пространства. В результате любая система живет не только по законам саморазвития, но также включена в разнообразные столкновения с другими культурными структурами. Столкновения эти имеют значительно более случайный характер. Прогнози-

рование их практически невозможно. А между тем отрицать реальность и значение их было бы более чем неосторожно. Фактически здесь реализуется отождествление случайного и закономерного. Закономерное в «своей» системе выступает как «случайное» в системе, с которой оно неожиданно столкнулось. Как случайное, оно будет резко увеличивать свободу дальнейших путей.

История культуры любого народа может рассматриваться с двух точек зрения: во-первых, как имманентное развитие, во-вторых, как результат разнообразных внешних влияний. Оба эти процесса тесно переплетены, и отделение их возможно только в порядке исследовательской абстракции. Из сказанного, между прочим, вытекает, что любое изолированное рассмотрение как имманентного движения, так и влияний, неизбежно ведет к искажению картины. Сложность, однако, не в этом, а в том, что любое пересечение систем резко увеличивает непредсказуемость дальнейшего движения. Случай, когда внешнее вторжение приводит к победе одной из столкнувшихся систем и подавлению другой, характеризует далеко не все события. Достаточно часто столкновение порождает нечто третье, принципиально новое, которое не является очевидным, логически предсказуемым последствием ни одной из столкнувшихся систем. Дело усложняется тем, что образовавшееся новое явление очень часто присваивает себе наименование одной из столкнувшихся структур, на самом деле скрывая под старым фасадом нечто принципиально новое. Так, например, начиная с царствования Елизаветы Петровны, русская дворянская культура подвергается исключительно мощному «офранцузиванию». Французский язык становится в конце XVIII — начале XIX века в дворянской (особенно столич-

ной) среде неотделимой частью русской культуры. Прежде всего он завоевывает пространство дамского языка. Вопрос этот с достаточной подробностью и точностью культуролога затронул Пушкин в третьей главе «Евгения Онегина», столкнувшись с тем, на каком языке ему следует передать письмо Татьяны. Вопрос был решен с подчеркнуто откровенной условностью: Татьяна писала, конечно, прозой — поэт переводит прозу на язык изображающей ее поэзии. Одновременно он предупреждает, что письмо написано было по-французски и что оно передается читателю столь же условно средствами русского языка\*:

Еще предвижу затрудненье:  
Родной земли спасая честь,  
Я должен буду, без сомненья,  
Письмо Татьяны перевести.  
Она по-русски плохо знала,  
Журналов наших не читала  
И выражалася с трудом  
На языке своем родном,  
Итак, писала по-французски...

(«Евгений Онегин», III, XXVI)

Здесь пересекаются две проблемы из истории языка. Вторжение французского языка в русский и слияние их в некий единый язык создает целый функциональный набор. Так, например, смешение французского с русским образует «дамский» язык, особенно его «модную» разновидность: смотри, например, в письме Пушкина брату Льву

---

\* Пушкин вначале думал дать письмо Татьяны в виде прозаического включения в роман, может быть, даже по-французски. Выбранное им решение — поэтический пересказ на русском языке — семиотически еще более сложно, поскольку подчеркивает условность связи между выражением и содержанием.

от 24 января 1822 г. из Кишинева: «Сперва хочу с тобой побраниться: как тебе не стыдно, мой милый, писать полу-русские, полу-французские письма, ты не московская кузина» \*. «Московская кузина» – термин, обозначающий провинциальную модницу, донашивающую устаревшие уже в Петербурге одежду и обычаи, постоянный комический персонаж сцен из московской жизни (например, упомянутая в «Евгении Онегине» княжна Алина). Это дало основание Б. А. Успенскому охарактеризовать «речь светских дам второй половины XVIII – начала XIX в.» как «по преимуществу макароническую» \*\*.

Французский язык выполнял для русского образованного общества пушкинской эпохи роль языка научной и философской мысли. Здесь особенное влияние оказало появление в литературе французского Просвещения ряда научных книг, рассчитанных на дамскую аудиторию. Вовлечение женщин в научное чтение в России, начало чему положила Е. Р. Дашкова, также способствовало тому, что общезыковая научная функция закреплена была за французским языком. Не только модница, но и русская ученая женщина говорила и писала по-французски. И если характеристика Татьяны

И изъяснялася с трудом  
На языке своем родном

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 35.

\*\* Культурно-историческую перспективу этого явления см. в: Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. М., 1985. С. 57. Лингвистический анализ этого явления и интересный набор примеров (в частности, смесь французско-датского в языке щеголя в комедии Гольдберга) см. в: Альф Граннес. Просторечные и диалектные элементы в языке русской комедии XVIII века. Bergen-Oslo-Tromsø, <б. д. >.

несет оттенок «дамской» лингвистики, то в «Рославлеве» героиня Пушкина выступает уже как носительница высокой культуры, в равной мере принадлежащей и мужчинам, и дамам: «Библиотека большею частию состояла из сочинений писателей XVIII века. Французская словесность, от Монтескье до романов Кребийльона, была ей знакома. Руссо знала она наизусть. В библиотеке не было ни одной русской книги, кроме сочинений Сумарокова, которых Полина никогда не раскрывала. Она сказывала мне, что с трудом разбирала русскую печать, и вероятно ничего порусски не читала, не исключая и стихков, поднесенных ей московскими стихотворцами» \*. Следует отметить, что состав библиотеки характеризует вкусы русского образованного читателя в целом, а не только женщины — библиотека Полины принадлежала ее отцу. Слияние в этом случае «мужского» и «женского» языков подчеркивается тем, как легко Пушкин вкладывает в уста героини свои собственные любимые мысли: «Здесь позволю себе маленькое отступление. Вот уже, слава Богу, лет тридцать как бранят нас бедных за то, что мы порусски не читаем, и не умеем (будто бы) изъясняться на отечественном языке <... >. Дело в том, что мы рады бы читать порусски; но словесность наша, кажется, не старше Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена. Она, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только «Историю Карамзина»; первые два или три романа появились два или три года назад: между тем как во Франции, Англии и Германии книги одна другой замечательнее следуют

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 150.

одна за другой. Мы не видим даже и переводов; а если и видим, то, воля ваша, я все-таки предпочитаю оригиналы. Журналы наши занимательны для наших литераторов. Мы принуждены все, известия и понятия, черпать из книг иностранных; таким образом, и *мыслим мы на языке иностранном* (по крайней мере, все те, которые мыслят и следуют за мыслями человеческого рода). В этом признавались мне самые известные наши литераторы» \*.

Нападки Грибоедова на смесь языков, в такой же мере, как и пушкинская защита их, доказывают, что перед нами не прихоть моды и не гримаса невежества, а характерная черта лингвистического процесса. В этом смысле французский язык составляет органический элемент русского культурного языкового общения. Показательно, что Толстой в «Войне и мире» обильно вводит французский именно для воспроизведения речи русских дворян. Там, где передается речь французов, она, как правило, дается на русском языке. Французский язык в этом случае используется в первых словах говорения как указатель языкового пространства или же там, где надо воспроизвести характерную черту французского мышления. В нейтральных ситуациях Толстой к нему не обращается. В пересечении русского и французского языков в эту эпоху возникает противоречивая ситуация. С одной стороны, смешение языков образует некий единый язык культуры, но с другой, пользование этим языком подразумевает острое ощущение его неорганичности, внутренней противоречивости. Это, в частности, проявилось в

---

\* Бесспорно, имеются в виду сам Пушкин и Вяземский. Сравни аналогичные высказывания от лица автора в XXVII—XXVIII строках III-ей главы «Евгения Онегина». *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 150.

упорной борьбе с этим смешением, в котором видели то отсутствие грамотного стиля (ср. упреки Пушкина брату, о которых речь шла выше), то даже недостаток патриотизма или провинциальность (ср. грибоедовское: «Смесь языков – французского с нижегородским»).

Вторжение «обломка» текста на чужом языке может играть роль генератора новых смыслов. Это подчеркивается, например, возможностью введения говорений на «никаком» языке, которые, однако, оказываются чрезвычайно насыщенными смыслом. Ср., например, создание Маяковским макаронической речи на условном «иностранном» языке:

Вор нагл. Драл с лип жасмин  
Огурейшин! –

или известный эпизод из «Войны и мира», описывающий разговор французского и русского солдата, причем последний, желая говорить на «иностранном» языке, прибегает к глоссолалии. Типичным случаем вторжения чужого текста является «текст в тексте»: обломок текста, вырванный из своих естественных смысловых связей, механически вносится в другое смысловое пространство. Здесь он может выполнить целый ряд функций: играть роль смыслового катализатора, менять характер основного смысла, остаться незамеченным и т. д. Для нас особенно интересны случаи, когда неожиданное текстовое вторжение получает существенные смысловые функции. С подчеркнутой наглядностью это проявляется в художественных текстах.

«Текст в тексте» – это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение

из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный и т. д. смысл. Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности. Актуальность границ подчеркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ. Так, например, на фоне уже сложившейся традиции, включающей пьедестал или раму картины в область не-текста, искусство эпохи барокко вводит их в текст (например, превращая пьедестал в скалу и сюжетно связывая ее в единую композицию с фигурой). Характерным примером введения пьедестала в текст памятника является скала, на которую Фальконе поместил своего Петра Великого в Петербурге. Паоло Трубецкой, создавая проект памятника Александру III, ввел в него скульптурную цитату из создания Фальконе: конь был поставлен на скалу. Цитата имела, однако, смысл полемической рифмы: скала, которая под копытами Петра придавала статуе порыв вперед, у Трубецкого превращалась в обрыв и бездну. Его всадник доскакал до предела и грузно остановился над пропастью. Смысл статуи всадника был настолько очевидным, что скульптору предложили заменить скалу традиционным пьедесталом. Игровой момент обостряется не только тем, что эти элементы в одной перспективе оказываются вклю-

ченными в текст, а в другой – выключенными из него, но и тем, что в обоих случаях мера условности их иная, чем та, которая присуща основному тексту: когда фигуры скульптуры барокко взбираются или соскакивают с пьедестала или в живописи вылезают из рам, этим подчеркивается, а не стирается тот факт, что одна из них принадлежит вещественной, а другие – художественной реальности. Та же самая игра зрительскими ощущениями разного рода реальности происходит, когда театральное действие сходит со сцены и переносится в реально-бытовое пространство зрительного зала.

Игра на противопоставлении «реального/условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте». Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будут картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как «реальное». Так, например, в «Гамлете» перед нами – не только «текст в тексте», но и «Гамлет» в «Гамлете». Чтобы развлечь «безумного» Гамлета, по приказу короля в Эльсинор приводят случайно встретившуюся на дороге труппу странствующих актеров. Для того, чтобы проверить искусство путешествующих лицедеев, Гамлет просит их исполнить отрывок из какой-либо первой пришедшей ему в голову пьесы. В этот момент никакого замысла в его голове нет. Выбор пьесы случаен (Гамлет просто называет свое любимое произведение). Об этом свидетельствует то, что Шекспир заставляет его переменить отрывок другим. Шутливый ответ Гамлета на глупое замеча-

ние Полония, прервавшего декламацию, доказывает, что связь между сценой, разыгрываемой актером, и собственными обстоятельствами еще не осознана Гамлетом, но, когда актер произносит слова: «Но кто бы видел жалкую царицу...», в сознании Гамлета вспыхивает мгновенный свет, переиначивающий смысл всего монолога. Далее уже он (и зритель) воспринимает монолог актера в отношении к событиям в Эльсиноре, и уже прочитанная часть монолога приобретает новый смысл, прозрение Гамлета подчеркивается тупостью Полония: *Гамлет*. «Жалкую царицу?» *Полоний*. Это хорошо, «жалкую царицу» – это хорошо. *Первый актер*.

«... Бегущую босой, в слепых слезах,  
грозящих пламени; лоскут накинута  
На венценосное чело...» \*

Отрывок, который был *не-текстом*, включась в текст «Гамлета», становится частью этого текста (превращается в *текст*), но одновременно он трансформирует весь текст, в который он включается, переводя его на другой уровень организации. Пьеса, разыгрываемая по инициативе Гамлета, повторяет в подчеркнута условной манере (сначала пантомима, затем подчеркнутая условность рифмованных монологов, перебиваемых прозаическими репликами зрителей: Гамлета, короля, королевы и Офелии) пьесу, сочиненную Шекспиром. Условность первой подчеркивает реальность второй \*\*. Чтобы акцентировать это

---

\* Гамлет, принц Датский (перевод М. Лозинского). // *У. Шекспир*. Полн. собр. соч. в 8-ми т. Т. VI. М., 1960. С. 64.

\*\* Персонажи «Гамлета» как бы передоверяют сценичность комедиантам, а сами превращаются в внесценическую публику. Этим объясняется и переход к прозе, и под-

чувство у читателей, Шекспир вводит в текст метатекстовые элементы: перед нами на сцене осуществляется режиссура пьесы. Как бы предвосхищающая «8 1/2» Феллини, Гамлет перед публикой дает актерам указания, как им надо играть. Шекспир показывает на сцене не только сцену, но, что еще важнее, репетицию сцены. Для нас существенно то, что отрыв от «основного» повествования, на первый взгляд, вводит совершенно посторонний и ни с чем не связанный отрывок «чужого» текста.

Удвоение – наиболее простой вид выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции. Не случайно именно с удвоением связаны мифы о происхождении искусства: рифма как порождение эха, живопись как обведенная углем тень на камне и проч. Среди средств создания в изобразительном искусстве локальных субтекстов с удвоенной структурой существенное место занимает мотив зеркала в живописи и кинематографе.

Мотив зеркала широко встречается в самых различных произведениях (см. «Венера и Амур»

черкнуто непристойные замечания Гамлета, напоминающие реплики из публики эпохи Шекспира. Практически возникает не только «театр в театре», но и «публика в публике». Вероятно, для того, чтобы передать современному нам зрителю адекватно этот эффект, надо было бы, чтобы подавая свои реплики из публики, герои в этот момент разгримировывались и рассаживались в зрительном зале, уступая сцену комедиантам, разыгрывающим «мышеловку». Отождествление Гекубы и Гертруды подчеркивается созвучием имен, которое может восприниматься как совершенно случайное и только в этот момент вдруг поражает аудиторию. Но когда параллель уже возникла, звуковая переключка делается избыточной и для параллели король (Клавдий) и Пирр она уже не нужна.

Веласкеза, «Портрет банкира Арнольфини с женой» Ван Эйка и мн. др.). Однако мы сразу сталкиваемся с тем, что удвоение с помощью зеркала никогда не есть простое повторение: меняется ось «правое-левое» или, что еще чаще, к плоскости экрана или полотна прибавляется перпендикулярная к нему ось, создающая глубину или добавляющая вне плоскости лежащую точку зрения. Так, на картине Веласкеза к точке зрения зрителей, которые видят Венеру со спины, прибавляется точка зрения из глубины зеркала – лицо Венеры. На портрете Ван Эйка эффект еще более усложнен: висящее в глубине картины на стене зеркало отражает со спины фигуры Арнольфини с женой (на полотне они повернуты en face) и входящих со стороны зрителей гостей, которых они встречают, но которых зрители видят только в зеркале. Таким образом, из глубины зеркала бросается взгляд, перпендикулярный полотну (навстречу взгляду зрителей) и выходящий за пределы собственного пространства картины. Фактически такую же роль играло зеркало в интерьере барокко, раздвигая собственно архитектурное пространство ради создания иллюзорной бесконечности (отражение зеркала в зеркале), удвоения художественного пространства путем отражения картин в зеркалах\* или взламывания границы «внутреннее/внешнее» путем отражения в зеркалах окон.

Однако зеркало может играть и другую роль: удваивая, оно искажает и этим обнажает то, что изображение, кажущееся «естественным», – проекция, несущая в себе определенный язык моделиро-

---

\* Ср. у Державина:  
*Картины в зеркалах дышали,  
Муся, мрамор и фарфор...*

(Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 213).

вания. Так, на портрете Ван Эйка зеркало выпуклое (ср. портрет Ганса Бургкмайра с женой кисти Лукаса Фуртнагеля, где женщина держит выпуклое зеркало почти под прямым углом к плоскости полотна, что дает резкое искажение отражений), – фигуры даны не только спереди и сзади, но и в проекции на плоскую и сферическую поверхность. В «Страсти» Висконти фигура героини, нарочито бесстрастная и застывшая, противопоставит ее динамическому отражению в зеркале. Ср. также потрясающий эффект отражения в разбитом зеркале в «Вороне» Ж.-А. Клузо или разбитое зеркало в «День начинается» Карне. С этим можно было бы сопоставить обширную литературную мифологию отражений в зеркале и зазеркалья, уходящую корнями в архаические представления о зеркале как окне в потусторонний мир.

Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника. Подобно тому, как зазеркалье – это странная модель обыденного мира, двойник – остраненное отражение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии *правого* – *левого* может получать интерпретацию самого различного свойства: мертвец – двойник живого, не-сущий – сущего, безобразный – прекрасного, преступный – святого, ничтожный – великого и проч.), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования.

Знаковая природа художественного текста двойственна в своей основе: с одной стороны, текст прикидывается самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещь среди вещей реального

мира \*. С другой, он постоянно напоминает, что он — чье-то создание и нечто значит. В этом двойном освещении возникает игра в семантическом поле «реальность — фикция», которую Пушкин выразил словами: «Над вымыслом слезами обольюсь». Риторическое соединение «вещей» и «знаков вещей» (коллаж) в едином текстовом целом порождает двойной эффект, подчеркивая одновременно и условность условного, и его безусловную подлинность. В функции «вещей» (реалий, взятых из внешнего мира, а не созданных рукой автора текста) могут выступать документы — тексты, подлинность которых в данном культурном контексте не берется под сомнение. Таковы, например, врезки в художественную киноленту хроникальных кадров (ср. «Зеркало» А. Тарковского) или же прием, использованный Пушкиным, который вклеил в «Дубровского» обширное подлинное судебное дело XVIII в., изменив лишь собственные имена. Более сложны случаи, когда признак «подлинности» не вытекает из собственной природы субтекста или даже противоречит ей, и, вопреки этому, в риторическом целом текста именно этому субтексту приписывается функция подлинной реальности.

Рассмотрим с этой точки зрения роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Роман построен как переплетение двух самостоятельных текстов: один повествует о событиях, развертывающихся в Москве, современной автору, другой — в древнем Ершалаиме. Московский текст обладает признаками «реальности»: он имеет бытовой характер, перегружен правдоподобными, знакомыми чита-

---

\* Ср. у Державина в оде «Бог»: «Твое созданье я, Создатель». Человек — создание Создателя как отражение божества в зеркале материи.

телю деталями и предстает как прямое продолжение знакомой читателю современности. В романе он представлен как некоторый первичный текст нейтрального уровня. В отличие от него, повествование об Ершалаиме все время имеет характер «текста в тексте». Если первый текст – создание Булгакова, то второй создают герои романа. Ирреальность второго текста подчеркивается тем, что ему предшествует метатекстовое обсуждение того, как его следует писать; ср.: Иисуса «на самом деле никогда не было в живых. Вот на это-то и нужно сделать главный упор...» \*. Таким образом, если относительно первого субтекста нас хотят уверить, что он имеет реальные денотаты, то относительно второго демонстративно убеждают, что таких денотатов нет. Это достигается и постоянным подчеркиванием текстовой природы глав об Ершалаиме (сначала рассказ Воланда, потом роман Мастера), и тем, что московские главы преподносятся как реальность, которую можно увидеть, а ершалаимские – как рассказ, который слушают и читают. Ершалаимские главы неизменно вводятся концовками московских, которые становятся их зачинами, подчеркивая их вторичную природу: «Заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: – Все просто: в белом плаще...» <конец первой главы, начало второй. – Ю. Л. >. «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой <... > вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат» (с. 435). Глава «Казнь» вводится как сон Ивана \*\*: «и ему стало сниться,

---

\* *Михаил Булгаков*. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973. С. 426. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте.

\*\* Сон наряду с вставными новеллами является традиционным приемом введения текста в текст. Бóльшей сложностью отличаются такие произведения, как «Сон» («В

что солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением...» <конец 15-й – начало 16-й главы. – Ю. Л. >. «Солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением» (с. 587–588). Дальше текст об Ершалаиме вводится как сочинения Мастера: «... хотя бы до самого рассвета, могла Маргарита шелестеть листьями тетрадей, разглядывать их и целовать и перечитывать слова: – Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Да, тьма...» <конец 24-й – начало 25-й главы. – Ю. Л. >. «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город...» (с. 714).

Однако, как только эта инерция распределения реального – нереального устанавливается, начинается игра с читателем за счет перераспределения границ между этими сферами. Во-первых, московский мир («реальный») наполняется самыми фантастическими событиями, в то время как «выдуманный» мир романа Мастера подчинен строгим законам бытового правдоподобия. На уровне сцепления элементы метатекстового повествования вводятся и в «московскую» линию (правда, весьма редко), создавая схему: автор рассказывает о своих героях, его герои рассказывают историю Иешуа и Пилата: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?» (с. 632).

---

полдненный жар в долине Дагестана...») Лермонтова, где умирающий герой видит во сне героиню, которая во сне видит умирающего героя. Повтор первой и последней строф создает пространство, которое можно представить в виде кольца Мебиуса, одна поверхность которого означает сон, а другая — явь.

Наконец, в идейно-философском смысле это углубление в «рассказ о рассказе» представляется Булгакову не удалением от реальности в мир словесной игры (как это имеет место, например, в «Рукописи, найденной в Сарагоссе» Яна Потоцкого), а восхождением от кривляющейся кажимости мнимо-реального мира к подлинной сущности мировой мистерии. Между двумя текстами устанавливается зеркальность, но то, что кажется реальным объектом, выступает лишь как искаженное отражение того, что само казалось отражением.

Существенным и весьма традиционным средством риторического совмещения разным путем закодированных текстов является композиционная рамка. «Нормальное» (т. е. нейтральное) построение основано, в частности, на том, что обрамление текста (рама картины, переплет книги или рекламные объявления издательства в ее конце, откашливание актера перед арией, настройка инструментов оркестром, слова: «Итак, слушайте» при устном рассказе и проч.) в текст не вводится. Оно играет роль предупредительных сигналов о начале текста, но само находится за его пределами. Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код. Более усложненным является случай, когда текст и обрамление переплетаются\*, так что каждое является в определенном отношении и обрамляющим, и обрамленным текстом.

Возможно также такое построение, при котором один текст дается как непрерывное повествование, а другие вводятся в него в нарочито фраг-

---

\* О фигурах переплетения см.: Шубников А. В., Копчик В. А. Симметрия в науке и искусстве. М., 1972. С. 17—18.

ментарном виде (цитаты, отсылки, эпитафии и проч.) \*. Предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций в тексты. Подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним. Чем резче выражена непереводимость кодов текста-вкрапления и основного кода, тем ощутимее семиотическая специфика каждого из них.

Не менее многофункциональны случаи двойного или многократного кодирования этого текста сплошь. Нам приходилось отмечать случаи, когда театр кодировал жизненное поведение людей, превращая его в «историческое», а «историческое поведение рассматривалось как естественный сюжет для живописи» \*\*. И в данном случае риторико-семиотический момент наиболее подчеркнут, когда сближаются далекие и взаимно непереводимые коды. Так, Висконти в «Страсти» (фильме, снятом в 1950-е гг., в разгар торжества неореализма, после того, как сам режиссер поставил «Земля дрожит») демонстративно пропустил фильм через оперный код. На фоне такой общей кодовой двуплановости он дает кадры, в которых живой актер (Франц) монтируется с ренессансной фреской.

Культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию «текстов в текстах» и образующий сложные переплетения текстов. Поскольку само слово «текст» включает в себя эти-

---

\* См. Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973.

\*\* См.: Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973; см. также: *Pierre Francastel. La réalité figurative.* Ed. Gontleier, 1965. P. 211—238.

мологию переплетения, мы можем сказать, что таким толкованием мы возвращаем понятию «текст» его исходное значение.

Таким образом, само понятие текста подвергается некоторому уточнению. Представление о тексте как о единообразно организованном смысловом пространстве дополняется ссылкой на вторжение разнообразных «случайных» элементов из других текстов. Они вступают в непредсказуемую игру с основными структурами и резко увеличивают резерв возможностей непредсказуемости дальнейшего развития. Если бы система развивалась без непредсказуемых внешних вторжений (т. е. представляла бы собой уникальную, замкнутую на себе структуру), то она развивалась бы по циклическим законам. В этом случае в идеале она представляла бы повторяемость. Взятая изолированно, система даже при включении в нее взрывных моментов в определенное время исчерпала бы их. Постоянное принципиальное введение в систему элементов извне придает ее движению характер линейности и непредсказуемости одновременно. Сочетание в одном и том же процессе этих принципиально несовместимых элементов ложится в основу противоречия между действительностью и познанием ее. Наиболее ярко это проявляется в художественном познании: действительности, превращенной в сюжет, приписываются такие понятия, как начало и конец, смысл и другие. Известная фраза критиков художественных произведений «так в жизни не бывает» предполагает, что действительность строго ограничена законами логической каузальности, между тем как искусство – область свободы. Отношения этих элементов гораздо более сложные: непредсказуемость в искусстве – одновременно и следствие, и причина непредсказуемости в жизни.

---

## Перевернутый образ

**В** пространстве, лежащем за пределами нормы (на норме основанном и норму нарушающем), мы сталкиваемся с целой гаммой возможностей: от уродства (разрушение нормы) до сверхнормы расположенной полноты положительных качеств. Однако в обоих случаях речь идет не об обеднении нормы, ее упрощении и застывании, а о «жизни, льющейся через край», как назвал одну из своих повестей Людвиг Тик\*. Одним из наиболее элементарных приемов выхода за пределы предсказуемости являет-

---

\* Именно этот «избыток жизни», по выражению Тютчева, позволяет романтикам или художникам барокко делать безобразное эстетическим фактом. Обеднение жизни (тупость, идиотизм, физическое безобразие) тоже может быть предметом искусства, но они требуют компенсации в виде подчеркнутого отрицательного отношения автора. Это мы видим в карикатуре или, например, в гравюрах Гойи.

ся такой троп (особенно часто применяемый в зрительных искусствах), в котором два противопоставленных объекта меняются доминирующими признаками. Такой прием широко применялся в обширной барочной литературе «перевернутого мира» \*. В многочисленных текстах овца поела волка, лошадь ехала на человеке, слепой вел зрячего. Эти перевернутые сюжеты, как правило, использовались в сатирических текстах. На них построена вся поэтика Свифта, например, транспозиция людей и лошадей. Перестановка элементов при сохранении того же их набора, как правило, особенно возмущает стереотипную аудиторию. Именно этот прием чаще всего подвергается третированию как неприличный. Так, например, один из сатирических журналов конца прошлого века в комедии «Сестра мадам Европы» дал довольно стереотипную карикатуру на декаданс:

Мы недоступного, мы странного жрецы.  
Всех запахов милей мне запах дохлой крысы,  
Из звуков — кваканье ценю я жаб,  
Ну, а из женщин те любезней мне, что лысы \*\*.

Однако для нас представляют интерес в данном случае не столько произведения искусства, где сама возможность перекombинации предпопре-

---

\* См. *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI-e siècle au milieu du XVII-e*. Études réunies et présentées par Jean Lafond et Augustin Redondo. Coll. international. Tours, 17—19 novembre 1977. Paris, 1979; в особенности статьи: *François Pelpetch*. Aspects des pays de Cocagne (P. 35—48); *Maurice Lever*. Le Monde renversé dans le ballet de cour (P. 107—115).

\*\* Цит. по: Наши юмористы за 100 лет. СПб., 1904. С. 143. Фантазия третьестепенного русского сатирика прошлого века предвосхитила абсурдистское название пьесы Ионеско «Лысая певица».

делена свободой фантазии, а факты травести в бытовом поведении.

Перевернутый мир строится на динамике не-динамического. Бытовой реализацией подобного процесса является мода, которая тоже вносит динамическое начало в, казалось бы, неподвижные сферы быта. В обществах, где типы одежды строго подчиняются традиции или же диктуются календарными переменами – в любом случае, не зависят от линейной динамики и произвола человеческой воли – могут быть дорогие и дешевые одежды, но нет моды. Более того, в подобном обществе чем выше ценится одежда, тем больше ее хранят, и наоборот, чем дольше хранится – тем выше ценится. Таково, например, отношение к ритуальным одеждам глав государств и церковных иерархов.

Регулярная смена моды – признак динамической социальной структуры. Более того, именно мода с ее постоянными эпитетами «капризная», «изменчивая», «странная», подчеркивающими немотивированность, кажущуюся произвольность ее движения, становится некоторым метрономом культурного развития. Ускоренный характер движения моды связан с усилением роли инициативной личности в процессе движения. В культурном пространстве одежды происходит постоянная борьба между стремлением к стабильности, неподвижности (это стремление психологически переживается как оправданное традицией, привычкой, нравственностью, историческими и религиозными соображениями) и противоположной им ориентацией на новизну, экстравагантность – все то, что входит в представление о моде. Таким образом, мода делается как бы зримым

воплощением немотивированной новизны \*. Это позволяет ее интерпретировать и как область уродливого каприза, и как сферу новаторского творчества. Обязательным элементом моды является экстравагантность. Последняя не опровергается периодически возникающей модой на традиционность, ибо традиционность сама является в данном случае экстравагантной формой отрицания экстравагантности. Включить определенный элемент в пространство моды означает сделать его заметным, наделить значимостью. мода всегда семиотична. Включение в моду – непрерывный процесс превращения незначимого в значимое. Семиотичность моды проявляется, в частности, в том, что она всегда подразумевает наблюдателя. Говорящий на языке моды – создатель новой информации, неожиданной для аудитории и непонятной ей. Аудитория должна не понимать моду и возмущаться ею. В этом – триумф моды. Другая форма триумфа – непонимание, соединенное с возмущением. В этом смысле мода одновременно элитарна и массова. Элитарность ее состоит в

---

\* Рассматривая историю моды, мы неизменно сталкиваемся с попытками мотивации: введение каких-либо изменений в одежде объясняется нравственными, религиозными, медицинскими и пр. соображениями. Однако анализ безоговорочно убеждает в том, что все эти мотивы привносятся извне *post factum*. Это попытки немотивированное представить задним числом как мотивированное. Еще на наших глазах в 50–60-е годы ношение женщинами брюк воспринималось как неприличное. Один известный писатель выгнал из своего дома невесту сына, потому что она осмелилась прийти к нему в «портках». В это же время женщин в брюках не пускали в рестораны. Интересно, что в защиту этих запретов приводились нравственные, культурные и даже медицинские соображения. В настоящее время никто не вспоминает ни об этих запретах, ни об этих мотивировках.

том, что ее не понимают, но триумф моды – в ее противостоянии толпе. Вне шокированной публики мода теряет свой смысл. Поэтому психологический аспект моды связан со страхом быть незамеченным и, следовательно, питается не самоуверенностью, а сомнением в своей собственной ценности. За модным новаторством Байрона скрывается неуверенность в себе. Противоположная тенденция – модный отказ от моды, реализованный Чаадаевым, «холод гордости спокойной», по выражению Пушкина. П. Я. Чаадаев может быть примером утонченной моды. Его дендизм заключался не в стремлении гнаться за модой, а в твердой уверенности, что ему принадлежит ее установление. Область же экстравагантности его одежды заключалась в дерзком отсутствии экстравагантности. Так, если Денис Давыдов, приспособившая одежду к требованиям «народности» 1812 года, «надел мужичий кафтан (это было возможно, конечно, только потому, что действие происходило в партизанском отряде – Ю. А.), стал отпускать бороду себе, вместо ордена Св. Анны повесил образ Святого Николая \* и заговорил с ними языком народным» \*\*, то Чаадаев подчеркивал экстраординарность ситуации

---

\* К этому месту Д. Давыдов сделал примечание, указывавшее, что в данном случае он опирался на определенную традицию «демократизации мундира»: «Во время войны 1807 года командир лейб-гренадерского полка Мазовский носил на груди большой образ Св. Николая-чудотворца, из-за которого торчало множество маленьких образков». Ношение иконы на груди получало в партизанском отряде дополнительный смысл: крестьяне путали движущихся по тылам партизан в гусарских мундирах и французских мародеров, что засвидетельствовано мемуаристами. Икона св. Николая выступала как знак национальной принадлежности.

\*\* Денис Давыдов. Сочинения. М., 1962. С. 320, 536.

полным отказом от какой-либо экстраординарности в одежде. Это – непризнание того, что полевые условия и тяготы походной жизни как бы разрешают некоторую свободу в одежде, что требование к белоснежной чистоте воротничка на поле боя не столь строги, как в бальной зале, что лицо, жест и походка под огнем картечи имеют право чем-то отличаться от непринужденных движений в светском обществе. Демонстративный отказ от всего, что составляло романтический *coeleur locale* походной жизни, придавал в условиях похода и под огнем неприятеля поведению Чаадаева характер внешней экстравагантности.

Мода, как и все другие, лежащие за обыденной нормой формы поведения, подразумевает постоянную экспериментальную проверку границ дозволенного.

Сфера непредсказуемости – сложный динамический резервуар в любых процессах развития. В связи с этим представляет интерес такое специфическое явление русской культуры, как самодурство. Четырехтомный академический словарь русского языка 1988 года поясняет это слово цитатой из Добролюбова: «Самодур все силится доказать, что ему никто не указ и что он – что захочет, то и сделает». Однако такое объяснение мало что объясняет и уж совсем не вносит ясности в историко-культурное значение этого понятия. Слово «самодур» внутренне противоречиво с этимологической точки зрения: первая часть его – местоимение «сам» несет значение гипертрофированной личности (ср. *самодержавие, самовластие, самолюбие, саморазвитие, самодостаточность*), вторая часть связана с семантикой глупости. Само соединение этих двух смысловых элементов – оксюморон, смысловое противоречие. Оно может быть истолковано как соедине-

ние инициативы и глупости, с одной стороны, и инициативы и сумасшествия, с другой (слово «дурной» в бытовом употреблении может означать и то, и другое). Соединение этих двух смысловых групп может порождать два отличных смысловых оттенка. С одной стороны, оно может означать самоутверждение глупости. Тогда это соединение стабильности и глупости. Дурак совершает экстравагантные поступки для того, чтобы проверить границы своей власти и крепость этих границ. Классическим примером подобного самодура может быть герой Островского «Кит Китыч» Брусков с характерной для героев этого типа формулой: «Захочу с кашей ем, захочу с маслом пахтою». С другой стороны, поведение самодура может реализовываться как бессмысленное и безграничное новаторство, нарушение стабильности ради самого нарушения. Поступок непредсказуем, как поведение романтического безумца, между действиями которого нет причинно-следственной связи. С этой точки зрения, взрыв можно определить как динамику неподвижно застывшей системы. Сходный эффект может вызывать излишне замедленная подвижность, не дающая выхода динамическим импульсам. Самодурство сродни юродству – поведению юродивого, и последнее кое-что в нем открывает. Слово «юродивый» так же, как и «самодур», не переводимо на европейские языки. Так, повесть Герхарта Гауптмана, которая на русский переводится «Во Христе юродивый Эмануэль Квинт», по-немецки звучит «Der Narr in Christo Emanuel Quint», в результате чего перевод вводил отсутствующий у Гауптмана смысловой оттенок. Однако, как справедливо отметил Панченко, среди

русских юродивых значительное место занимали пришельцы с Запада, в том числе немцы \*. Таким образом, в самом факте юродства заложено противоречие: вмешательство чужака, часто иностранца и всегда пришельца «не от мира сего» создает типично русское и на языки других культур с трудом переводимое явление \*\*.

Как выглядит этот клубок противоречий с точки зрения динамики культуры, удобнее всего продемонстрировать на примере Ивана Грозного. Здесь уместно будет коснуться некоторых маргинальных аспектов поведения Ивана Грозного. Если рассматривать его с точки зрения семиотики культуры, оно представляется как сознательный эксперимент по преодолению любых запретов. Нас в данном случае будут интересовать этические запреты и бытовое поведение. Это та область, в которой эксцессы поведения не могут быть мотивированы никакими государственными, политически новаторскими соображениями. Однако эта сфера в деятельности Грозного занимает столь большое место, что историки, даже если они изучают проблемы политики, социальных конфликтов, государственности, неизменно оказываются втянутыми в гипотезы относительно странностей его личности. Историки от Карамзина до Ключевского, Платонова и С. Б. Веселов-

---

\* См. *Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.*

\*\* С этим можно было бы сопоставить случай, когда иностранец играет роль катализатора в определенной культуре или является носителем определенных черт в ее своеобразии. Ср., например, иностранный учитель в помещицкой семье — от французов в сатирической литературе XVIII в. до трогательного Карла Ивановича в «*Детстве*» Толстого.

ского неизбежно оказывались втянутыми в дискуссию о психологических загадках Ивана IV. С нашей точки зрения, интерес будет представлять не столько индивидуальная психология Ивана IV как уникальной и, возможно, патологической личности, сколько механизм его культурного поведения. Восприятие личности Грозного как современниками, так и историками делится чертой 1560 года – времени, когда эпоха реформаторства сменилась эпохой террора. Не повторяя обширной литературы по данному вопросу и не умножая и так достаточного количества догадок о причинах резкого перелома в поведении царя, можно отметить следующее: первый период органически связан с эпохой реформ, начатых еще при Иване III, и характеризуется постепенным, логически последовательным движением. Управление государством несет ощутимые черты коллективности и умеренной традиционности. Личность царя проявляется в том, что он следует за определенным прогрессивным процессом; второй период резко отличен от первого, прежде всего, доведенной до пределов непредсказуемостью как государственных, так и личных поступков царя. Самодурство и юродство, о которых мы говорили здесь, достигают предельных возможностей. Было достаточно гипотез – от Курбского до современных историков – относительно психологических причин этого странного поведения. Однако прежде чем оценивать их, необходимо вспомнить, что феномен Грозного не столь уж уникален. Скатывание неограниченной монархии в эксцессы безумного деспотизма – явление достаточно распространенное в мировой истории, хотя и получающее каждый раз свою национально-историческую окраску. Возведение царя на уровень Бога, обладателя всей полноты власти, неиз-

бежно вызывало, с одной стороны, отождествление его враждебными силами с дьяволом, а с другой – необходимость постоянной самопроверки с этой точки зрения. Грозный последовательно нарушает все этические запреты, причем делает это с таким своеобразным педантизмом, что невольно останавливаешься перед вопросом: что здесь первично – желание удовлетворить необузданные влечения, под которые подгоняются услужливые теории, или эксперимент по реализации теории, в ходе которого уже вырываются за пределы дозволенного потерявшие управляемость страсти? Физиология ли формулирует услужливую семиотику или семиотика выпускает на простор физиологию?

Реальные эксцессы истории безграничны в своем многообразии, алфавит любой семиотической системы ограничен (или нами воспринимается как несколько ограниченный). Это приводит к тому, что описания исторических событий резко увеличивают их повторяемость. Различное на уровне описания делается однотипным. Изоморфизм часто порождается механизмом описания. В поведении Грозного отчетливо обрисовываются следующие роли: 1. Роль Бога: Грозный приписывает себе функцию Вседержителя, метафору «безграничная власть» Грозный воспринимает в прямом смысле (вообще, ему свойственно прочитывание метафоры как носительницы прямого значения). Такое отношение к власти превращает носителя этой власти в Бога-Вседержителя. В этом смысле слова Василия Грязного: «Ты, Государь, аки Бог!» – имели гораздо более прямой смысл, чем мы сейчас склонны подозревать. 2. Идея безграничной власти (в прямом смысле) породила сложный и практически неразрешимый вопрос: во Христе или во дьяволе дарована эта власть? А поскольку сам носитель безграничной

власти не мог решить, Бого- или дьяволоподобна его личность, то неизбежны были резкие переломы поведения. Отмеченное многочисленными источниками и повергавшее в изумление непредсказуемое переключение Грозного от святости к греху и наоборот не было следствием эксцессов личной психологии, а неизбежно вытекало из безграничности его власти. Сами проводимые Грозным казни были воспроизведением адских наказаний, соответственно, свою роль Грозный переживал то как роль владыки ада, то как божественное всесилие. К этому следует добавить, что ощущаемое в идеях и поведении Грозного сильное манихейское влияние позволяло истолковывать дьявола как полномочного наместника Господа в управлении грешным человечеством \*.

3. Совмещение ролей Бога, дьявола и грешного человека порождало в поведении Грозного еще один персонаж: юродивого. Юродство позволяло совмещать несовместимое, вести грешный и богомерзкий образ жизни, который одновременно переживается как метафора святости, непонятная «простецам», но ясная для благочестивых. Безобразное поведение юродивого — результат его смирения, и тот, кто хочет понять загадку юродства, должен смириться еще ниже, чем смирился юродствующий: отсюда представление о том, что такие светские чувства, как брезгливость, любовь к чистоте — порождение греха гордыни. Юродивый может валяться в кале и прозревать в нем высшую чистоту духа \*\*. Поведение его замкнуто

---

\* Элементы сходного поведения можно видеть в легенде о Дракуле. Не случайно создателем ее русского варианта в 1481—1486 годах был еретик Федор Курицын, во взглядах которого ощущаются манихейские влияния.

\*\* Ср. «Легенду о Юлиане Странноприимце» Флобера, где последнее испытание грешника заключается в преодолении

и контрастно, он всегда задает миру загадки, и это отчетливо просматривается в поведении Грозного. 4. Безграничный властитель – беззащитный изгнанник. Грозный постоянно реализует противоположные поведения. Одно из них – роль носителя верховной власти. Грозный присваивает себе все виды власти. С этим связано его стремление разнообразить сферы своей компетентности, вступать в религиозные диспуты и формулировать государственные идеи. Самый смысл его отношения к власти – безграничность. Поэтому он в принципе не признает никакой сферы в государстве, которую он мог бы передоверить другому. Одновременно Грозный постоянно разыгрывал роль беззащитного изгнанника. Здесь речь идет не только о планах жениться на английской королеве, чтобы иметь убежище на случай, если придется бежать из Москвы, но и о постоянном восприятии себя как беззащитного изгнанника, беглеца. Отсюда его маска монаха, часто повторяемые слова о грядущем постриге. Более того, сам эксцесс опричнины включает в себя двойную психологию – поисков безопасного убежища для окруженного врагами изгнанника и самодержавного правителя с безграничной властью. И в данном случае несовместимость этих двух взаимно противоречащих понятий не только не смущала Грозного, а, напротив, воссоздавала естественное для него контрастное пространство. Соединение этих тенденций мы видим в письмах к Курбскому, где голоса беззащитной жертвы несправедливых гонений и безграничного владыки нераздельно переплетаются.

---

нии им чувства брезгливости и боязни заразиться: Юлиан обнимает и греет своим телом прокаженного, который оказывается Христом.

Контрастность этих несовместимых тенденций приводила в интересующей нас сфере к тому, что в самой основе поведения Грозного лежало возведенное в государственную норму «самодурство»: поведение не складывалось в последовательную, внутренне мотивированную политику, а представляло собой ряд непредсказуемых взрывов. «Непредсказуемость» в данном случае следует понимать как отсутствие внутренней политической логики \*, однако в области личного поведения смена взрывов жестокости и эксцессов покаяния позволяет говорить об упорядоченности, которая представляет область психопатологии.

Выход за пределы структуры может реализовываться как непредсказуемое перемещение в другую структуру. В этом случае то, что с иной точки зрения может рассматриваться как системное и предсказуемое, в пределах данной структуры реализует себя как непредсказуемое последствие взрыва.

С этой точки зрения представляют особый интерес случаи перемены функций пола, поскольку в пространство семиотической игры втягивается заведомо несемиотическая структура, а непредсказуемость оказывается внесенной в систему, полностью не зависимую от произвола человека. В данном случае мы не будем останавливаться на проблемах гомосексуальной подмены роли полов, хотя семиотическая функция подобных явлений могла бы стать предметом богатого разговора \*\*. Наше внимание будет обращено к

---

\* Критический анализ разнообразных попыток историков внести в деятельность Грозного «государственную мудрость» или даже простую логику см. в: *Веселовский С. Б.* Исследования по истории опричнины. М., 1963. С. 11—236.

\*\* Ср., например, гомосексуальность античного мира и очевидную связь его, в частности, с униженным поло-

культурной роли вторичных половых функций — к случаям, когда женщина в определенных культурных контекстах приписывает себе роль мужчины или наоборот; и еще более утонченные ситуации, например, когда женщина подчеркнуто играет роль женщины. Особая разновидность — случай, когда доминирующая роль членения по признаку пола вообще отменяется и вводятся понятия типа «человек», «гражданин», «товарищ». Характерно появление в эпоху революции 1917 года таких терминов как «нетоварищеское отношение к женщине». Это выражение расшифровывалось как взгляд на женщину как на предмет любви или сексуальных переживаний. Однако реальное содержание этой «отмены пола» обнаруживалось в том, что «человеческое» фактически отождествлялось с «мужским». Женщина как бы приравнивалась к мужчине. Так, например, «революционная одежда» реализовывалась как превращение мужской одежды в одежду общую для мужчин и женщин. В дальнейшем в плакатах 1930-х годов это начало превращаться в идеал бесполой одежды. Ср. также подчеркнутое «целомудрие» в советском кинематографе второй половины 1930-х годов. Ср., напротив того, подчеркнуто женский образ свободы в ямбах Барбье (цит. в переводе Кукольника):

Свобода — женщина, но в сладострастье щедром  
 Избранникам своим верна,  
 Могучих лишь одних к своим приемлет недрам  
 Могучая жена.

---

жением женщины в классической Греции, или своеобразные игры Нерона, включавшие в себя переодевание женщин в мужчин для повышения их сексуальной привлекательности. Самый смысл этих «игр» во внесении вариативности в структуру, от природы ее лишенную.

Случаи, когда мужчины превращают пол в роль, настолько сливаются в социальном сознании с нормой, что, как правило, не отражаются в текстах. Последнего нельзя сказать, когда мужчине приписывается выполнение женской роли. Обычно это связывается с гомосексуальной психологией и, следовательно, как бы перемещается за пределы семиотики в точном ее значении. Однако можно было бы указать, когда мужская «игра в женщину», видимо, никакого отношения к гомосексуальным склонностям не имеет. Здесь можно было бы, например, вспомнить загадочного шевалье д'Еона – авантюриста, шпиона, работавшего на Людовика XV и сыгравшего видную роль в дипломатических интригах той эпохи (в частности, в истории русско-французских отношений). Поскольку кавалер д'Еон, как его называли в России, неоднократно появлялся в разнообразных интригах как в женской, так и в мужской своей ипостаси, после смерти (умер он в Лондоне в 1810 году) тело его было осмотрено врачом, который засвидетельствовал, что кавалер был нормальным мужчиной. Более того, в отдельные моменты своей запутанной авантюристической биографии, шевалье д'Еон явно отдавал предпочтение мужскому поведению. Так, однажды он оставил роль женщины-интриганки и шпионки (параллель к Миледи Дюма в реальной жизни) – для того, чтобы вступить во Франции под королевские знамена, доблестно сражаться, получить тяжелую рану и заслужить воинскую награду. Такое поведение не помешало ему вскоре снова переодеться в женское платье и вернуться к своей обычной роли авантюристки. Не лишено интереса, что, передавая тайные письма Людовика XV Елизавете, кавалер запрятал их в искусно изготовленный переплет «Духа законов»

Монтескье. Екатерина II, конечно, оценила бы в этом случае произвольную иронию ситуации, Елизавета же вряд ли обратила внимание на то, какую книгу ей подарил изящный француз \*. Между тем, она могла бы увидеть в книге важные для себя мысли. Так, например, интересную параллель между крайностями деспотизма и демократии. Ссылаясь на мнение историков по этому поводу, Монтескье пишет: «Прибавив к этому примеры Московского государства и Англии, мы увидим, что женщины с одинаковым успехом управляют в государствах умеренного образа правления и в деспотических государствах» \*\*. Трудно сказать, польстило бы это высказывание Елизавете. Зато она могла бы с большой для себя пользой задуматься над следующими словами: «В Московском государстве царь волен избрать себе в преемники кого хочет или в своем семействе, или вне его. Такое установление о преемственности порождает тысячи смут и делает положение престола настолько шатким, насколько произвольна его преемственность» \*\*\*.

Постоянно меняя образ мужчины и женщины, кавалер д'Еон в конце жизни повел себя совсем странно. То ли запутавшись в вопросах собственного пола, то ли желая воплотить в себе обе

---

\* Или француженка? Несмотря на то, что в источниках, посвященных д'Еону, муссируются известия о том, что в Петербурге шевалье выполнял свои тайные дипломатические функции в женском наряде, последнее кажется неосновательным. Мотивировка одного из ранних французских биографов, что этот наряд был необходим, чтобы легче проникнуть в спальню императрицы, упускает, что последнее было совсем необязательно.

\*\* *Монтескье III*. Избранные произведения. М., 1955. С. 254.

\*\*\* Там же. С. 214.

крайности, он, превосходно владея шпагой, в Лондоне, лишившись всех возможных авантюристических источников дохода, сделался учителем фехтования, проводя, однако, эти воинственные уроки в женской одежде.

В качестве зеркального отражения поведения такого типа можно было бы назвать случаи, когда женщины присваивают себе мужские одежды. Характерно, что одевание женщины в мужскую одежду (преображение в мужчину) было связано с присвоением ею себе воинственного поведения. Известна трагическая роль, которую сыграло такое переодевание в судьбе Жанны Д'Арк. Переодевание в мужскую одежду, к чему Жанна была принуждена силою и обманом, сделалось основной из улик в обвинительном процессе, поскольку было оценено как кощунственное нарушение распределения ролей, данных от Бога. С последним, в частности, связано средневековое, но долго продержавшееся и позже, представление о греховности профессии актера. Сам факт произвольной перемены костюма казался подозрительным для сознания, не отлеявшего выражения от содержания. С этой точки зрения перемена внешности воспринималась как равноценная извращению сущности. Тем более запретным оказывалась сценическая перемена пола. Распространенность запрета для женщин вообще выступать на сцене, вследствие чего исполнитель женской роли был обречен на переодевание, создавала для сцены безвыходно греховную ситуацию. Появление женщины-актера не сняло проблемы, а придало ей еще более изощренный характер. Носителем греха становилась не смена пола, а смена его знака: переодевание актрисы в королеву, а актера в короля превращало не только сцену, но и внесценическую реальность в мир знаков. Отсюда

бесчисленное число сюжетов о размывании границ между сценой и жизнью.

Не только сцена провоцировала на обмен знаковыми функциями одежды. Дворцовые перевороты в России XVIII века, возглавлявшиеся, как правило, женщинами, сопровождались ритуальным переодеванием претендентш на престол в костюм, который был, во-первых, мужским, во-вторых, гвардейским, а в-третьих, именно того полка, который играл ведущую роль в перевороте. Мужская одежда и кавалерийская езда становились обязательными аксессуарами ритуала превращения претендентши в императрицу. Накануне декабрьского восстания Рылеев и Бестужев в агитационной песне писали:

Ты скажи, говори,  
Как в России цари  
Правят.

Ты скажи поскорей,  
Как в России царей  
Давят.

Как капралы Петра  
Провожали с двора  
Тихо.

А жена пред дворцом  
Разъезжала верхом  
Лихо \*.

Картина, нарисованная поэтами, насквозь мифологична: переворот происходил по пути в Петергоф, а не в Петербурге, и эпизод, согласно которому Екатерина сопровождала войска верхом на коне, следует считать апокрифическим. Но для нас это лишь усиливает ценность стихотворного текста, превращающего исторический эпи-

---

\* *Рылеев К.* Полное собрание стихотворений. Л., 1934. С. 379.

зод в миф. Этой мифологизированной картине в реальности соответствовало переодевание претендентши на престол в мужской гвардейский костюм. Ритуальный характер этого жеста очевиден. В описании Дашковой начало переворота ознаменовано переодеванием в мужское платье: «Я не теряя времени надела мужской суконный плащ» \*. Само объявление Екатерины себя императрицей предстает как цепь переодеваний: «Тут я заметила, что императрица все еще носит ленту Св. Екатерины и на ней нет голубой ленты ордена Св. Андрея \*\*. Я попросила графа Панина \*\*\* снять с себя орден, а затем возложила его на плечи императрицы». Последняя фраза исполнена смысла: выражение «возложила на плечи» означало не простое одевание, а ритуальное возведение в достоинство. Этим Дашкова намекает, что Екатерина обязана ей престолом. «...мы во главе войска отправились в Петергоф. Императрица позаимствовала мундир у капитана Талызина, я взяла для себя у поручика Пушкина – оба эти офицера-гвардейца были приблизительно нашего роста. Я поспешила домой переодеться» \*\*\*\*. Фонвизин в сатирической «Всеобщей придворной грамматике» демонстративно разделил «женский характер» и «женский пол»: «Вопрос. Что есть придворный

---

\* Дашкова Е. В. Записки. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987. С. 67.

\*\* До Павла I императрицы (жены императоров) не носили орденов Св. Андрея (такой порядок был учрежден только при Павле). Вместо этого они носили женский орден Св. Екатерины. Перемена Екатерининского ордена на Андреевский означала превращение Екатерины из жены императора в императрицу. Одновременно происходила подмена и пола, и титула.

\*\*\* Панин был дядей Дашковой и ею вовлечен в заговор.

\*\*\*\* Там же. С. 69.

род? *Ответ.* Есть различие между душою мужскою и женскою. Сие различие от пола не зависит, ибо у двора иногда женщина стоит мужчины, а иной мужчина хуже бабы» \*. Ср. употребление грамматического рода Фонвизиним в тексте: «имея монархиню честного человека...» Характерно также изменение грамматического рода в аналогичной ситуации у Щербатова в рассуждении о Елизавете: «Да можно ли было сему <порче нравов. – Ю. Л. > иначе быть, когда сам Государь прилагал все свои тщания к украшению своей особы, когда он за правило себе имел каждой день новое платье одевать, а иногда по два, и по три на день, и стыжусь сказать число, но уверяют, что несколько десятков тысяч разных платей после нея осталось» \*\*. Сочетание мужского рода глаголов и перечисление женских деталей одежды создает особенно интересный эффект. Несколькими строками дальше Щербатов, переходя от риторического стиля к среднему, переводит и Елизавету в грамматический женский род.

Примерами того, что женская эмансипация в XIX веке практически означала присвоение себе роли и одежды мужчины, могут быть Жорж Санд, соединившая присвоение мужского псевдонима и переодевание в мужскую одежду, и знаменитая кавалерист-девица Н. А. Дурова. Н. А. Дурова в своих, восхитивших Пушкина, записках описывает «превращение в мужчину» – избрание не только мужской одежды, но и мужской судьбы как обретение свободы: «Итак, я на воле! свобода! независимость! я взяла мое, принадлежащее, мою свободу: свобода! драгоценный дар неба, неотъемлемо

\* Фонвизин Д. И. Сочинения. Т. II. М.-Л., 1959. С. 50.

\*\* Щербатов М. М. Сочинения. Т. II. СПб., 1898. Стб. 219.

принадлежащий каждому человеку! я умела взять ее, охранить от всех притязаний на будущее время, и отныне до могилы она будет и уделом моим и наградою!» \* Несмотря на несколько патетический тон, восклицание это, безусловно, искренне.

Переодевание женщины в мужскую одежду могло иметь и другой смысл, если сопровождалось переодеванием мужчины в женскую. Это можно считать одним из вариантов эмансипации: если мужская одежда лишь подчеркивала пикантные черты внешности молодой и стройной красавицы (с этим, например, связана любовь Елизаветы к переодеванию в мужское платье), придавая им некоторый оттенок двусмысленности \*\*, то переодевание мужчины в женскую неизменно понижало его в ранге, превращая в комического героя. Ср. многочисленные случаи вынужденного переодевания мужчин в женское платье в романах и комедиях XVIII века. Современный читатель может вспомнить бегство д'Артаньяна из спальни Миледи, или же «Домик в Коломне»:

«Да где ж Мавруша?» — «Ах, она разбойник!  
Она здесь брилась!.. точно мой покойник!» \*\*\*

Среди бумаг Екатерины II находится план развлечения, предназначенного для узкого круга посетителей ее Эрмитажа. В духе французских «пе-

---

\* Дурова Н. А. Избранные сочинения. М., 1983. С. 43—44.

\*\* С этим можно сопоставить переодевание молодой дворянки в крестьянское платье: это придавало иной, значительно более доступный тип поведения, и, одновременно, позволяло мужчине большую степень свободы обращения, ср. «Барышню-крестьянку» Пушкина. Интересные детали этого см. дальше в описании поведения А. Орловой-Чесменской.

\*\*\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. V. С. 92.

ревернутых балетов» конца XVI – начала XVII веков в задуманном Екатериной фарсовом маскараде женщины должны были переодеться в мужские костюмы, а мужчины – в женские. Появление гигантов Орловых (Григорий Орлов со своей разрубленной щекой имел вид разбойника, по словам Н. К. Загряжской \*) или одноглазого Потемкина в женских одеяниях должно было вызвать хохот, но и комически снижало их социальную роль.

Сохранение женщиной «женской роли» могло также получить значение экстравагантности. Однако в этом случае требовалась какая-то особая социокультурная позиция, резко выпадающая из средних женских стереотипов. Для России 1-ой половины XIX века примерами этого могут быть две полярные судьбы – Анны Алексеевны Орловой-Чесменской и Софьи Дмитриевны Пономаревой.

А. А. Орлова-Чесменская была единственной дочерью графа Алексея Орлова, Екатерининского вельможи, выдвинувшегося вместе с братьями во время переворота, свергнувшего Петра III, и участника убийства бывшего императора. Раннее детство графини прошло в доме отца. Сказочное богатство Алексея Орлова, открытый, истинно барский стиль жизни (Орлов был богаче многих европейских коронованных особ) соединялись с приверженностью к простонародному быту:

... Я под качелями гуляю,  
В шинки пить меду заезжаю;  
Или, как то наскучит мне,  
По склонности моей к преме,не,  
Имея шапку набекрене,  
Лечу на резвом бегуне \*\*.

\* Il avait l'air d'un brigand avec sa balafre. Запись Пушкина.

// Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 176.

\*\* Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 99.

К этим стихам Державин сделал примечание: «Относится к нему <Потемкину. – Ю. Л. >, а более к гр. Ал. Гр. Орлову». Анна Алексеевна получила хорошее образование – она свободно владела тремя европейскими языками; воспитательницы-иностранки обучили ее светскому поведению. Детство, проведенное в обществе отца, очень к ней привязанного, и взрослых, принадлежавших к высшему кругу московского барства, обогатило ее ранними впечатлениями о придворной жизни. Смерть Екатерины и воцарение Павла I сделало положение Орловых опальным и даже опасным. Алексей Орлов вместе с дочерью отправился в заграничное путешествие – так было безопаснее. О настроениях братьев Орловых в это время свидетельствует разговор Алексея Орлова с Загряжской, позже записанный Пушкиным: «Orloff était régicide dans l'âme, c'était comme une mauvais habitude \* . Я встретила с ним в Дрездене, в загородном саду. Он сел подле меня на лавочке. Мы разговорились о Павле I. „Что за урод! Как это его терпят?“ – „Ах, батюшка, да что же ты прикажешь делать? ведь не задушить же его?“ – „А почему же нет, матушка?“ – „Как! и ты согласился бы, чтобы дочь твоя Анна Алексеевна вмешалась в это дело?“ – „Не только согласился бы, а был бы очень тому рад“. Вот каков был человек!» \*\* Жизнь в отцовском доме протекала в очень напряженной, контрастной обстановке. По свидетельствам биографа А. А. Орловой-Чесменской Н. Елагина \*\*\* , она часто убегала с шумных празднеств в отцовском доме, и ее находили моля-

---

\* Орлов был по призванию царевубийца, это было как бы дурной привычкой (фр.).

\*\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 177.

\*\*\* См. Елагин Н. Жизнь графини Анны Алексеевны Орловой-Чесменской. Спб., 1873.

щейся в церкви. Однако мы имеем и другие свидетельства, коррегирующие несколько иконописный стиль мемуариста. «По желанию отца и для удовольствия гостей она плясала танец с шалью, с тамбурином, казачка, цыганку, русскую и проч. При этом две служанки выполняли вместо нее фигуры, считавшиеся недовольно приличными для молодой графини, а гости составляли около нее благоговейный круг» \*. Этот период жизни Орловой очень мало документирован. Ценным источником по нему являются письма сестер М. и К. Вильмот из России, опубликованные Г. А. Веселой. В дневнике англичанок отмечается отсутствие чопорности и естественная простота в поведении Орловой. 10 марта 1804 года в дневнике записано о поездке дам за город: «Прелестная графиня Орлова была единственной

---

\* Пыляев М. И. Старая Москва. М., 1990. С. 148. Впрочем, описанная картина, возможно, есть результат преувеличений или сплетен. По крайней мере, достаточно чопорные англичанки М. и К. Вильмот не нашли в танцах графини ничего предосудительного. В письме к отцу они сообщали: «В последнем письме к матушке я рассказала о всех событиях нашей жизни. С тех пор мы побывали на великолепном балу у графа Орлова, который был устроен в русском стиле, что мне больше всего понравилось. Бал, как всегда, начался длинным полонезом (что больше походит на прогулку под музыку), затем мы танцевали несколько контрдансов, в промежутках между которыми графиня Орлова исполняла танцы — по красоте, изяществу и элегантности прекраснее всего, что мне когда-либо приходилось видеть (даже в живописи). В сравнении с грациозной фигурой графини Орловой фигура леди Гамильтон, безусловно, показалась бы грубой, право, не грешно бы запечатлеть на полотне естественность и свежесть прелестной графини. Каждое ее движение в танце с шалью было образцом изысканной красоты» (Дашкова Е. Р. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987. С. 240).

женщиной, которая правила упряжкой, исполняя роль кучера своего отца. Перед их экипажем ехали два всадника в алом; фореитор правил двумя, а графиня четырьмя лошадьми. Они ехали в высоком, легком, чрезвычайно красивом фэтоне, похожем на раковину» \*. После смерти отца графиня не захотела терпеть над собой опекунов (что поссорило ее с дядей – младшим из братьев Орловых) и завела экстравагантную жизнь молодой и не имеющей покровителя-мужчины самостоятельной девушки. Экстравагантность, на которую ей давало право неслыханное богатство, ее не пугала. Женихов она отвергала, а после одной, трагической для нее, влюбленности, видимо, решила остаться девушкой. Вероятно, здесь сказались чисто орловская черта – стремление к безграничной свободе.

9 декабря 1808 года в дневник внесена роковая для графини запись: «Сегодня утром хоронили графа Орлова». За этим следует: «Дочь графа, очаровательное существо, скорбит невыносимо, но она не выставляет горя напоказ, как здесь принято. У нее хватило мужества каждый день сидеть у гроба отца, а все остальные родственники пришли только попрощаться. Вся жизнь графини Орловой прошла в обстановке, которая развратила бы обычный ум, но она сохранила всю чистоту души, будучи выше всех соблазнов». Имущество этой самой завидной невесты России было столь велико, что практически исчислить его не могли ни она сама, ни завистливые современники. Англичанка называла 300 000 рублей (40 тысяч фунтов), не считая драгоценностей, земель и повторяя вслух, что в подвалах, кроме бриллиантов, жемчуга и других драгоценностей

---

\* Там же. С. 251.

хранятся три огромных сундука дукатов. Русские источники, явно более достоверные, утверждали, что «ежегодный доход <... > простирался до 1 000 000 рублей, стоимость ее недвижимого имущества, исключая бриллиантов и других драгоценностей, ценившихся на 20 000 000 рублей, доходила до 45 000 000 рублей» \*. Похоронив отца, графиня повела образ жизни, придерживаясь умеренности в расходах и такого поведения, которое не давало никаких оснований для сплетен. Лучшее свидетельство этому – молчание о ней в эти годы в сообщениях современников. Пережитая ею несчастная любовь, подробности которой нам почти неизвестны, а, возможно, и семейная орловская неспособность кому-либо повиноваться были причиной решения ее никогда не выходить замуж. Однако никаких мистических порывов в это время она не обнаруживает; путешествие, например, по святым местам, совершается с большим удобством: «Они путешествуют, как переселенцы, целым обозом: девять карет и еще кухня, провизия, возы с сеном...» \*\* Одновременно ей, используя выражение Пушкина,

чредою шли... награды и чины.

В 1817 году она произведена в камер-фрейлины, затем Александр I пожаловал ей портрет императрицы с бриллиантами, а при Николае она получила орден Св. Екатерины; в 1828 году она сопровождала императрицу в длительной поездке по России и Европе; но это все была как бы верхняя, показная сторона жизни. Имея все, графиня, видимо, втайне мечтала все бросить, владея безграничной свободой, она жаждала безграничного повиновения. При этом, орловская кровь

---

\* Пыляев М. И. Старая Москва. М., 1990. С. 147.

\*\* Дашкова Е. Р. Письма сестер М. и К. Вильмот. С. 402.

требовала беспредельного максимализма. Полумеры и житейское благоразумие ее не прельщали. Орлова искала сурового руководителя. За этим максимализмом вырисовывается жажда подвига. В другую эпоху она, возможно, нашла бы своей бескомпромиссности совсем иное, может быть, бунтарское выражение. Духовным покровителем себе она избрала гробового иеромонаха Анфилофия \*. Старец вскоре скончался, и после этого пути Орловой пересеклись с путями Фотия. Фотий (Петр Николаевич Спасский) родился в 1792 году в бедной семье. Отец его, дьячок Спасского погоста (отсюда и фамилия), страшно бил сына. В семинарии, где он учился плохо, его тоже били. Окончив семинарию, он поступил в Санкт-Петербургскую Академию, но учился неважно и через год вынужден был ее оставить. После семинарии он поступил преподавателем в Архангельское духовное училище. Казалось, судьба назначила ему роль духовного Акакия Акакиевича – вечного труженика, мучимого нищетой неудачника. Но обстоятельства сложились иначе. В семинарии он встретился и вошел в доверие к архимандриту Иннокентию – суровому аскету. Сам Фотий позднее признавался, что старательно замечал все слова Иннокентия, поступки, виды, действия. В 1817 году он принял монашеский сан и был назначен священником во Второй кадетский корпус. В корпусе учились дети, происходившие из такого социального мира, который до тех пор для Фотия был закрыт. Недоступное сделалось доступным. Дальнейшее поведение Фотия было вызывающе экстравагантным. Возможно, что он действительно переживал мистические видения, доводя себя аскетическим поведением, ве-

---

\* Там же. С. 148.

ригами и постом до высочайшего нервного напряжения. Но бесспорно и то, что некоторые его мистические переживания отдают грубым притворством, а главное, что он ими с большим умением и хитростью пользовался. Честолюбие его было безгранично. Оказавшись в Петербурге, он, не без помощи Голицына, под которого он одновременно тайно вел подкоп, получил доступ к государю и сумел произвести на императора сильное впечатление. В дальнейшем Фотий соединил поведение фанатика и интригана. Умело меняя лицо, он опирался на различные силы. Основную поддержку он искал в нескольких направлениях: в обществе придворных дам он являлся в маске сурового обличителя, аскета, щеголя грубостью и играл роль мистического посредника с самим Господом. Его грубость резко выделяла его на фоне остальных иерархов Александровской эпохи. Он даже позволял себе обличения такой резкости, которая создавала ему ореол апостольской простоты. Поведение Фотия влияло на придворных дам, в кругу которых он умел использовать все выгоды своего контраста и с придворным обществом, и с запуганными или искренне верноподданymi другими иерархами. Поступки Фотия, включая и его доходящие до дерзости обличения, оказывали влияние на императора. Фотий вскоре был допущен к Александру как интимный собеседник и умело этим воспользовался. Однако «смелость» Фотия (включая принесший ему славу эпизод – провозглашение анафемы своему начальнику и полновластному покровителю тогда Голицыну) прикрывала тонкий расчет. Не случайно Фотий избрал себе Новгородский Юрьевский монастырь. Он снова оказался ближайшим соседом Аракчеева. Монастырь сделался как бы духовной крепостью военных поселений. Трудно сказать, Аракчеев ли

использовал Фотия для того, чтобы свалить ненавистного Голицына, или Фотий использовал Аракчеева для того, чтобы укрепить свое положение, однако очевидно, что они образовали тесный союз к взаимной выгоде. Аракчеев был сентиментален, но особой религиозностью не отличался, а его жертвенные возлияния вина у бюста императора Павла скорее всего напоминали языческий культ императора. В обращении с ним Фотий, не колеблясь, снимал с себя мистическую маску.

Таков был человек, влияние которого превратило в 20-е годы графиню Орлову-Чесменскую почти в рабу. Она сделалась покорной исполнительницей его власти, жертвовала огромные деньги на его монастырь (Фотий демонстрировал свое личное бескорыстие и апостольскую строгость быта, но усердно обогащал монастырь). Орловское своеволие, гордость, жажда безграничного размаха психологически обосновали представление о спасении души как о добровольном рабстве. Это было насилие над собой. В обществе ходили слухи о любовной связи между Орловой и Фотием. Молодому Пушкину приписываются эпиграммы:

Разговор Фотия с гр. Орловой

«Внимай, что я тебе вещаю:  
Я телом евнух, муж душой».  
— Но что ж ты делаешь со мной?  
«Я тело в душу превращаю».

Гр. Орловой-Чесменской

Благочестивая жена  
Душою богу предана,  
А грешной плотию  
Архимандриту Фотию \*.

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. II, кн. 1. С. 496—497.

Однако фактические отношения между Орловой и Фотием здесь искажены переводом на язык Вольтеровской сатиры. Добровольное порабощение Фотию простерлось у графини так далеко, что она вынесла даже соблазнительную историю отношений Фотия с Фотиной. Московские старожилы сохранили в своей памяти эту скандальную историю в следующем виде: однажды в монастырскую больницу явилась «... молодая девушка, Фотина, служившая фигуранткой в петербургском балете; не предвидя себе хорошей будущности на театре, она вздумала играть видную роль в другом месте. Придя в больницу, она объявила себя одержимой нечистым духом, Фотий принялся отчитывать ее. После закливательных молитв при конвульсивных движениях раздались крики: „Выйду, выйду!“ – и затем девица впала в беспамятство. Придя в чувство, она объявила себя освобожденною от беса. Ей отвели помещение подле монастыря.

Фотий об ней заботился;...» \* Новоявленная святая пустилась дальше во все тяжкие. Связанный с этим скандал не остановил, однако, Фотия, которого, видимо, привлекало соединение аскетизма с двусмысленностью. В монастыре установилось, «чтобы живущие в окрестностях монастыря девицы собирались на вечернее правило в монастырь и, одетые в одинаковую одежду с иноками, совершали молитву» \*\*. Графиня Орлова была вовлечена в этот шабаш и, видимо, воспринимала его как еще одно испытание повинования. Так порыв самостоятельности оборачивался порывом добровольного рабства.

В заключение остается задуматься, в чьи руки в конечном счете привел графиню мистический

---

\* Пыляев М. И. Старая Москва. М., 1990. С. 150.

\*\* Там же.

отказ от греха своеволия. Первый, и наиболее поверхностный ответ – Фотия. Однако сам Фотий мог получить такое значение только потому, что разыгрывал карты Аракчеева. Вместе с тем не следует подчиняться сознательно навязываемой иллюзии – надо вспомнить басню Крылова:

Какие ж у зверей пошли на это толки? —  
Что лев бы и хорош, да все злодеи волки \*.

Убеждение многих историков, что в эти годы Александр все передал Аракчееву, а сам погрузился в мистический туман, правильно лишь отчасти и, что главное, совпадает с устойчивой тактикой императора: прятаться за спиной очередного «любимца», на голову которого сваливается все общественное недовольство. Первым разочароваться должен был Фотий. На место Голицына назначили Шишкова. Фигура была выбрана очень удачно. Это был человек из лагеря архаистов в политике и религии, но, одновременно, недалекий, но честный вождь «Беседы». Он был совершенно чужд окружавшей Фотия группе «торгующих во храме». Показательно, что назначение Шишкова и, соответственно, удар по Голицыну были сочувственно восприняты в либеральных кругах:

Обдумав наконец намеренья благие,  
Министра честного наш добрый царь избрал,  
Шишков наук уже правленье воспринял.  
Сей старец дорог нам: друг чести, друг народа,  
Он славен славою двенадцатого года \*\*.

За падением Голицына и всеми перестановками этого момента, за спиной Аракчеева ясно

---

\* Крылов И. А. Басни. М.-Л., 1956. С. 196.

\*\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. II, кн. 1. С. 368. Показательно, что строки эти хронологически близки к эпиграммам на Фотия.

просматривается профиль самого Александра. Меттерних считал, что он водит царя за нос, Фотий полагал, что обманывает Александра мистическими зрелищами, все в России думали, что реально страной управляет Аракчеев, – и все полагали, что царь играет самую пассивную роль в политике. Можно полагать, что Александр, как всегда прячась за спины подставных лиц, до последней минуты держал власть в своих руках. А Александр шел, как ему казалось, к реализации своей утопии – военно-поселенной России, веря, что тогда он сбросит все эти позорные узы и снова предстанет в облике спасителя России и Европы, примирившего свободу с волей Господа. Графиня Анна Орлова была только маленькой ступенькой в этом грандиозном фантазмагорическом замысле.

Другой способ для талантливой женщины той поры проявить свою индивидуальность вел к экстравагантности поведения. Одним из возможных путей здесь был литературный салон. Культура салона расцвела во Франции XVII–XVIII веков. Она была принципиально неофициальной и неофициозной. В этом смысле она противостояла Академии. В салоне мадам Рамбулье сливались политическая и литературная неофициальность. Традиция эта перешла в философский салон Просвещения. Модель философского салона строилась как собрание знаменитостей, умело и со вкусом подобранных, так, чтобы излишнее единомыслие не уничтожало возможность дискуссий, но одновременно, чтобы дискуссии эти были диалогами друзей или, по крайней мере, соратников. Искусство интеллектуального разговора культивируется в таком салоне как изысканная игра умов, сливающая просвещение и элитарность. Солнцем всех этих планет является дама,

владелица салона. Хозяйка салона, как правило, принадлежит к возрасту, исключаящему любовное увлечение ею. По социальному происхождению она, чаще всего, выше своих поклонников. В ней воплощается тот мир, в который погружены философы и который они энергично распатывают. Энциклопедисты торопят разрушение этого мира и мечтают о его разрушении, но, к счастью для них, большинство из них не доживет до этой вожделенной эпохи.

Из этого сюжета возросла известная легенда о Казоте, который, якобы, пророчески предсказал всем участникам салона, каково будет то философское будущее, о наступлении которого они мечтают. В пророческом вдохновении он рассказал им о еще не изобретенной гильотине и ждущем всех их терроре.

Весь этот эпизод носит, конечно, легендарный характер и составлен ретроспективно. Его можно сопоставить с картиной Репина «Какой простор». Полотно художника изображает льдину, заливаемую волнами, на ней стоят, восторженно держась за руки, студент и курсистка. Они приветствуют взмахом руки начало ледохода и открывающийся перед ними безграничный простор. Художник с очевидностью разделяет их радость. Деятели Просвещения во Франции, как и русские интеллигенты в начале XIX века, радостно приветствовали зарю нового века.

Салон в России 1820-х годов – явление своеобразное, ориентированное на парижский салон предреволюционной эпохи и, вместе с тем, существенно от него отличающееся. Как и в Париже, салон – своеобразная солнечная система, вращающаяся вокруг избранной дамы. Однако если во французском салоне лишь в порядке исключения возможно было, что хозяйка одновременно

была и обаятельной женщиной, вносившей в жизнь салона галантную окраску, то в русском салоне это сделалось обязательным. Хозяйка салона соединяет остроту ума, художественную одаренность с красотой и привлекательностью. Посетители салона привязаны к ней скорее не узами, соединившими энциклопедистов в том или ином салоне, а коллективным служением рыцарей избранной даме. Таковы были салоны Софьи Пономаревой в 1820–1823 годах или Зинаиды Волконской во второй половине 20-х годов.

Салон Софьи Дмитриевны Пономаревой изучен В. Э. Вацуро, увлекательный анализ которого раскрывает «роман жизни» этой замечательной женщины, поднявшей быт на уровень искусства \*. Произведением искусства мы можем назвать салон Пономаревой потому, что он представлял собой нечто неповторимое: он ничего не копировал и не мог иметь продолжения. В обширных поэтических отражениях Софья Пономарева прежде всего характеризуется как неожиданная в своем поведении, непредсказуемая и капризная \*\*. «О своенравная София!» — писал Баратынский. Многочисленные стихотворения, которые дарили ей поклонники, и посвященные ей же позже эпитафии устойчиво повторяют образ женщины-ребенка. Ее поза — шаловливое дитя, играющее жизнью:

---

\* Вацуро В. Э. С. Д. П. Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989.

\*\* Ср. эрмитажную картину Ватто «Капризница», воплощающую на полотне целостную «программу» капризного поведения дамы. Каприз — ранняя форма борьбы за право на индивидуальность.

Цвела и блистала,  
И радостью взоров была;  
Младенчески жизнью играла...

(Н. Гнедич)

Жизнью земною играла она, как младенец игрушкой.  
Скоро разбила ее: верно, утешилась там.

(Дельвиг) \*

«Детское поведение» взрослой женщины утверждает инфантильность как некую индивидуальную, лишь в данном исключительном случае признанную норму. Это то, что дозволено «только ей», что нельзя имитировать и недоступно повторению. Уникальность такого инфантилизма определена тем, что он слит с уникальной талантливостью и женской привлекательностью. Эта женщина-ребенок, которая непредсказуема, попеременно является то в женской, то в детской ипостаси. Ее поклонники мучительно стараются отличать, имеют ли дело с капризным ребенком, наивно вводящим себя в двусмысленные ситуации, не подозревая их двусмысленности, или же страстной женщиной, бросающейся в увлечения, как бабочка в огонь.

Ситуация непредсказуемости дополняется тем, что героиня этого романа обладает острым умом и острым языком. Ее сотканная из неожиданностей жизнь с композиционной завершенностью художественного произведения увенчивается неожиданной смертью – на самой вершине молодости и успеха. Если жизнь Софьи Пономаревой – это реализованная в поведении поэзия, то творческое участие в ней поэтов, начиная с Александра Ефимовича Измайлова, Ореста Сомова, Владимира Панаева, Бориса Федорова (пресловутого

---

\* Вацуро В. Э. Ук. соч. С. 278.

«Борьки»), М. Л. Яковлева, Ник. Остолопова до Гнедича, Дельвига, Баратынского, превращало эту поэтическую жизнь в поэтические тексты. Пройдя искус в пламени салона Софьи Пономаревой, а потом в литературном обществе Измайлова, они отлагались на страницах журналов и альманахов, постепенно превращаясь в факты истории литературы. Только конгениальность Софьи Пономаревой, как убедительно показал Вацуро, превращала жизнь в искусство с таким же талантом, с каким ее поклонники превращали факты искусства в свои любовные признания.

Иная атмосфера царил в расцветшем в Москве в сер. 20-х годов салоне Зинаиды Волконской. Рожденная в семье известного своим легкомыслием и литературным любительством князя Белосельского-Белозерского, получившая смолоду самое утонченное образование, говорившая и писавшая на 5 языках, богатая и беспечная княгиня Волконская соединяла стиль европейских салонов с легким оттенком богемности и нескрываемой политической независимостью. Даже то, что в своем римском дворце она позже водрузила рядом с мраморными античными обломками, посвященными Пушкину и Веневитинову, мраморный же бюст Александра I, не лишено было фрондирующего оттенка. Почтительный жест в адрес покойного императора подчеркивал оппозицию по отношению к царствующему. Николай I принудил княгиню покинуть Россию. Этим он наказывал ее за «соблазнительный» переход в католицизм, но вероятно также и за демонстративно подчеркиваемое фрондерство. Действительно, салон княгини не имел политического характера, но остров, где создавалась искусственная атмосфера культа прекрасного, приобретал на фоне николаевских порядков неожиданно совсем не

нейтральный характер. Вспомним слова из Пушкина, сказанные позже (1836) об истинной свободе:

Зависеть от властей, зависеть от народа —  
 Не все ли нам равно? Бог с ними... Никому  
 Отчета не давать, себе лишь самому  
 Служить и угождать; для власти, для ливреи  
 Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;  
 По прихоти своей скитаться здесь и там,  
 Дивясь божественным природы красотам  
 И пред созданиями искусств и вдохновенья  
 Трепеща радостно в восторгах умиленья.  
 Вот счастье! вот права... \*

Направленность своей «эстетствующей» независимости княгиня проявила в проводах Марии Волконской, отправлявшейся в Сибирь вслед за сосланным на каторгу мужем. Следует вспомнить, что мать Волконского, статс-дама двора вдовствующей императрицы, отреклась от приговоренного к каторге сына и отправилась в это же время в Москву участвовать в торжествах по случаю коронации Николая I. На этом фоне Зинаида Николаевна организовала в Москве шумные демонстративные провода своей невестки, пригласив туда знаменитейших итальянских музыкантов и певцов и весь цвет интеллектуального общества, в том числе и Пушкина. Мария Волконская писала: «В Москве я остановилась у Зинаиды Волконской, моей третьей невестки, которая приняла меня с такой нежностью и добротой, которых я никогда не забуду: она окружила меня заботами, вниманием, любовью и состраданием. Зная мою страсть к музыке, она пригласила всех итальянских певцов, которые были тогда в Москве, и

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. III, кн. 1. С. 420.

несколько талантливых девиц. Прекрасное итальянское пение привело меня в восхищение, а мысль, что я слышу его в последний раз, делала его для меня еще прекраснее. <... > Я говорила им: „Еще, еще, подумайте только, ведь я никогда больше не услышу музыки!“ Пушкин, наш великий поэт, тоже был здесь» \*.

Праздник, устроенный Зинаидой Волконской для невестки, не был знаком политического сочувствия к декабристам. Он демонстрировал другое: *независимость искусства* от власти, но в существовавшей тогда обстановке аполитизм превращался в политическую позицию. Представление о салоне Волконской как «волшебном острове», на котором собирались поклонники искусств разных взглядов и различных талантов, отражено на известной картине Г. Г. Мясоедова, воссоздающей мифологическую сцену собрания «жрецов искусств». На картине Г. Г. Мясоедова Зинаида Волконская, сидящая у ног статуи Венеры Милосской, окружена Веневитиновым, Пушкиным, Хомяковым, Вяземским, Погодиным. Композиционным центром картины являются расположенные в двух ее концах стоящие фигуры Чаадаева и Мицкевича: первый стоит в позе размышления, второй восторженно декламирует стихи. Каково бы ни было реальное отношение собранной художником единовременной плеяды к этим вечерам, картина очень точно отражает историческую мифологию встреч у Зинаиды Волконской. В воспоминаниях о Мицкевиче Вяземский писал: «В Москве дом кн. Зинаиды Волконской был изящным сборным местом всех замечательных и отборных личностей современного об-

---

\* Записки княгини Марии Николаевны Волконской. СПб., 1914. С. 61.

щества. Тут соединялись представители большого света, сановники и красавицы, молодежь и возраст зрелый, люди умственного труда, профессора, писатели, журналисты, поэты, художники. Все в этом доме носило отпечаток служения искусству и мысли. Бывали в нем чтения, концерты дилетантами и любительницами представления итальянских опер. Посреди артистов и во главе их стояла сама хозяйка дома. Слышавшим ее нельзя было забыть впечатления, которые производила она своим полным и звучным контральто и одушевленную игрою в роли Танкреды, опере Россини. Помнится и слышится еще, как она в присутствии Пушкина и в первый день знакомства с ним пропела Элегию его, положенную на музыку Геништою:

Погасло дневное светило,

На море синее вечерний пал туман.

Пушкин был живо тронут этим обольщением тонкого и художественного кокетства. По обыкновению, краска вспыхивала в лице его...

Нечего и говорить, что Мицкевич, с самого приезда в Москву, был усердным посетителем и в числе любимейших и почетнейших гостей в доме кн. Волконской. Он посвятил ей стихотворение, известное под именем *Rokój greckiej* (Греческая комната)...» \* Салон Волконской имел, как и положено обществам этого типа, свою легенду. Это была легенда о неразделенной любви Веневитинова к хозяйке салона, любви, которая была трагически прервана смертью юного гения. Подобная легенда была обязательным украшением атмосферы салона, однако в целом объединяющей силой собрания у Зинаиды Волконской было не

---

\* *Вяземский П. А.* Воспоминания о Мицкевиче // Собр. соч. Т. VII. С. 329.

любовное чувство, а поклонение искусству. Подчеркнутый эстетизм придавал салону Волконской несколько холодный характер. Это, в частности, отразилось в известной салонной штампованности изящного стихотворения Пушкина, посвященного этому салону:

Среди рассеянной Москвы,  
При толках виста и бостона,  
При бальном лепете молвы  
Ты любишь игры Аполлона.  
Царица муз и красоты,  
Рукою нежной держишь ты  
Волшебный скипетр вдохновений,  
И над задумчивым челом,  
Двойным увенчанным венком,  
И вьется и пылает гений.  
Певца, плененного тобой,  
Не отвергай смиренной дани,  
Внемли с улыбкой голос мой,  
Как мимоездом Каталани  
Цыганке внемлет кочевой \*.

Между самими фамилиями Пономаревой (урожденной Позняк) и Волконской (урожденной Белосельской-Белозерской) — красноречивая разница, ясно говорящая о различиях социального положения и всей атмосферы, лежащих между этими двумя салонами, столь хронологически близкими. И тем более бросается в глаза родство их противостояния жизненной реальности. В обоих салонах мы видим попытку вырваться «au dessus du vulgaire».

Другой женский путь, который также вел к тому, чтобы «подняться над жизнью позорной» (Пастернак), был путь, который общество счита-

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. III, кн. 1. С. 54.

ло предосудительным. В поэзии (например, под пером Лермонтова) это создавало романтический образ публичной женщины:

Пускай толпа клеймит презреньем  
Наш неразгаданный союз,  
Пускай людским предубежденьем  
Ты лишена семейных уз.

Но перед идолами света  
Не гну колени я мои;  
Как ты, не знаю в нем предмета  
Ни сильной злобы, ни любви \*.

В бытовой реальности он терял романтическую окраску, и в литературу он вернется лишь с образом «униженных и оскорбленных» – в социальном его истолковании у Некрасова и религиозном у Достоевского. Романтизированный бунт женщины в России первой половины XIX века реализовывался в образе романтической героини. На язык романтизма «приличия» переводились как «условности», а бунт против них имел два лица – поэтическую свободу в литературе и любовную свободу в реальной жизни. Первое «естественно» облекалось в мужское поведение и воплощалось на бумаге, второе – в «женское» и реализовывалось в быту. Такова двойная природа образа Закревской. В стихах Пушкина она отражается так:

С своей пылающей душой,  
С своими бурными страстями,  
О жены Севера, меж вами  
Она является порой

---

\* Лермонтов М. Ю. Сочинения в 6-ти т. Т. II. М.-Л., 1954. С. 190.

И мимо всех условий света  
Стремится до утраты сил,  
Как беззаконная комета  
В кругу расчисленном светил \*.

В поэтическом мире разговоры Закревской отразились у Пушкина в стихотворении «Наперсник», где «упоительный язык» «страстей безумных и мятежных» пугал поэта своей необузданностью:

Но прекрати свои рассказы,  
Таи, таи свои мечты:  
Боюсь их пламенной заразы,  
Боюсь узнать, что знала ты! \*\*

Однако в мужском поведении, как бы ни была искренняя страсть \*\*\*, это все же была литература. Отношения же литературы и жизни в мужском поведении той поры были сложными и создавали возможность самых различных интерпретаций. Пушкин был искренен, когда писал эти стихи, но был искренен и тогда, когда в переписке с Вяземским отпускал двусмысленные шутки насчет «медной Венеры» (так именовалась Закревская в переписке Пушкина и Вяземского) и разыгрывал вместе с Вяземским страсти и ревности в переписке. Не снижался образ Закревской и тогда, когда Пушкин надевал маску ее наставника в любви: Вяземскому из Петербурга 1 сентября 1828 года он писал: «Если б не [Закревс<кая>] твоя медная Венера, то я бы с тоски умер. Но она утешительно смешна и мила. Я ей пишу стихи. А она произвела меня в свои сводники, (к чему влекла меня и всегдашняя склонность и нынешнее состоя-

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. III, кн. 1. С. 112:

\*\* Там же. С. 113.

\*\*\* Например, для Баратынского любовь к Закревской была глубокой и трагической.

ние моего Благонамеренного, о коем можно сказать то же, что было сказано о его печатном тезке: ейей намерение благое, да исполнение плохое)» \*.

Противоположностью «артистическому» и «любовно-романтическому» дамскому поведению в России начала XIX века было светское *compte à part*, главный признак которого – светская безликость. Приведем два поразительно близких описания, из которых одно рисует бытовую картину, а другое принадлежит литературе. Оба текста воссоздают высшее общество. Сходство их диктуется тем, что на этом уровне своеобразие приравнивается к неприличию. Первый пример принадлежит запискам А. Ф. Тютчевой. Характерно, что в нем описывается салон Софи Карамзиной. Салон Екатерины Андреевны и Николая Михайловича Карамзиных при жизни писателя был одним из культурных центров Петербурга 1810-х годов, своеобразие его подчеркивалось еще и тем, что прямо над ним на третьем этаже собиралась декабристская молодежь в кабинете Никиты Муравьева. Теперь (мемуары Тютчевой описывают салон старшей дочери Карамзина) – в 30-е годы – картина резко изменилась, и это тем более заметно потому, что хозяйка салона убеждена, что сохраняет традицию своего отца. Салон Софи Карамзиной лишен своего интеллектуального культурного центра. Он представляет собой хорошо налаженную машину безликого светского общения. «...Умной и вдохновенной руководительницей и душой этого гостеприимного салона была несомненно София Николаевна, дочь Карамзина от первого его брака с Елизаветой Ивановной Протасовой, скончавшейся при рожде-

---

\* Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. XIV. С. 26.

нии этой дочери. Перед началом вечера Софи, как опытный генерал на поле сражения и как ученый стратег, располагала большие красные кресла, а между ними легкие соломенные стулья, создавая уютные группы для собеседников; она умела устроить так, что каждый из гостей совершенно естественно и как бы случайно оказывался в той группе или рядом с тем соседом или соседкой, которые лучше всего к нему подходили. У нее в этом отношении был совершенно организаторский гений. Бедная и дорогая Софи, я как сейчас вижу, как она, подобно усердной пчелке, порхает от одной группы гостей к другой, соединяя одних, разъединяя других, подхватывая остроумное слово, анекдот, отмечая хорошенький туалет, организуя партию в карты для стариков, jeux d'esprit \* для молодежи, вступая в разговор с какой-нибудь одинокой мамашей, поощряя застенчивую и скромную дебютантку, одним словом, доводя умение обходиться в обществе до степени искусства и почти добродетели» \*\*. Описанная в воспоминаниях Тютчевой картина настолько напоминает сцену из «Войны и мира» Толстого, что трудно отказаться от мысли о том, что Толстому были доступны тогда еще не опубликованные мемуары Тютчевой. Эмоциональная оценка в романе Толстого прямо противоположна, но это тем более подчеркивает сходство самой картины. Корень этого сходства в принципиальной ориентации на неоригинальность как на высший идеал салона. Характерно и то, что салон Карамзиной показан нам в 1830-е годы,

---

\* салонные игры — Ю. Л.

\*\* Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания и фрагменты дневников фрейлины двора Николая I и Александра II. М., 1990. С. 13.

Анны Павловны Шерер – в 1800-е; несмотря на это, в них царит совершенно одинаковая атмосфера:

... порядок стройный  
олигархических бесед,  
и холод гордости спокойной,  
и эта смесь чинов и лет.

(«Евгений Онегин», VIII, VII)

«Вечер Анны Павловны был пущен. Веретена с разных сторон равномерно и неумолкая шумели. Кроме *ma tante*, около которой сидела только одна пожилая дама с исплаканным худым лицом, несколько чужая в этом блестящем обществе, общество разбилось на три кружка. В одном, более мужском, центром был аббат; в другом, молодом, – красавица княжна Элен, дочь князя Василия, и хорошенькая, румяная, слишком полная по своей молодости, маленькая княгиня Болконская. В третьем – Мортемар и Анна Павловна». Центром вечера был виконт-эмигрант. «Анна Павловна, очевидно, угощала им своих гостей. Как хороший метрдотель подает как нечто сверхъестественно-прекрасное тот кусок говядины, который есть не захочется, если увидеть его в грязной кухне, так в нынешний вечер Анна Павловна сервировала своим гостям сначала виконта, потом аббата, как что-то сверхъестественно-утонченное» \*. Романтический и светский салоны как бы воплощают две противоположные точки женского светского поведения той эпохи. Если в романтическую эпоху свобода для женщины мыслилась как женская свобода, то период демократического подъема второй половины XIX века акцентировал в женщине *человека*. В опошленном бытовом поведении это выра-

\* Толстой Л. Н. Собрание сочинений. Т. IV. М., 1979. С. 17.

жалось как стремление завоевать мужскую прическу, мужские профессии, мужские жесты и манеру речи (опыт присвоения мужской одежды, осуществленный, как мы говорили, Жорж Санд, казался еще слишком экстравагантным). Это противопоставление реализовывалось как борьба между модным светским бальным одеянием, например, кринолином\*, и скромным одеянием «трудящейся женщины». Так, например, в сатирах А. К. Толстого имитируется штампованность языка нигилистов, т. е. мгновенное превращение взрыва в штамп:

Ужаснулся Поток, от красавиц бежит,  
А они восклицают ехидно:  
«Ах, какой он пошляк! ах, как он неразвит!  
Современности вовсе не видно!»  
Но Поток говорит, очутясь во дворе:  
«То ж бывало у нас и на Лысой горе,  
Только ведьмы хоть голы и босы,  
Но, по крайности, есть у них косы!» \*\*

Как мы видим, длительный период женской эмансипации, проходивший под лозунгом уравнивания прав женщины и мужчины, фактически истолковывался в обществе как право женщины занимать «мужские» общественные роли и профессии. Только ко второй половине XIX века вопрос этот принял иной смысл. Борьба теперь шла не за то, чтобы быть «мужчиной», а за то,

\* Ср. «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина: «Когда объявили Прогресс, то он стал и пошел перед Прогрессом — так, что уже Тарелкин был впереди, а Прогресс сзади! — Когда пошла Эмансипация женщин, то Тарелкин плакал, что он не женщина, дабы снять кринолину перед Публикой и показать ей... как надо Эмансипироваться» (Картины прошедшего. Писал с натуры А. Сухово-Кобылин. М., 1869. С. 400—401).

\*\* Толстой А. К. Смерть Иоанна Грозного. Царь Федор Иоаннович. Царь Борис. Стихотворения. М., 1988. С. 435.

чтобы мужчина и женщина воспринимались как равноценные в едином понятии «человек». Для этого потребовалось, чтобы хоть одна женщина доказала свое превосходство в сферах, традиционно считавшихся мужской монополией. В этом смысле не только для русской, но и для европейской истории культуры в целом появление таких лиц, как Софья Васильевна Ковалевская, явилось поистине историческим поворотным пунктом, который можно сопоставить лишь с уравниванием роли мужчины и женщины в политической борьбе народовольцев. Факт получения С. Ф. Ковалевской ученой степени профессора (1884) и назначение ее через год руководителем кафедры механики в Стокгольмском университете можно сопоставить лишь с действием правительства Александра III, уравнившего Софью Перовскую с мужчинами-народовольцами в праве быть казненной. Женщина перестала получать и научные, и политические скидки. В последнем случае Александр III неожиданно проявил себя как Робеспьер, доказавший, что гильотина не знает галантной разницы между мужчиной и женщиной. Пушкин писал о равенстве «в последнюю страшную минуту» «царственного страдальца, и убийцы его, и Шарлотты Корде, и прелестницы ДюБарри, и безумца Лувеля, и Бертона» \*.

Сестры Корвин-Круковские (в замужестве Жаклар и Ковалевская) как бы реализовали обе возможности. Анна Васильевна Корвин-Круковская отвергла любовь Достоевского. Достоевский просил ее руки, но получил отказ — ее избранником стал парижский коммунары, лишь бегством из-за решетки спасшийся от смертной казни. Достоевский, по воспоминаниям А. Г. Достоевской, о

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 94—95.

ней сказал: «Анна Васильевна — одна из лучших женщин, встреченных мною в жизни. Она чрезвычайно умна, развита, литературно образованная, и у нее прекрасное, доброе сердце. Это девушка высоких нравственных качеств; но ее убеждения диаметрально противоположны моим, и уступить их она не может — слишком уж она прямолинейна. Навряд ли поэтому наш брак мог быть счастливым. Я вернул ей данное слово и от всей души желаю, чтобы она встретила человека одних с ней идей и была бы с ним счастлива!» \* Младшая сестра ее, Софья Ковалевская, была именно той личностью, которые созревают в момент крутого поворота в культуре. Конечно, не случайно Ренессанс породил людей всесторонней одаренности, таланты которых не могли уместиться в какой-нибудь отдельной сфере культуры. Не случайно, что следующий взрыв на рубеже XVII и XVIII веков вызвал к жизни во Франции энциклопедистов, а в России — Ломоносова: взрыв порождает многосторонние таланты. В культурной функции женщины такой взрыв произошел в конце XIX века. Он породил Софью Ковалевскую. Математик, профессор-преподаватель, писатель, создающий свои художественные произведения на нескольких языках, Ковалевская привлекает именно многосторонностью своей культурной активности.

Кафедра профессора и петербургская виселица знаменовали абсолютное приравнение мужчины и женщины. Только для первого надо было ехать в Стокгольм, второе осуществлялось дома. Это парадоксальное приравнение «своей» земли и заграничной отметил еще протопоп Аввакум, сказав, что мученикам, для того чтобы завершить

---

\* Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. II. 1964. С. 37.

свой подвиг, надо было «ехать в Персиду», у нас же – продолжал он с горькой иронией – «и дома Вавилон».

Равенство было утверждено. Теперь уже женщине не надо было притворяться способной играть роль мужчины. Это породило неслыханный эффект: начало XX века выплеснуло в русскую поэзию целую плеяду гениальных женщин-поэтов. И Ахматова, и Цветаева не только не скрывали женскую природу своей музыки – они ее подчеркивали. И тем не менее их стихи не были «женскими» стихами. Они выступили в литературе не как поэтессы, а как поэты.

Вершиной завоевания для женщины общечеловеческой позиции становятся не валькирии «прав женщин» и не проповедницы лесбиянства, а женщины, вытесняющие мужчин в политике и государственной деятельности («леди Тэтчер» в политике и науке XX века). Однако наиболее яркая, почти символическая картина возникает перед нами в противостоянии Марины Цветаевой и Бориса Пастернака. Дело даже не в том, что в их личных отношениях Цветаева проявляет мужество, а Пастернак – «женственность». Важнее то, как этот, так и оставшийся эпистолярным и литературным, роман отразился в поэзии. В лирике Цветаевой, в ее гипертрофированной страстности женское «я» получает традиционно мужские признаки: наступательный порыв, восприятие поэзии как труда и ремесла, мужество. Мужчине здесь отводится вспомогательная и непоэтическая роль:

С пошлюной бессмертной пошлости  
Как справляетесь, бедняк? \*

---

\* М. Цветаева. Избр. произведения. М.-Л., 1965. С. 262. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

Атрибуты Цветаевой – «мужественный рукав» и рабочий стол. Вероятно, ни у одного поэта мы не найдем сожаления о том, что любовь уворовывает время от работы \*, которая и есть единственное подлинное бытие:

Юность — любить,  
 Старость — погреться:  
 Некогда — *быть*,  
 Некуда деться (275).

Квиты: вами я объедена,  
 Мною — живописаны.  
 Вас положат — на обеденный,  
 А меня — на письменный.

Оттого что, йотой счастлива,  
 Яств иных не ведала... (302).

Трудно найти другие стихи, в которых женственность обливается таким презрением; «щебет» и цена за него — рядом:

Но, может, в щебетах и счетах  
 От вечных женственностей устав —  
 И вспомнишь руку мою без прав  
 И мужественный рукав (194).

Это — через голову пушкинской эпохи возврат к XVIII веку, к Ломоносову, для которого «поэтизм» — «бедное рифмачество», и Мерзлякову, именующему стихотворство: «святая работа» (ср. «священное ремесло» Ахматовой).

На фоне этой поэзии приобретает контрастный смысл принципиальная женственность позиции Пастернака, который «женской доле равен».

---

\* Ср. дерзкие стихи молодого Пушкина:  
 ... *труд и холоден и пуст.*  
*Поэма никогда не стоит*  
*Улыбки сладострастных уст.*

Женственность его поэзии проявляется даже не в сюжетности, а в принципиальной отзывчивости и «страдательности». Эта поэзия не берет, не властвует, не навязывает, а отдается – стихийному, сверхличностному, победа которого только в том, что он «всеми побежден». Цветаева врывается своим языком в мир и слепа ко всему, что не ее эманация, Пастернак вбирает мир в себя. Цветаева погружена в «свое», Пастернак, как доктор Живаго, всегда постоянен потому, что всегда растворяется в чужом. Это не исключает, однако, что в дальнейшем в России именно идея равенства мужчины и женщины превратилась в форму угнетения женщины, потому что природное отличие было принесено в жертву нереализуемой утопии, на практике превращавшейся в эксплуатацию.

Заинтересовавшая нас проблема, как мы видели, осуществляется на грани физиологии и семиотики, постоянно меняя центр тяжести то в одну, то в другую сферу. Как семиотическая, она не может быть искусственно отделена от других социокультурных языков, в частности, от конфликта физиологического и культурного аспектов. В Японии это приводило к противопоставлению женщины для семьи и гейши – женщины для наслаждения. В европейском средневековье – в быту коронованных особ – к узаконенной антитезе жены, продолжающей род, и любовницы, дарящей наслаждение. Разделение этих двух культурных функций порождало в целом ряде случаев антитезу «нормальной» и гомосексуальной любви. Распространение гомосексуализма в петербургских офицерских школах имело, скорее всего, физиологический корень, поскольку связано было с изоляцией большого числа подростков и молодых людей. Но иной характер это приобре-

тало в случаях, когда гомосексуальная любовь превращалась в своеобразную полковую традицию. Гоголь иронически подчеркнул различные формы специфики гвардейских полков. «П<sup>ххх</sup> пехотный полк был совсем не такого сорта, к какому принадлежат многие пехотные полки; и, несмотря на то, что он большею частью стоял по деревням, однако ж был на такой ноге, что не уступал иным и кавалерийским. Большая часть офицеров пила выморозки и умела таскать жидов за пейсики не хуже гусаров; несколько человек даже танцевали мазурку, и полковник П<sup>ххх</sup> полка никогда не упускал случая заметить об этом, разговаривая с кем-нибудь в обществе. „У меня-с“, говорил он обыкновенно, трепля себя по брюху после каждого слова: „многие пляшут-с мазурку; весьма многие-с; очень многие-с“. Чтоб еще более показать читателям образованность П<sup>ххх</sup> пехотного полка, мы прибавим, что двое из офицеров были страшные игроки в банк и проигрывали мундир, фуражку, шинель, темляк и даже исподнее платье, что не везде и между кавалеристами можно сыскать» \*. То, что в бытовой перспективе может рассматриваться как порок, в семиотической делается знаком социального ритуала. В николаевскую эпоху гомосексуализм был ритуальным пороком кавалергардов, так же как безудержное пьянство у гусаров \*\*. Так, например, скандальная близость Дантеса – роялиста-эмигранта, красавца без гроша за душой, собравшего в себе все пороки разбросанной по чужим землям старой аристокра-

---

\* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. I. М.-Л., 1940. С. 286.

\*\* По интересному наблюдению В. Г. Виленбахова, своеобразным перечнем ритуальных гвардейских пороков была песенка-дразнилка «Жура, жура-журавель».

тии \*, изящного, всегда веселого, легкомысленного – была бы невозможна в обстановке чинного и строгого к морали петербургского общества, если бы не входила в ритуальный порок кавалергардов. В официальном Петербурге было принято делать вид, что этот «недостаток» просто не существует (ср. слова Лермонтова о том, что свет

«... не карает заблужденья,  
Но тайны требует для них»).

Неофициально же ритуализованные пороки воспринимались как знаки посвящения. В данном случае гомосексуализм придавал утонченность *fin du siècle*. Прямое дыхание «конца века» французские эмигранты привнесли в петербургские салоны задолго до того, как в русской критике прозвучало слово «декаданс».

---

\* Так, например, маркиз-аристократ, бежавший из Франции и нашедший прибежище в русском провинциальном дворянском доме, приучил к гомосексуальной любви мальчика Вигеля; что сыграло в дальнейшем роковую роль во всей судьбе этого человека.

---

## Логика взрыва

**М**ы погружены в пространство языка. Мы даже в самых основных условных абстракциях не можем вырваться из этого пространства, которое нас просто обволакивает, но частью которого мы являемся и которое, одновременно, является нашей частью. И при этом наши отношения с языком далеки от идиллии: мы прилагаем гигантские усилия, чтобы вырваться за его пределы, именно ему мы приписываем ложь, отклонения от естественности, большую часть наших пороков и извращений. Попытки борьбы с языком так же древни, как и сам язык. История убеждает нас в их безнадежности, с одной стороны, и неисчерпаемости, с другой.

Одна из основ семиосферы — ее неоднородность. На временной оси, как уже говорилось, соседствуют subsystemы разной скоро-

сти их циклических движений. Если в наш период дамская мода в Европе имеет скорость оборота год\*, то фонологическая структура языка изменяется настолько медленно, что мы склонны воспринимать ее нашим бытовым сознанием как неизменную. Многие из систем сталкиваются с другими и на лету меняют свой облик и свои орбиты. Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом и, попадая в чужие пространства, могут вдруг бурно реставрироваться. Семиотические системы проявляют, сталкиваясь в семиосфере, способность выживать и трансформироваться и, как Протей, становясь другими, оставаться собой, так что говорить о полном исчезновении чего-либо в этом пространстве следует с большой осторожностью.

Полностью стабильных, не изменяющихся семиотических структур, видимо, не существует вообще. Если допустить такую гипотезу, то придется признать и, хотя бы чисто теоретическую, конечность возможных их комбинаций\*\*. Тогда иронический эпиграф Лермонтова: «Les poètes ressemblent aux ours, qui se nourrissent en suçant

---

\* Предел скорости, с одной стороны, задается древнейшим критерием — оборотом календарного цикла, а с другой, — достаточно динамичным — возможностями портняжной техники.

\*\* Пересечение различных замкнутых систем может быть одним из источников обогащения замкнутых систем. Фонологическая система принадлежит к наиболее стабильным. Однако, щегольской диалект русского языка XVIII в. допускал заимствованные из французского носовые гласные. Пушкинская героиня «русский Н (читается «наш») как N французский /Произносить умела в нос».

leur patte (Inédit)» <Лермонтов, II, 145> \* придется принимать буквально.

Однако, необходимо подчеркнуть, что граница, отделяющая замкнутый мир семиозиса от вне-семиотической реальности, проницаема. Она постоянно пересекается вторжениями из внесемиотической сферы, которые, врываясь, вносят с собой динамику, трансформируют само пространство, хотя, одновременно, сами трансформируются по его законам. Одновременно семиотическое пространство постоянно выбрасывает из себя целые пласты культуры. Они образуют слои отложений за пределами культуры и ждут своего часа, чтобы вновь ворваться в нее, настолько забытыми, чтобы восприниматься как новые. Обмен с внесемиотической сферой образует неисчерпаемый резервуар динамики.

Это «вечное движение» не может быть исчерпано – оно не поддается законам энтропии, поскольку постоянно воссоздает свое разнообразие, питаемое незамкнутостью системы.

Однако источник разнообразия превратился бы в генератор хаоса, если бы не подключались противонаправленные структуры.

Существенное отличие современного структурного анализа от формализма и раннего этапа структурных исследований заключается в самом выделении объекта анализа. Краеугольным камнем названных выше школ было представление об отдельном, изолированном, стабильном самодовлеющем тексте. Текст был и константой, и началом, и концом исследования. Понятие текста по существу было априорным.

---

\* Поэты похожи на медведей, питающихся, обсасывая собственную лапу (фр.).

Современное семиотическое исследование также считает текст одним из основных исходных понятий, но сам текст мыслится не как некоторый стабильный предмет, имеющий постоянные признаки, а в качестве функции: как текст может выступать и отдельное произведение, и его часть, и композиционная группа, жанр, в конечном итоге — литература в целом. Дело здесь не в том, что в понятие текста вводится возможность расширения. Отличие имеет гораздо более принципиальный характер. В понятие текста вводится презумпция создателя и аудитории, причем эти последние могут не совпадать по своим объемам.

Так, например, не так давно в отечественном литературоведении вспыхнул горячий, но совершенно неплодотворный спор о так называемых «канонических» редакциях текстов. Характерно, что сторонниками этой выхолощенной идеи были те московские литературоведы, которые более преуспевали в административных, чем в научных сферах. Отрицательное же отношение она вызвала у опытного текстолога и ученого, всегда придерживавшегося здравых воззрений, Б. В. Томашевского\*. Современная точка зрения опирается на представление о тексте как пересечении точек зрения создателя текста и аудитории. Третьим компонентом является наличие определенных структурных признаков, воспринимаемых как сигналы текста. Пересечение этих трех элементов создает оптимальные условия для восприятия объекта в качестве текста. Однако резкая выраженность некоторых из этих элементов может сопровождаться редукцией других. Так, с пози-

---

\* См. об этом в предисловии Б. М. Эйхенбаума в книге Б. В. Томашевского «Писатель и книга. Очерк текстологии». М., 1959.

ции автора, текст может выступать как незаконченный, находящийся в динамическом состоянии, в то время как внешняя точка зрения (читателя, издателя, редактора) будет стремиться приписывать тексту законченность. На этой основе возникают многочисленные случаи конфликтов между автором и издателем. Лев Толстой отказывался рассматривать корректурные листы как законченные тексты, видя в них лишь этап непрерывного процесса. Текст для него фактически начал процесс. Пушкин начал перерабатывать поэму «Медный всадник», но, выполнив половину труда, цензурно вынужденного, но превратившегося в художественный процесс, бросил работу. Таким образом, важнейшее пушкинское произведение лишено так называемой «последней авторской воли». Издатель, ориентированный на читателей, обязан идти на компромиссы, соединяя два разных этапа обработки. Исследовательская позиция дает нам текст, захваченный в момент становления. Окончательная авторская воля оказывается фикцией. Исследования М. О. Чудаковой вскрыли многоуровневый процесс работы Булгакова над романом «Мастер и Маргарита». Процесс этот также не получил окончательного завершения. И здесь перед нами конфликт исследовательской (авторской) и издательской (читательской) точек зрения. Именно это лежащее в самой основе вопроса противоречие создает необходимость разных типов издания. Академическое издание отличается не просто авторитетностью исследователей или пышностью оформления, а принципиальной ориентацией на писательское восприятие \*. Современное восприятие текста

---

\* Здесь существенно учитывать проблему «точки зрения». См. об этом: *Успенский Б. А. Поэтика композиции*. М.,

как элемента в художественном процессе подразумевает внутреннюю противоречивость основной исследовательской позиции.

Один из основных вопросов, которые ставит текст, может быть описан следующим образом. В ряде европейских языков имеется категория артиклей, разделяющая имена на погруженные в очерченный мир вещей, лично знакомых, интимных по отношению к говорящему, и предметов отвлеченного, общего мира, отраженного в национальном языке. Отсутствие в русском языке артиклей не означает отсутствие данной категории. Она только выражается другими средствами. Можно утверждать, что мир ребенка раннего возраста, крайне ограниченный пространственной сферой личного опыта, заполнен *единственными* вещами. В языке это отражается господством собственных имен и тенденцией воспринимать всю лексику сквозь эту призму. Мы уже приводили пример с детским языком Владимира Соловьева. Стремление превратить мир в пространство собственных имен проявлялось здесь с особенной очевидностью (см. с. 54). Ср. также эпический мотив наименования мира, присутствующий в многочисленных национальных эпосах и всегда выступающий в одной функции: наименование мира превращает хаос в космос.

Мир собственных имен с его интимностью — своеобразная лингвистическая параллель к космической идее материнского лона — и мир нарицательных имен, носитель идеи объективности, выступают как два регистра, единые в своей конфликтности. Реальное говорение свободно переливается из одной сферы в другую, но эти

последние не сливаются. Напротив, их контрастность только подчеркивается этим.

Принципиально новыми становятся отношения между этими языковыми механизмами, как только мы вступаем в пределы художественного текста. Особенно интересен в этом отношении роман. Он создает пространство «третьего лица». По лингвистической структуре оно задается как объективное, расположенное вне мира читателя и автора. Но одновременно оно переживается автором как нечто им создаваемое, т. е. окрашенное всей интимностью родственных цветов, а читателем как лично переживаемое. Третье лицо обогащается эмоциональным ореолом первого лица. Здесь даже речь идет не о возможности автора лирически переживать судьбу своего героя или читателя реагировать на тон и отступления в авторском повествовании. Самое объективное построение текста не противоречит субъективности переживания читателем. Потенциально такая возможность заложена в языке. Газетное известие о стихийной катастрофе на другом конце земного шара переживается нами иначе, чем такие же сообщения, касающиеся близких в географическом отношении нам районов, и, конечно, совсем иначе, если они непосредственно касаются нас и наших близких. Дело в том, что сообщение здесь перемещается из пространства нарицательных имен в мир собственных. А эмоциональное переживание известий из этого последнего мира принципиально интимно.

Художественный текст превращает эту тенденцию в один из важнейших структурных элементов. Он в принципе заставляет нас переживать любое пространство как пространство собственных имен. Мы колеблемся между субъективным, лично знакомым нам миром и его антитезой. В

художественном мире «чужое» всегда «свое», но и, одновременно, «свое» всегда «чужое». Поэтому поэт может, создав пронизанное личными эмоциями произведение, пережить его как катарсис чувства, освобождение от трагедии. Так, Лермонтов говорил о своем «Демоне», что «от него избавился стихами». Однако художественное освобождение от самого себя может становиться не только концом одного, чреватого взрывом противоречия, но и началом другого. Так, например, все художественное пространство Чарли Чаплина может рассматриваться как единое произведение. Чрезвычайная индивидуальность таланта артиста и непосредственная связь каждого фильма с некоторым единым заэкраным пространством вполне оправдывает такое восприятие.

Однако не менее обоснован и взгляд на наследие Чаплина как на путь, смену самостоятельных замкнутых в себе текстов. Ранние дебюты Чаплина на экране (такие фильмы, как «Зарабатывая на жизнь», 1914) строились на противоречии между традиционными в ту эпоху штампами кинематографа и цирковой техникой. Виртуозное владение жестом, языком пантомимы производило на экране эффект неожиданности и создавало совершенно новый для кино язык. Следующий этап продолжал завоевания первого, но вместе с тем основывался на принципиальном, непредсказуемом переходе к новой системе художественного языка. Фильмы «Бродяга», «Завербованный» (1915), «Собачья жизнь», «На плечо!» (1917–1918) переносили цирковую эксцентрику в обстановку, уводящую зрителя в мир совершенно другого жанра. Противоречия техники жеста и сюжетных коллизий (очень ярко в «На плечо!», где герой переносится в обстановку окопной жизни первой мировой войны) создают резкий переход в иную

систему киноязыка. Переход этот не является простым логическим продолжением предыдущего. Складывается в дальнейшем ставший характерным для Чаплина путь постоянного и неожиданного для зрителя изменения киноязыка. Не случайно каждый переломный момент будет сопровождаться недоумением публики и созданием «нового» Чаплина.

В «Золотой лихорадке» раздвоение единого станет ведущим художественным принципом. Это будет закреплено соединением противоречия между щегольской верхней частью одежды и лохмотьями, в которые одет герой ниже пояса. Одновременно активную роль играют противоречия между одеждой и жестом. Пока герой – одетый в лохмотья бродяга-золотоискатель, его жесты обличают безукоризненного джентльмена. Но как только он становится миллионером и напяливает на себя роскошные одежды, он превращается в бродягу: вульгарное почесывание разных частей тела, неуклюжие жесты – все выдает несоответствие одежды и роли. Здесь же появляется очень важный в последующих фильмах прием потери и обретения памяти в зависимости от того, какую роль исполняет в фильмах герой. Вставной эпизод с танцующей куколкой, которую Чарли заставляет выполнять изысканные танцы и разнообразные движения, не имеет, казалось бы, прямого отношения к сюжету (он вставлен как забава, которой предается нищий герой, напрасно ожидая в гости кокетливую героиню). Однако на самом деле, эпизод этот является ключом ко всему фильму. В нем перед зрителем предстает внутренний Чарли, воплощенное изящество и артистизм, оживляющий комическую, грубую и примитивную структуру. Весь эпизод – победа сущности над внешностью. Без него благополучная концовка филь-

ма была бы примитивной данью киноусловности. Он придает концу фильма характер утопической надежды на возможность счастья.

С этого трамплина был возможен совершенно не вытекающий с однозначной предсказуемостью из сложившегося киноязыка Чаплина этап серьезных, злободневных фильмов. Фильм «Великий диктатор» доводил внутреннее противоречие образа до предела — герой раздваивался в два анти-тетических персонажа, которые одновременно бросали друг на друга ответ. Смысл сатиры — снятие маски с показного величия. Это превращало клоунаду из технического приема организации языка в его содержание. Два социально-философских фильма «Огни большого города» и «Новые времена» (1931, 1935), созданные в эпоху Великого кризиса, завершили возникновение нового языка, построенного на противоречии между внешностью и сущностью. Язык кинокомедии получил философскую универсальность, потому что сделался средством воссоздания трагедии. Цикл фильмов 1947 — начала 50-х годов также натолкнулся на непонимание. Критика говорила об упадке Чаплина. Появление его без усиков и характерной маски Шарло, без условной маскарадной одежды, показалось отречением от великих завоеваний предшествующего периода. На самом деле, такие фильмы, как «Огни рампы» (1952), «Король в Нью-Йорке» (1957) были новым взлетом. Маска Шарло уже была настолько соединена с образом Чаплина, настолько входила в ожидание зрителей, что ее можно было отбросить. Более того, в «Огни рампы» Чаплин дерзко ввел автоцитату. В фильме старый актер, вынужденный зарабатывать на дешевых эстрадах, терпит полный провал. Это сам Чаплин, который появляется без маски. Выход обретается в том,

что Чаплин и другой давно забытый киногений Бестер Китон появляются на сцене и без грима разыгрывают сами себя. Они превращают свой возраст, свои неудачи, провалы в сюжет и роль, разыгрывая перед публикой трагикомедию реального существования. То, что было языком, — становится сюжетом, а противоречия между Чаплиным и Шарло позволяют трагически обновить старую драму «актер и человек». Маска оживает и живет самостоятельной жизнью, вытесняя человека, как андерсеновская Тень.

Взрыв может реализоваться как цепочка последовательных, сменяющих друг друга взрывов, накладывающих на динамическую кривую многоступенчатую непредсказуемость.

Проблема предсказуемости-непредсказуемости — коренная при решении такого существенного вопроса, как подлинное и мнимое искусство. Художественное творчество неизменно погружается в обширное пространство суррогатов. Последнее не следует понимать как однозначное осуждение. Суррогаты искусства вредны своей агрессивностью. Они имеют тенденцию обволакивать подлинное искусство и вытеснять его. Там, где вопрос сводится к коммерческой конкуренции — они всегда одерживают победу.

Однако, ограниченные своими пределами, они не только необходимы, но и полезны. Они выполняют широкую воспитательную роль и являются как бы первой ступенью на пути к овладению языком искусства. Уничтожение их невозможно и было бы столь же губительно, как и захват ими места подлинного искусства. Они могут выполнять те несвойственные искусству задачи, которые, однако, общество императивно ставит перед художником: просвещение, пропаганду, моральное воспитание и т. д.

Особое место занимают те квазихудожественные произведения, которые, по сути дела, представляют задачи для решения. Таковы в фольклоре загадки, а в искусстве новейшего времени — это обширное пространство детектива. Детектив представляет собой задачу, которая притворяется искусством. Детективный сюжет внешне напоминает сюжеты романа или повести. Перед читателем разворачивается цепь событий, и он вовлекается в типичную для художественной прозы ситуацию — необходимость делать выбор для того, чтобы сюжет получил смысл.

В романе Честертон «Человек, который был четвергом» сталкиваются два поэта. Один из них — анархист, другой — сыщик. Дело усложняется тем, что оба они появляются в масках. Сыщик изображает недалекого джентльмена, маска анархиста более сложна: чтобы избежать подозрений, он разыгрывает из себя анархиста, т. е. уже привычного для общества кровожадного фразера. Сущность обоих проявляется в их художественных вкусах. Анархист проклинает прозу железнодорожного движения, в котором последовательность станций предрешена. Поэзию он видит в неожиданности, а неожиданность приносит взрыв. На это сыщик возражает: «Всякий раз, когда поезд приходит к станции, я чувствую, что он прорвал засаду, победил в битве с хаосом. Вы брезгливо сетуете на то, что после Слоун-сквер непременно будет Виктория. О нет! Может случиться многое другое, и, доехав до нее, я чувствую, что едва ушел от гибели. Когда кондуктор кричит: „Виктория!“, это не пустое слово. Для меня это крик герольда, возвещающего победу. Да это и вправду Виктория, победа адамовых сы-

нов» \*. Пикантность здесь в том, что мы оказываемся в мире, где благополучие менее вероятно, чем убийство. Следовательно, отсутствие события несет большую информацию, чем его присутствие.

Таким образом, Честертон как бы вводит нас в мир непредсказуемости и, следовательно, создает текст, подчиняющийся художественным законам. Однако на самом деле, это не более, чем гениально построенная мистификация. Подобно тому, как любая задача имеет только одно правильное решение, а искусство аудитории состоит в том, чтобы это решение найти, честертонский сюжет ведет нас к одной однозначной истине. Запутанные клубки сюжета призваны замаскировать этот путь, сделать его доступным лишь тому, кто владеет тайнами единственного решения.

Такая ситуация принципиально противоположна искусству, говорим ли мы о гениальных или посредственных его проявлениях.

В этом смысле интересен пример повести Эдгара По. Читателю как бы подсказывается представление о том, что страшная загадка, которую предлагает ему автор, подразумевает одно-единственное «правильное» решение. Эдгару По предписывается композиция согласно устойчивой схеме: загадка, которую можно и нужно отгадать, погруженная в раму фантастических ужасов. Именно по такой схеме строятся современные повести Клайда Баркера. На самом деле, художественная сила творчества Э. По состоит именно в том, что он ставит перед читателями загадки, которые нельзя решить. Это не проблемы современности, упакованные в фантастические сюжетные фантики, а сама неразрешимая фантас-

---

\* Честертон Г. К. Избранные произведения. Т. I. М., 1990. С. 152.

тика. Э. По открывает перед читателями путь, у которого нет конца, окно в непредсказуемый и лежащий по ту сторону логики и опыта мир. Его повести не подразумевают хитрой и однозначной «отгадки».

Художественный текст не имеет одного решения. Эта особенность хорошо обнаруживается некоторыми внешними признаками. Произведение искусства может использоваться бесконечное число раз. Нелепо сказать: я не пойду в залу Рембрандта, я ее уже видел, или же: это стихотворение или симфонию я уже слышал. Но вполне естественно сказать: я эту задачу уже решил, я эту загадку уже разгадал. Тексты второго типа повторному употреблению не подлежат. Но мы читаем Честертона второй раз, потому что это не только детективная задача, но и художественная проза, в которой далеко не все сводится к сюжетной разгадке. Над ней возникает другой план — поэзия парадокса, а парадокс питается непредсказуемостью. Движение лучших представителей фантастики второй половины XX в. пытается перенести нас в мир, который настолько чужд бытовому опыту, что топит тощие прогнозы технического прогресса в море непредсказуемости.

Итак, искусство расширяет пространство непредсказуемого — пространство информации и, одновременно, создает условный мир, экспериментирующий с этим пространством и провозглашающий торжество над ним.

---

## Момент непредсказуемости

**М**омент взрыва есть момент непредсказуемости. Непредсказуемость не следует понимать как безграничные и ничем не определенные возможности перехода из одного состояния в другое. Каждый момент взрыва имеет свой набор равновероятных возможностей перехода в следующее состояние, за пределами которого располагаются заведомо невозможные изменения. Последние мы исключаем из рассуждений. Всякий раз, когда мы говорим о непредсказуемости, мы имеем в виду определенный набор равновероятных возможностей, из которых реализуется только одна. При этом каждая структурная позиция представляет собой набор вариантов. До определенной точки они

выступают как неразличимые синонимы. Но движение от места взрыва все более и более разводит их в смысловом пространстве. Наконец, наступает момент, когда они становятся носителями смысловой разницы. В результате общий набор смысловых различий все время обогащается за счет новых и новых смысловых оттенков. Этот процесс, однако, регулируется имеющим противоположное направление стремлением ограничивать дифференциацию, превращая культурные антонимы в синонимы.

В своем описании возможных вариантов будущего Ленского Пушкин, как уже указывалось выше, ставит читателя перед целым пучком потенциальных траекторий дальнейшего развития событий в тот момент, когда Онегин и Ленский сближаются, подымая пистолеты. В этот момент предсказать однозначно следующее состояние невозможно. При этом следует учитывать, что Ленский — студент немецкого университета — должен был стрелять очень хорошо \*. Аналогичная ситуация — в дуэли Пушкина и Дантеса.

Там, где участники дуэли намерены не обменяться парой выстрелов, для того чтобы после этого помириться, выполнив ритуал чести, а твердо решили довести дуэль до гибели противника, естественная тактика опытного бретера заключалась в том, чтобы не торопиться с первым

---

\* На это было указано Борисом Ивановым в книге «Даль свободного романа» (М., 1959), странной по общей идее и вызвавшей в свое время печатные критические замечания автора этих строк, но обнаруживающей в отдельных вопросах большое знание и заслуживающие внимание идеи. См. также в комментариях В. Набокова: Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov. Vol. I—IV. London, 1964.

выстрелом, особенно на ходу. Стрельба на ходу более чем вдвое понижала возможность поражения противника, особенно, если дуэлянт имел определенные намерения, например, попасть в ноги или в плечо для того, чтобы тяжело ранить противника, но не убивать его; или же именно в голову или грудь для того, чтобы свалить его на месте. Поэтому опытный — то есть хладнокровный и расчетливый — бретер дает противнику выстрелить по себе с ходу. После чего приближается к барьеру и сам вызывает противника на барьер, и может, по своему усмотрению, безошибочно решать его судьбу. Такова была тактика Пушкина, который твердо решил убить или тяжело ранить Дантеса, ибо только так он мог разорвать опутавшую его сеть. После такого результата дуэли ему грозила ссылка в Михайловское (он не был военным и, следовательно, не мог быть разжалован в солдаты; ссылке в деревню могло предшествовать только церковное покаяние). Наталья Николаевна, естественно, должна была бы поехать с ним. Но это было именно то, чего так желал Пушкин! Дантес не оставил Пушкину другого выбора. Презирая своего противника (уродливый муж красивой женщины — фигура традиционно комическая), легкомысленный и светски развратный Дантес видел в дуэли еще одно развлекательное событие и, вероятно, не предполагал, что ему придется бросить столь приятную, веселую и связанную с быстрым продвижением по службе жизнь в Петербурге. Пушкин, как и Ленский, не торопился с первым выстрелом. Однако если Онегин выстрелил первый и на более далеком расстоянии, потому что, очевидно, не испытывал стремления к кровавому ис-

ходу \*, то тактика Дантеса была иной: опытный бретер, он угадал тактику Пушкина и стрелял первым для того, чтобы предупредить выстрел противника, надеясь убить его пулей с ходу. Отметим при этом, что даже превосходный стрелок — а Дантес, видимо, был именно таким — стреляя на ходу, под направленным на него дулом Пушкина, попал противнику не в грудь, а в живот, что не исключало возможности тяжелой, но не смертельной раны. Это в равной мере не устраивало обоих участников дуэли.

Эти рассуждения потребовались нам для того, чтобы вслед за Пушкиным подумать о том, какие потенциальные возможности были не реализованы в тот момент, когда пуля Онегина еще находилась в стволе пистолета. Пушкин стремится к тому, чтобы трагический исход дуэли мы воспринимали на фоне нереализованных, но способных стать реализованными возможностей. Но как раз Онегин выстрелил — «пробили часы урочные»... В романе смерть Ленского была предопределена замыслом поэта, в жизненной реальности предопределенного будущего в момент выстрела не существует — существует пучок равновероятных «будущих». Какое из них реализуется, заранее нельзя предсказать. Случайность есть вмешательство события из какой-либо иной системы. Например, нельзя исключить того, что Дантес или же Онегин могли в тот момент, когда их палец нажимал на спусковой крючок, поскользнуться на вытоптанном снегу, что вызвало бы легкое, может быть совсем незаметное дрожание руки. Пуля убийцы пролетела бы мимо. И тогда другая

---

\* Точно так же, первым выстрелил Пьер в «Войне и мире» и, без всякого кровавого намерения, тяжело и лишь по случайности не смертельно ранил Долохова.

пуля из пистолета прекрасно стрелявшего Пушкина (или бывшего немецкого студента Ленского) оказалась бы убийственно меткой. Тогда бы Ленскому пришлось оплакивать любимого друга, а жизнь Пушкина пошла бы по другим, непредсказуемым путям.

Итак, момент взрыва создает непредсказуемую ситуацию \*. Далее происходит весьма любопытный процесс: совершившееся событие бросает назад ретроспективный взгляд. При этом характер произошедшего решительно трансформируется. Следует подчеркнуть, что взгляд из прошлого в будущее, с одной стороны, и из будущего в прошлое, с другой, решительно меняет наблюдаемый объект. Глядя из прошлого в будущее, мы видим настоящее как набор целого ряда равновероятных возможностей. Когда мы глядим в прошлое, реальное для нас обретает статус факта и мы склонны видеть в нем нечто единственно

---

\* Рассуждения типа: Пушкин был обречен, и если бы не пуля Дантеса, то какая-либо иная ситуация привела бы его к такой трагической гибели, и что, следовательно, данный пример нельзя рассматривать как случайность — покоится на некорректной подмене явлений. Действительно, если рассматривать судьбу Пушкина в масштабе последних двух лет его жизни, то она оказывается вполне предсказуемой в общих чертах и не может считаться случайной. Но нельзя забывать, что при этом мы переменяли масштаб и тем самым изменили рассматриваемый объект. В таком масштабе мы оцениваем гораздо более крупный ряд, в котором, действительно, событие будет восприниматься как предсказуемое. Но если мы рассматриваем отдельное событие — дуэль, то характер предсказуемого и непредсказуемого резко меняется. Можно сказать, что Пушкин в Петербурге 1830-х годов — обречен. Но нельзя сказать, что в момент, когда он взял в руки пистолет, он был уже обречен. Одно и то же событие, в зависимости от того, в какой ряд оно включено, может менять степень предсказуемости.

возможное. Нереализованные возможности превращаются для нас в такие, какие фатально не могли быть реализованы. Они приобретают эфемерность. На этом построена основа, например, гегелевской философии. Пастернак допустил ошибку в цитате, приписав Гегелю высказывание А. Шлегеля \*, но сама эта неточность в высшей степени показательна.

Однажды Гегель ненароком  
И, вероятно, наугад  
Назвал историка пророком,  
Предсказывающим назад \*\*.

Остроумное высказывание, которое привлекло внимание Пастернака, действительно, очень глубоко отражает основы гегелевской концепции и гегелевского отношения к истории. Ретроспективный взгляд позволяет историку рассматривать прошедшее как бы с двух точек зрения: находясь в будущем по отношению к описываемому событию, он видит перед собой всю цепь реально совершившихся действий, переносясь в прошлое умственным взглядом и глядя из прошлого в будущее, он уже знает результаты процесса. Однако эти результаты как бы еще не совершились и преподносятся читателю как предсказания. В ходе этого процесса случайность из истории полностью исчезает. Положение историка можно сравнить с театральным зрителем, который второй раз смотрит пьесу: с одной стороны, он знает, чем она кончится и непредсказуемого в ее сюжете для него нет. Пьеса для него находится как бы в прошедшем времени, из которого он извле-

---

\* Факт этот впервые установлен Н. Пустыгиной.

\*\* Пастернак Б. Избранное в 2-х т. Т. I. С. 494. Приведенная цитата принадлежит ранней редакции (1924). В дальнейшем этот отрывок был заменен.

кает знание сюжета. Но одновременно как зритель, глядящий на сцену, он находится в настоящем времени и заново переживает чувство неизвестности, свое якобы «незнание» того, чем пьеса кончится. Эти взаимноисключающие переживания парадоксально сливаются в некое одновременное чувство.

Таким образом, произошедшее событие предстает в многослойном освещении: с одной стороны, с памятью о только что пережитом взрыве, с другой — оно приобретает черты неизбежного предназначения. С последним психологически связано стремление еще раз вернуться к произошедшему и подвергнуть его «исправлению» в собственной памяти или пересказе. В этом смысле следует остановиться на психологической основе писания мемуаров, а шире — и на психологическом обосновании исторических текстов. Причины, побуждающие культуру воссоздавать свое собственное прошлое, сложны и многообразны. Мы сейчас остановимся лишь на одной, быть может, менее привлекавшей до нас внимание. Речь идет здесь о психологической потребности переделать прошлое, внести в него исправления, причем пережить этот скоррегированный процесс как истинную реальность. Таким образом, речь идет о трансформации памяти.

Известны многочисленные анекдотические рассказы о лгунах и фантазерах, морочивших голову своим слушателям. Если взглянуть на это с точки зрения культурно-психологической мотивации подобного поведения, то его можно истолковать как дублирование события и перевод его на язык памяти не с тем, однако, чтобы зафиксировать в ней реальность, а с целью коррегирования этой реальности в более приемлемом виде. Подобная тенденция неотделима от самого

понятия памяти и, как правило, от того, что неправильно называть субъективным отбором фактов. Однако в отдельных случаях этот отдел памяти гипертрофируется. Примером этого могут быть известные мемуары декабриста Д. И. Завалишина. Дмитрий Иринархович Завалишин прожил трагическую жизнь. Это был, бесспорно, талантливый человек, обладавший разнообразными познаниями, выделявшими его даже на фоне декабристов. Завалишин в 1819 году блестяще окончил кадетский корпус, совершил кругосветное морское путешествие, рано привлек к себе внимание начальства блестящими дарованиями, в частности, в математике. Казалось бы, перед ним открыта перспектива успешного продвижения по лестнице чинов. Он был сыном генерала, однако не имел ни достаточно прочных связей, ни богатства. Но образованность и талант открывали перед ним самые оптимистические перспективы. Однако Завалишин обладал свойством, которое совершенно переменяло его судьбу. Он был лгуном. Пушкин однажды заметил, что «склонность ко лжи не мешает искренности и прямоту» \*, по крайней мере, в детстве. Завалишин в этом смысле оставался ребенком всю жизнь. Хотя жизнь его началась достаточно ярко, ему и этого было мало. По сравнению с полетом фантазии она была тусклой и неинтересной. Он украшал ее ложью. Так, он направил Александру I письмо, в котором рисовал перед государем картину организации всемирного монархического заговора (Александр через Шишкова передал, что не находит этот проект удобным к осуществлению) и одновременно проектировал создание обширной колонии со столицей на западном берегу Се-

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 273.

верной Америки. Незадолго до восстания декабристов, он получил какие-то сведения о существовании тайного общества и пытался в него вступить, но Рылеев не доверял ему и препятствовал его проникновению в круг декабристов. Был ли Завалишин принят в тайное общество или нет, остается спорным. По крайней мере, он в реальной жизни Северного общества участия не принял. Это не помешало ему вовлечь на свой риск несколько молодых людей в «свое» фантастическое общество, которое он представлял как мощную и крайне решительную организацию. Можно представить себе, с каким упоением он рисовал перед своими слушателями совершенно фантастические картины решительного и кровавого заговора. Хвастовство не прошло безнаказанно. Вопреки своему практически совершенно незначительному участию в декабристском движении, Завалишин был приговорен как один из наиболее опасных заговорщиков по первому разряду — к пожизненному заключению. Фантастические проекты не покидали его и на каторге. В своих мемуарах он повествует то о расколе внутри ссыльных декабристов на демократов (во главе которых, конечно, стоит он сам) и аристократов, то о попытке бегства из Сибири через Китай на Тихий океан. Допустимо, что среди ссыльных декабристов могли возникать разговоры этого рода, реализация которых, конечно, оставалась в области фантазии. Но в сознании Завалишина это превращается в обдуманый, тщательно подготовленный и только случайно не совершившийся план. Но вершиной его фантазии являются написанные в конце жизни мемуары. Завалишин «вспоминает» не ту свою трагическую, полную неудач жизнь, которая была реальностью, а блестящую, состоявшую из одних успехов, жизнь его

воображения. Всю жизнь он окружен восторгом и признанием; его рассказы о детстве (например, эпизод с Бернадотом) живо напоминают рассказ генерала Иволгина в «Идиоте» Достоевского о его свидании с Наполеоном. Войдя в тайное общество, Завалишин, по его рассказам, немедленно сделался главой организации. Он «вспоминает» фантастические картины многочисленных бурных тайных заседаний, куда члены собирались только для того, чтобы «послушать Завалишина». Рылеев ему завидует. Рылеевская управа в Петербурге находится в жалком состоянии, между тем как он, Завалишин, сумел организовать крупные подпольные центры в городах провинции. Свою поездку в Симбирск накануне восстания он излагает как инспекционную командировку от тайного общества с целью проверить подготовку провинции к восстанию. Еще на подступах к Симбирску его встречают ликующие конспираторы, которые рапортуют ему о своей деятельности.

Одновременно, мемуары Завалишина – ценнейший источник не только для изучения его психологии, но и для исследования политической истории декабризма. Надо только сделать коррективы, которые позволили бы вычислить реальность. Исследование подобных памятников лжи интересно не только с психологической точки зрения. Карамзин когда-то, говоря о поэзии, писал:

Кто есть поэт? Искусный лжец.

Ему и слава, и венец.

И в другом месте:

Ложь, неправда, призрак истины,

Будь теперь моей богиней.

Это «призрак истины» – особенно важно. Такая формула прокладывает мост от лжи Завалишина к поэзии.

Выражение Карамзина «призрак истины» соединяет воедино понятия, казалось бы, противоположные. Во-первых, ложь соединяется с истиной, но, во-вторых, оказывается не ею, а ее призраком, то есть кажущимся удвоением. Уже эта неожиданная связь истины и лжи заставляет задуматься над двумя вопросами: является ли ложь только злом и если она выполняет какую-то существенную функцию помимо склонности людей обманывать друг друга – то какую?

Животные, охотясь или защищаясь, могут применять тактику обмана. Однако им чужда ложь, т. е. немотивированная и бескорыстная неправда. Гоголь, создав образ Хлестакова, сотворил целую поэму лжи как чистого искусства, лжи, находящей удовольствие в себе самой и упивающейся своей собственной поэзией. Хлестаков может использовать корыстно результаты своей лжи (гораздо лучше это делает Осип), но лжет он не ради корыстолюбия. Лжет он оттого, что у него «легкость в мыслях необыкновенная». Его мысли обладают способностью отрываться от реальности и образовывать собственный, ничем не ограниченный и ничем не контролируемый, мир. Ложь дает Хлестакову некую степень свободы, возвышающей его над ничтожной реальностью мелкого петербургского чиновника. А то, что ложь оказывается неожиданно связанной со свободой, заставляет нас серьезно над ней задуматься. В пушкинскую эпоху современники хранили память о великих лжецах как о мастерах особого искусства. В начале XIX века знаменитым, вошедшим в легенды своего времени лжецом был князь М. Цицианов. П. А. Вяземский вспоминал о нем: «Во время проливного дождя является он к приятелю. „Ты в карете?“ – спрашивают его. – „Нет, я пришел пешком“. – „Да как же,

ты вовсе не промок?" — „О, — отвечал он, — я умею очень ловко пробираться между каплями дождя“\* . Цицианов рассказывал, «что в деревне его одна крестьянка разрешилась от долгого бремени семилетним мальчиком, и первое слово его в час рождения было: „Дай мне водки!“»\*\*. Вяземский видел в этом особую «поэзию» рассказа.

Пушкин внес в свой table-talk образ вруна, которого он сравнивал с Фальстафом Шекспира (возможно, имелся в виду Б. Федоров): «Вот черта из домашней жизни моего почтенного друга. Четырехлетний сынок его, вылитый отец, маленький Фальстаф III однажды в его отсутствии повторял про себя: „Какой папилька хлаблей! Как папильку госудаль любит!“ Мальчика подслушали и кликнули: „Кто тебе это сказал, Володя?“ — „Папилька“, — отвечал Володя»\*\*\*.

В «Идиоте» Достоевский рисует необычную сцену. Враль и фантазер генерал Иволгин беспардонно сочиняет историю своей вымышленной близости с Наполеоном, историю, не только лишенную вероятности, но абсолютно невозможную. Князь Мышкин, собеседник Иволгина, понимая, что это ложь и мучаясь в душе от стыда за своего собеседника и от сочувствия к нему, вместе с тем усматривает в его рассказе какую-то особую нереальную реальность.

« — Все это чрезвычайно интересно, — произнес князь ужасно тихо, — если это все так и было... то есть, я хочу сказать... — поспешил он было поправиться.

— О князь! — вскричал генерал, упоенный своим рассказом до того, что, может быть, уже не

---

\* Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 111.

\*\* Там же. С. 223.

\*\*\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 160—161.

мог бы остановиться даже перед самой крайнею осторожностью, — вы говорите: „Все это было!“ Но было более, уверяю вас, что было гораздо более! Все это только факты мизерные, политические. Но повторяю же вам, я был свидетелем ночных слез и стонов этого великого человека; а этого уж никто не видел, кроме меня! Под конец, правда, он уже не плакал, слез не было, но только стонал иногда; но лицо его все более и более подергивалось как бы мраком. Точно вечность уже осеняла его мрачным крылом своим. Иногда, по ночам, мы проводили целые часы одни, молча, — мамелюк Рустан храпит, бывало, в соседней комнате; ужасно крепко спал этот человек. „Зато он верен мне и династии“, — говорил про него Наполеон. Однажды мне было страшно больно, и вдруг он заметил слезы на глазах моих; он посмотрел на меня с умилением: „Ты жалеешь меня! — вскричал он, — ты, дитя да еще, может быть, пожалеет меня и другой ребенок, мой сын, le roi de Rome \*; остальные все, все меня ненавидят, а братья первые продадут меня в несчастии!“ Я зарыдал и бросился к нему; тут и он не выдержал; мы обнялись, и слезы наши смешались. „Напишите, напишите письмо к императрице Жозефине!“ — прорыдал я ему. Наполеон вздрогнул, подумал и сказал мне: „Ты напомнил мне о третьем сердце, которое меня любит; благодарю тебя, друг мой“. Тут же сел и написал то письмо к Жозефине, с которым на завтра же был отправлен Констан.

— Вы сделали прекрасно, — сказал князь, — среди злых мыслей вы навели его на доброе чувство» \*\*.

---

\* римский король (фр.).

\*\* *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т. Т. I. М., 1973. С. 416—417.

Таким образом, ложь выступает не только как искаженное обращение истинной реальности, но и как вполне самостоятельная свободная сфера говорения. Это роднит ее с достаточно обширным пространством «говорения ради говорения», своего рода «чистым искусством». Нетрудно заметить, что говорение с целью информации занимает отнюдь не полное пространство нашей речи. Значительная часть его имеет самодостаточный характер. Над этим стоит задуматься.

Мне случалось наблюдать то, что довольно редко привлекает внимание естествоиспытателей – сонное состояние животных. Однажды я обратил внимание на то, что моя собака, которой за несколько дней до этого на прогулке пришлось довольно долго гнаться за зайцем (заяц благополучно убежал), во сне тонким сонным голосом воспроизводила тот тип лая, который испускает гончая в погоне за зайцем. При этом лапами она повторяла не жесты быстрого бега, но бесспорную их игровую имитацию. Можно было предположить, что она переживает повторение во сне пережитой ею наяву погони. Причем это было именно повторение, т. е. некая имитация, включающая не только сходства, но и отличия.

В обществе устной культуры хранились и передавались из поколения в поколение огромные пласты информации, что опиралось и на изоцированную коллективную культуру, и на выделение индивидуальных «гениев» памяти. Письменность сделала значительную часть этой культуры излишней. Особенно это обнаружилось в эпистолярно-дневниковой культуре. Уже в сравнительно недавнее время прогресс устных форм коммуникации – телефон и радио – вызвал деградацию эпистолярной культуры. Точно так же динамика

в распространении газет и радио упрощает и приводит к деградации целые области традиционной культуры.

Вытеснение культуры сновидений из области хранения информации с лихвой было компенсировано отделением слова от реальности. Говорение составило замкнутую на себя и вполне самостоятельную область. Возможность различных вариаций ирреального говорения отделила вульгарную ложь от гибкого механизма человеческого сознания.

---

## Внутренние структуры и внешние влияния

**Д**инамика культуры не может быть представлена ни как изолированный имманентный процесс, ни в качестве пассивной сферы внешних влияний. Обе эти тенденции реализуются во взаимном напряжении, от которого они не могут быть абстрагированы без искажения самой их сущности.

Пересечение с другими культурными структурами может осуществляться через разные формы. Так, внешняя культура для того, чтобы вторгнуться в наш мир, должна перестать быть для него «внешней». Она должна найти себе имя и место в языке той культуры, в которую врывается извне. Но для того, чтобы превратиться из «чужой» в «свою», эта внешняя культура должна, как мы видим, подвергнуться переименованию на языке внутренней культуры.

Процесс переименования не проходит бесследно для того содержания, которое получает новое название. Так, например, возникшая на развалинах античного мира феодальная структура широко использовала старые наименования. В частности, можно указать на такое название, как Священная Римская империя или на стремление варварских королей называть себя императорами и присваивать себе символы римской императорской власти. Указать на то, что эта старая символика не отвечала новой политической реальности, значит сказать еще достаточно мало. Расхождение с реальностью никого не смущало, ибо в идеологической символике никто и не ищет реальности. То, что было наследием прошедшего, воспринималось как пророчество о будущем. Наполеоновские «орлы» можно расценивать как парадную бутафорию, но нельзя зачеркнуть в них символически выраженную программу, знаки языка, с помощью которого эпоха осуществляла дешифровку своей реальности. Когда Пушкин, обращаясь к Наполеону, писал:

Давно ль орлы твои летали  
Над обесславленной землей?

он не просто воспроизводил условные символические трафареты, а излагал концепцию, «соединяющую обе полы времени» — империи Римскую и Наполеоновскую. Принятие того или иного символического языка активно влияет на поведение людей и пути истории. Таким образом, широкий культурный контекст абсорбирует к себе вторгающиеся в него извне элементы.

Но может происходить и противоположное: вторжение может быть настолько энергичным, что привносится не отдельный элемент текста, а целый язык, который может или полностью вы-

теснить язык, в который вторгается, или образовать с ним сложную иерархию, как, например, отношения латинского и национальных языков в Средневековой Европе. Наконец, он может сыграть роль катализатора: не участвуя непосредственно в процессе, он может ускорить его динамику. Таково, например, вторжение китайского искусства в структуру барокко. В этом последнем случае вторжение будет часто облекаться в форму моды, которая появляется, вмещивается в динамику основной культуры затем, чтобы потом бесследно исчезнуть. Такова в сущности функция моды: она предназначена быть метрономом и катализатором культурного развития. (Подробнее см. об этом с. 123–176.)

Вторжение в сферу культуры извне совершается через наименование. Внешние события, сколь бы активны они ни были во внекультурной сфере (например, в областях физики, физиологии, материального превосходства и т. д.), не влияют на сознание человека до тех пор, пока не делают сами «человеческими», т. е. не получают семиотическую осмысленность. Для мысли человека существует только то, что входит в какой-либо из его языков. Так, например, чисто физиологические процессы, такие, как сексуальное общение или воздействие алкоголя на организм, представляют собой физическую и физиологическую реальность. Но именно на их примере проявляется существенный закон: чем отдаленнее по своей природе та или иная область от сферы культуры, тем больше прикладывается усилий для того, чтобы ее в эту сферу ввести. Здесь можно было бы указать на обширность того пространства, которое отводится в культуре семиотикам вина и любви даже в высшей ее области — поэзии. Поэзия превращает, например, употребление вина

(а для ряда культур – наркотических средств) из физиохимического и физиологического факта в факт культуры. Явление это настолько универсальное и окружено таким пространством запретов и предписаний, поэтической и религиозной интерпретацией, так плотно входит в семиотическое пространство культуры, что человек не может воспринимать алкогольное воздействие в отрыве от его психо-культурного ареала.

Традиционное изучение представляет себе культуру как некое упорядоченное пространство. Реальная картина гораздо сложнее и беспорядочнее. Случайности отдельных человеческих судеб, переплетение исторических событий разных уровней населяют мир культуры непредсказуемыми столкновениями. Стройная картина, которая рисуется исследователю отдельного жанра или отдельной замкнутой исторической системы – иллюзия. Это теоретическая модель, которая, если и реализуется, то только как среднее между разными нереализациями, а чаще всего не реализуется вообще. «Чистых» исторических процессов, которые бы представляли собой осуществление исследовательских схем, мы не встречаем. Более того, именно эта беспорядочность, непредсказуемость, «размазанность» истории, столь огорчающая исследователя, представляет ценность истории как таковой. Именно она наполняет историю непредсказуемостью, наборами вероятных случайностей, то есть информацией. Именно она превращает историческую науку из царства школьной скуки в мир художественного разнообразия.

В определенном смысле можно себе представить культуру как структуру, которая погружена во внешний для нее мир, втягивает этот мир в себя и выбрасывает его переработанным (организо-

ванным) по структуре своего языка. Однако этот внешний мир, на который культура смотрит как на хаос, на самом деле тоже организован. Организация его совершается соответственно правилам какого-то неизвестного данной культуре языка. В момент, когда тексты этого внешнего языка оказываются втянутыми в пространство культуры, происходит взрыв. С этой точки зрения взрыв можно истолковать как момент столкновения чуждых друг другу языков: усваивающего и усвояемого. Возникает взрывное пространство — пучок непредсказуемостей. Выбрасываемые им частицы первоначально движутся по столь близким траекториям, что их можно описывать как синонимические пути одного и того же. В области художественного творчества они еще осознаются как одно и то же явление, окрашенное лишь незначительными вариантами. Но в дальнейшем движение по разнообразным радиусам разносит их все дальше друг от друга, варианты одного превращаются в наборы разного. Так, разнообразные герои творчества Лермонтова генетически восходят к одной общей точке взрыва, но в дальнейшем превращаются не только в различные, но и контрастные друг другу образы.

В этом смысле можно сказать, что взрыв не образует синонимов, хотя внешний наблюдатель именно склоняется к тому, чтобы объединить различные траектории в синонимические пучки. Так, например, иностранный читатель русской литературы XIX века склонен создавать себе условные обобщения: «русский писатель данной эпохи». Все, что входит в этот очерченный круг, будет рассматриваться с подобной точки зрения как синонимия.

Однако с внутренней для данной культуры точки зрения, *творчество ни одного из писате-*

лей не может считаться синонимом другого (по крайней мере, если речь идет об оригинальном творчестве). Каждый из них — отдельный индивидуальный и неповторимый путь. Это не отменяет включенности их в некоторые обобщающие категории. Пушкинский Ленский с определенной точки зрения может рассматриваться как «представитель» какой-либо обобщенной классификации, но Пушкин имел право писать в связи с его гибелью:

... Для нас

Умолк животворящий глас.

Здесь происходит переключение из категории нарицательных имен в собственные \*. Для внешнего данной культуре наблюдателя, как для полководца, его солдаты отмечаются нарицательными именами, но для ближних, семьи они принадлежат к категории собственных имен и множественного числа не имеют. В этом, между прочим, коренное различие между двумя способами восприятия культуры. Те, кто стоят на авторской точке зрения, рассматривают и людей культуры, и их художественные произведения в категории собственных имен. Однако та традиция изучения культуры, которая ярко проявилась, например, в гегельянской школе и завоевала себе крепости в критике и словесном преподавании, принципиально превращает собственные имена в нарицательные. Писатель делается «продуктом», а его герой «представителем». Такая трансформация неоднократно подвергалась критике и насмешкам, однако не следует забывать, что мы не имеем другого механизма познания, кроме превращения «своего» в «чужое», а субъекта познания в его объект.

---

\* См. подробнее об этом главу «Мир собственных имен».

Ни мир собственных, ни мир нарицательных имен не могут в своей изолированности охватить реальную действительность. Она нам дается в их диалогическом отношении, и в этом еще один аспект необходимости искусства.

Мир нарицательных имен тяготеет к процессам постепенного развития, что неразрывно связано с взаимозаменяемостью его элементов. Пространство собственных имен – пространство взрыва. Не случайно исторически взрывные эпохи выбрасывают на поверхность «великих людей», то есть актуализируют мир собственных имен. История исчезновения собственных имен из тех областей, где они, казалось бы, не могли быть ничем заменены, могла бы составить специальную тему исследования.

Связь между выражением мира собственных имен и взрывными процессами подтверждается следующим соображением. История языка и история литературного языка могут рассматриваться как дисциплины одного порядка. Они и включаются обыкновенно как части в общую науку – историческую лингвистику. Между тем, нельзя не заметить существенной разницы между ними: история языка изучает анонимные процессы, одновременно процессы эти характеризуются постепенностью. Идея Н. Я. Марра о взрывах в развитии языковых процессов подверглась в 50-е годы вполне обоснованной критике. История языка тяготеет к анонимности и постепенности.

Между тем, история литературного языка характеризуется неразрывной связью с отдельными писательскими индивидуальностями и взрывным характером процесса. Отсюда отличия между этими двумя родственными дисциплинами в тяготении одной к предсказуемости и другой – к непредсказуемости. И еще более важно другое:

развитие языка не предполагает элемента самопознания как необходимого фактора. Самопознание в формах создания грамматического уровня и элементов метаописания вторгается в язык извне, из области общей культуры. Между тем, сфера литературного языка опирается на фундамент самопознания и представляет собой вмешательство индивидуального творческого начала. В этом смысле взрывной характер области литературного языка представляется вполне естественным. Можно вспомнить, что новаторские опыты Юрия Сергеевича Сорокина, который еще в конце 40-х годов принципиально поставил вопрос об изучении и преподавании литературного языка в связи с индивидуальным творчеством писателя, были восприняты некоторыми традиционными лингвистами как покушение на основы истории языка. Последней приписывалась анонимность как неотторжимое качество.

Таким образом, динамическое развитие культуры сопровождается тем, что внешний и внутренний процесс постоянно обмениваются местами. То же самое можно сказать о процессах постепенных и взрывных.

---

## Две формы динамики

**С**оотношение различных форм динамики определяет специфику двух основных типов процессов. Мы обозначали разницу между ними как противопоставление взрыва и постепенного развития. Следует, однако, еще раз предостеречь от буквального – в основах своих продиктованного бытовым опытом – содержания этих понятий. В частности, понятие взрыва лишь в отдельных случаях связывается с бытовым содержанием этого слова. Так, например, повторные циркульные движения (типа календарных), несмотря на все связанные с ними изменения, взрывными считаться не могут. Важно здесь другое – то, что в результате развития, которое может протекать в самых бурных формах, система возвращается к исходной точке. Таким образом, пульсирующее развитие не может

считаться взрывным, даже если включает в себя отдельные, бурно протекающие этапы.

История литературоведения 1920–30-х годов знает две концепции романтизма. Автор одной из них, В. М. Жирмунский, предложил модель истории литературы, которая представляла собой цепь постоянных замен двух основополагающих типов искусства. В. М. Жирмунский писал: «Мы обозначаем их условно как „искусство классическое и романтическое“». «Мы, — пояснял автор, — говорим сейчас не об историческом явлении в его индивидуальном богатстве и своеобразии, а о некотором постоянном, вневременном типе поэтического творчества» \*. Далее В. М. Жирмунский поясняет подобную позицию: «Классический поэт имеет перед собой задание объективное: создать прекрасное произведение искусства, законченное и совершенное, самодовлеющий мир, подчиненный своим особым законам». «Напротив, поэт-романтик в своем произведении стремится, прежде всего, рассказать нам о себе, „раскрыть свою душу“. Он исповедуется и общается нас к эмоциональным глубинам и человеческому своеобразию своей души». «Поэмы Гомера, трагедии Шекспира и Расина (в этом смысле — одинаково „классические“, комедии Плавта и Мольера, „Полтава“ Пушкина и его „Каменный гость“, „Вильгельм Мейстер“ и „Герман и Доротея“ Гете не заключают в себе для читателя никакого понуждения выйти за грани совершенного и в себе законченного произведения искусства и искать за ним живую, человеческую личность по-

---

\* Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., «Academia», 1928. С. 175—176; ср. новейшее издание в кн.: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. Здесь и дальше цитируем по первому изданию.

эта, его „душевную биографию“. Поэмы Байрона и Альфреда де Мюссе, „Новая Элоиза“ Руссо, „Фауст“ молодого Гете, лирика Фета и Александра Блока и его драматургические произведения („Незнакомка“, „Роза и Крест“) как будто приобщают нас к реальному душевному миру, лежащему по ту сторону строгих границ искусства» \*.

Таким образом, антитеза классицизм-романтизм включает в себя не только противопоставление двух стилей, но и принципиально различное решение вопроса *искусство и жизнь*. Для нас важно подчеркнуть, что эти два типа модели культуры, по мнению В. М. Жирмунского, составляют универсальную константу, независимо от того, сменяют ли они друг друга или хронологически сосуществуют. Важно и другое: они мыслятся как постоянно присутствующие типы культуры, не включенные в историческую динамику. В отличие от В. М. Жирмунского, Г. А. Гукковский исходил из стадальной концепции развития литературы. С его точки зрения \*\* литературное движение представляет собой временную последовательность сменяющих друг друга типологических этапов. Таким образом, своеобразие текста создается на пересечении типологии и хронологии и неотделимо от исторического подхода.

Не будем касаться исторической критики каждой из этих концепций. В свое время они сыграли положительную роль в развитии теории литературы. Для нас сейчас существенно обратить внимание на различие в основах их методо-

---

\* Там же. С. 176—177.

\*\* См.: Гукковский Г. А. Очерки по истории русского реализма. Ч. I. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. С. 6—10 и далее; изд. 2-е: Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 14—23.

логий. В. М. Жирмунский изучает литературу как смену состояний, полностью свободную от взрывов, Г. А. Гуковский – как цепь взрывов. Интересно, что, как ни старается Гуковский замаскировать это, переход от одного этапа к другому совершается «вдруг», неким решительным переломом.

Другой пример также любопытен. Известно, что концепция решительных качественных переломов в развитии языка, выдвинутая Н. Я. Марром и почерпнутая из гегелевских законов диалектики, резко разошлась с реальностями языкового развития, имеющего, как правило, постепенный характер. Это обстоятельство было подчеркнуто в нападках на марризм (Сталин, Виноградов). Тем более примечательно, что там, где идеи Марра возвращались на свою родину – в область культуры, фольклора и литературы, – они начинали выглядеть совсем не так абсурдно. Стадиальная теория развития культуры, которой мы коснулись в связи с Гуковским, разделялась и В. М. Жирмунским. Вопросам стадиальности в развитии культуры было посвящено специальное заседание литературных кафедр АГУ в 1949 году. Здесь основные доклады сделали Жирмунский и Гуковский. Заседание это подверглось в дальнейшем ненаучной критике, причем на докладчиков был обрушен шквал политических обвинений, однако научного обсуждения проблемы не состоялось.

Внимание к взрывному характеру процессов в культуре, фольклоре и литературе привлекла О. М. Фрейденберг. Работы «марристов», посвященные проблемам культурных процессов, не только не имели того характера произвольности, которым отмечены поздние лингвистические работы Марра, а сохранили научный интерес до на-

шего времени. Такова, например, работа Фрейденаберг «Терсит», содержащая научный анализ функции шута в фольклоре и литературе на протяжении веков. В полемике с формалистами Фрейденаберг сосредоточивает внимание на невозможности отделить текст от мифа, а последний от бытового поведения. «... Это есть не просто литературный прием и литературная топика, а сколок социальной идеологии: ведь именно в жизни (придворной – особенно) шут имел терситовскую наружность; человек, родившись с горбом и с определенными чертами уродства, шел в шуты – следовательно, литературный взгляд был только смежен с бытовым взглядом. И тот, и другой вызывались общей семантикой „шута“, который представлял собою одну из метафор смерти, как „царь“ – одну из метафор жизни...» \*

В дальнейшем Фрейденаберг рассматривает движение образа шута через жанровые этапы. «Позднее, в следующей стадии, инвектива становится обрядовым действием, в частности, военным обрядом, и функции шута исполняет царь; чтоб поднять дух вождя или войска, он публично произносит поименную брань – и тогда обновляется воинственный дух» \*\*. Свой вывод Фрейденаберг формулирует так: «Палеонтологическая семантика оформляется в виде схематической структуры сюжета; структура сюжета создает содержание, чуждое этой структуре; и одно состояние переходит в противоположное...» \*\*\*

История богата парадоксами, и противоположности часто тяготеют друг к другу. В этом

---

\* Фрейденаберг О. М. Терсит. Яфетический сборник VI. Л., 1930. С. 233.

\*\* Там же. С. 241.

\*\*\* Там же. С. 253.

смысле представляет интересную задачу, не чуждую исторической иронии, проследить, как глубинные движения мысли О. М. Фрейденберг и М. М. Бахтина тяготеют к сближению, пробиваясь сквозь полярное противостояние терминологий, взглядов и личностей авторов.

Сказанное принадлежит далеким этапам научного развития. Тем более интересно отметить их сохраняющуюся плодотворность и указать на глубокие корни современных научных идей.

Как ни странно, механизмы постепенных процессов изучались гораздо меньше. Казалось, что здесь отсутствует сама проблема – достаточно просто указать на замедленное развитие, постепенность или даже отсутствие динамики в тех или иных явлениях. Между тем, постепенные процессы составляют исключительно важный аспект исторического движения. Прежде всего, следует отказаться от представления о их стабильности. Особенно интересны те движения, которые даже нельзя определить как процессы, ибо в них исходная и конечная точки цикла совпадают. Однако между этими опорными пунктами могут происходить сложные движения. Примером этого являются, в частности, календарные циклы. Последние – бесспорно, источники идеи циклических перемен линейного развития в сознании человека. Однако сами календарные процессы – лишь одно из наиболее заметных для человека проявлений пульсирующей цикличности, пронизывающей и космические, и элементарные уровни. Значение медленных и пульсирующих процессов в общей структуре человеческого бытия не уступает роли взрывных. Следует добавить, что в исторической реальности все эти типы процессов переплетаются и действуют друг на друга, то ускоряя, то замедляя общее движение.

---

## **Сон – семиотическое окно**

**В** истории сознания поворотной точкой был момент возникновения возможности временного промежутка (паузы) между импульсом и реакцией на него. Исходная биологическая схема строится как «раздражение – реакция». При этом пространство между этими элементами в идеальном смысле мгновенно, т. е. определено физиологическим временем, необходимым для осуществления непосредственной реакции. Такая схема характеризует все живое и сохраняет свою власть и над человеком. На ней основана вся сфера импульсов, мгновенных реакций. С одной стороны, они связываются с непосредственными поступками, с другой, – с областью мгновенных реакций, с теми из них, для которых знаковое общение оказывается слишком замедленным.

Принципиально новый этап наступает с возникновением временного разрыва между получением информации и реакцией на нее. Такое состояние, прежде всего, требует развития и усовершенствования памяти. Другим важнейшим результатом является превращение реакции из непосредственного действия в знак. Реакция на информацию становится самостоятельной, способной накапливаться структурой со все более усложняющимся и саморазвивающимся механизмом.

На этом этапе реакция, потеряв непосредственную импульсивность, еще не делается относительно свободной и, следовательно, потенциально управляемой. Механизм ее по-прежнему обусловлен физиологическими импульсами, лежащими вне осознанной воли говорящего, но он уже достаточно самостоятелен. Выразителем этого этапа делается, в первую очередь, сон.

Можно предположить, что в психологическом состоянии, при котором мысли и поступки были нераздельны, сонные видения составляли сферу, в которой невозможно было их расчленение и самостоятельное изолированное переживание. Речь и жест — шире: вся сфера языка с ее возможностями — подключили гораздо более мощные механизмы и заглушили потенциальную способность сна сделаться развитой сферой самодовлеющего сознания. Однако область эта сдала свои позиции не без сопротивления. Совершенно очевидно, что архаический человек обладал гораздо большей культурой сна, то есть, вероятно, видел сны и запоминал их гораздо более связанными. Нельзя забывать и того, что шаманская культура, бесспорно, обладала техникой управления снами, не говоря уже о системах их связных пересказов и интерпретаций. Пересказ в культуре сна, как показал П. Флоренский, играет огромную роль,

потому что он доорганизовывает систему сновидений, в частности, придавая им временную линейную композицию \*.

Развитие говорения оттеснило эту область на второй план культуры и вызвало ее примитивизацию. Прогресс и динамика в тех или иных областях мышления неизбежно вызывает регресс в сферах, которым пришлось уступить свое ведущее место. Так, развитие письменности, бесспорно, вызвало деградацию устной культуры. Отпала необходимость в развитой мнемонике, занимавшей прежде исключительно высокое место (в частности, таких мнемонических приемов, как пение и поэзия).

Не будем касаться достаточно сложной и запутанной проблемы фрейдистской концепции сна. Остановимся лишь на параллели этой методики с древнейшими, восходящими к эпохе предкультуры, истолкованиями сновидений.

Вступая в мир снов, архаический, еще не имеющий письменности, человек оказывался перед пространством, подобным реальному и, одновременно, реальностью не являвшимся. Этот мир, естественно было ему предположить, имел значение, но значение его было неизвестно. Это были знаки неизвестно чего, т. е. знаки в чистом виде. Значение их было неопределенным, и его предстояло установить. Следовательно, в начале лежал семиотический эксперимент. Видимо, в этом же смысле следует понимать библейское утверждение, что *в начале было слово*. Слово предшествовало своему значению, т. е. человек знал, что

---

\* В дальнейшем эта мысль была существенно откорректирована Б. А. Успенским в статье: *Успенский Б. А. История и семиотика // Труды по знаковым системам. Т. XXII. Тарту, 1988. С. 71—72.*

*это есть слово, что оно имеет значение, но не знал какое. Он как бы говорил на непонятном ему языке. Восприятие сна как сообщения подразумевало понятие о том, от кого это сообщение исходит. В дальнейшем, в более развитых мифологических сферах сон отождествляется с Чужим пророческим голосом, то есть представляет обращение Его ко мне. На ранней стадии, можно предположить, происходило нечто напоминающее наше переживание кинематографа – первое и третье лицо сливались, а не различались. «Я» и «он» были взаимно тождественны. На следующем этапе возникала проблема диалога. Параллельную последовательность мы наблюдаем и в детском овладении языком. Это свойство сна как чистой формы позволяло ему быть пространством, готовым для заполнения – истолковывающий сны шаман столь же «научен», как и искушенный фрейдист – сон это семиотическое зеркало, и каждый видит в нем отражение своего языка.*

Основная особенность этого языка в его огромной неопределенности. Это делает его неудобным для передачи константных сообщений и чрезвычайно приспособленным к изобретению новой информации. Сон воспринимался как сообщение от таинственного другого, хотя на самом деле он – информационно свободный «текст ради текста». Подобно тому, как искусство осознает себя, завоевав право быть свободным от смысла и любых внешних задач («ангажирование» появляется позже, когда культура осознает, что ей есть кого «ангажировать»), возможность быть осмысленным предшествует понятию правильной осмысленности. Однако потребность коллективно понятой передачи информации резко доминировала над стремлением расширять границы языкового изобретательства. Этой кон-

курении язык сна выдержать не смог. В движении языков культура систематически создает периоды торжества упрощенных, но адекватно понимаемых языков над языками богатыми, но индивидуально понимаемыми. Так, в конце XX века мы делаемся свидетелями отступления языков искусства (особенно поэзии и кино) перед натиском языков, обслуживающих технический прогресс. В Европе первой половины нашего века расстановка сил была прямо противоположной. Конечно, всякая «победа» в культуре – лишь смещение акцента в диалоге.

Произошло смещение функций: сон, именно в силу тех качеств, которые делали его неудобным для практико-коммуникационного функционирования, естественно переходил в область общений с божествами, гаданий и предсказаний. Вступление поэзии в сакральную сферу знаменовало начало вытеснения монополии сна и здесь, хотя связь поэтического вдохновения и мистического сновидения – универсальное явление для многих культур, сон был вытеснен на периферию сакрального пространства. Сон-предсказание – окно в таинственное будущее – сменяется представлением о сне как пути внутрь самого себя. Чтобы изменилась функция сна, надо было переменить место таинственного пространства. Из внешнего оно стало внутренним. Наше сопоставление фрейдиста и шамана не несет в себе ни грана пейоративности. Оно является указанием на способность в разные культурные моменты магии как науки предсказания и медицины как средства спасения выполнять одинаковые функции – становиться предметом веры. Но вера обладает огромной властью над человеком и действительно может творить чудеса. Если больной верит, то средство помогает ему. Эмиль Золя в

романе «Доктор Паскаль» рассказал, как врач изобрел универсальное лекарство, чудесно помогавшее всем больным. И пациенты, и врач были охвачены энтузиазмом и свято верили в чудесную способность лекарства. Однажды доктор Паскаль по ошибке ввел больному дистиллированную воду. Эффект был столь же целительным, как и от лекарства. Больные настолько верили в уколы, что выздоравливали от дистиллированной воды. Вера не «опиум для народа», а мощное средство самоорганизации. Вера в таинственный смысл снов основана на вере в смысл сообщения как такового. Можно сказать, что сон – отец семиотических процессов.

Сновидение отличается полилингвильностью: оно погружает нас не в зрительные, словесные, музыкальные и пр. пространства, а в их слитность, аналогичную реальной. Это нереальная реальность. Перевод сновидения на языки человеческого общения сопровождается уменьшением неопределенности и увеличением коммуникативности. В дальнейшем этот путь перейдет к искусству. При шаге от сновидения к языковому общению с богами совершенно естественным оказался переход богов на язык загадок и таинственных изречений с высокой степенью неопределенности.

В свете сказанного новое освещение получает привлекавший внимание акад. А. Н. Веселовского «первобытный синкретизм». Это не разыгрывание «в лицах» некоторых текстов, а воспроизведение события на другом, но предельно близком ему языке. То коренное членение пространства жизни/смерти, которое мы сейчас переживаем как антитезу практической реальности, с одной стороны, и многоголосое пространство, куда входят все разнообразные системы моделирования, с

другой, на ранне-архаическом этапе сводилось к языковой бинарности: практический язык – сон.

Конечно, такая картина представляет грубую схему, в реальной сфере осуществляющуюся в виде сложного и противоречивого семиотического клубка, плавающего в семиотическом пространстве.

В современной культуре сон обладает еще одной особенностью, делающей его удобным полем для разнообразных теорий фрейдистского типа. Сон является сообщением со скрытым образом источника. Это нулевое пространство может заполняться различными носителями сообщения в зависимости от типа истолковывающей культуры. Преступный брат в «Разбойниках» Шиллера повторял гельвецианскую формулу: «Сны от желудка», сам Шиллер считал, что сон – это голос подавленной совести человека, скрытый внутренний судья. Древние римляне видели в снах предсказания богов, а современные фрейдисты – голос подавленной сексуальности. Если обобщить все эти истолкования, подведя их под некую общую формулу, то мы получим представление о скрытой в таинственных глубинах, но мощной власти, управляющей человеком. Причем власть эта говорит с человеком на языке, понимание которого принципиально требует присутствия переводчика. Сну необходим истолкователь – будет ли это современный психолог или языческий жрец. У сна есть еще одна особенность – он индивидуален, проникнуть в чужой сон нельзя. Следовательно, это принципиальный «язык для одного человека». С этим же связана предельная затрудненность коммуникативности этого языка: пересказать сон так же трудно, как, скажем, пересказать словами музыкальное произведение. Эта непересказуемость сна делает всякое запоминание

его трансформацией, лишь приблизительно выражающей его сущность. Таким образом, сон обставлен многочисленными ограничениями, делающими его чрезвычайно хрупким и многозначным средством хранения сведений. Но именно эти «недостатки» позволяют приписывать сну особую и весьма существенную культурную функцию: быть резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами. Это делает сон идеальным *ich-Erzählung*'ом, способным заполняться разнообразным, как мистическим, так и эстетическим, истолкованием.

---

## «Я» и «Я»

**Р**уссо в начале «Исповеди» писал: «Я один \* . Я знаю свое сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что не похож ни на кого на свете» \*\*. От «Эмиля» до «Исповеди» Руссо проделал большую дорогу. «Я» в «Эмиле» — местоимение и относится к тому, кто выражает сущность говорения в первом лице. В «Эмиле» речь идет о сущности человека как такового. Поэтому повествователь — воплощение природного разума, а воспитанник — Природа, обретающая сама себя. В «Исповеди» «Я» — это собствен-

---

\* В оригинале: «Moi seul» (*Rousseau J. J. Oeuvres complètes. Vol. XVII. Paris, 1824. P. 3.*).

\*\* *Жан-Жак Руссо. Избранные соч. в 3-х т. Т. III. М., 1961. С. 9—10.*

ное имя, то, что не имеет множественного числа и не может быть отчуждено от одной единственной и незаменимой человеческой личности. Не случаен эпитафия: «Intus et in cute» – «в коже и ободранный» (цитата из римского поэта Авла Персия Флакка). Руссо проделал путь от местоимения «Я» – к имени собственному. Это один из основных полюсов человеческой мысли.

Традиция внушила нам мысль о том, что ход человеческого сознания направлен от индивидуального (единичного) к всеобщему. Если понимать под индивидуальным способность увеличивать число различий, находить в одном и том же разное, то это, конечно, одно из основных завоеваний прогресса культуры. Надо только отметить, что способность видеть в одном разное и в различии одно – две неотделимые друг от друга стороны единого прогресса сознания. Неразличение разного не подчеркивает, а уничтожает сходство, ибо вообще ликвидирует сопоставление.

Структура «Я» – один из основных показателей культуры. «Я» как местоимение гораздо проще по своей структуре, чем «Я» как имя собственное. Последнее не представляет собой твердо очерченного языкового знака.

Разные языки используют различные грамматические средства для того, чтобы выразить различие между словом, обозначающим любую вещь, и именно данной вещью. В русском языке это можно было бы выразить, употребляя во втором случае заглавные буквы: *столик* – это любой столик (адекватным образом в немецком языке употребляется неопределенный артикль «ein»), *Столик* с большой буквы – это мой столик, лично знакомый, единственный, это Столик, который имеет признаки, отсутствующие в «столиках вообще». Например, на нем может быть черниль-

ное пятно. Чернильное пятно не может быть признаком столика вообще, но оно же может быть неотделимой приметой данного столика. Фонвизин в «Недоросле» воспроизводит следующую сцену:

*«Правдин.* Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?

*Митрофан.* Дверь, котора дверь?

*Правдин.* Котора дверь! Вот эта.

*Митрофан.* Эта? Прилагательна.

*Правдин.* Почему же?

*Митрофан.* Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна.

*Стародум.* Так поэтому у тебя слово дурак прилагательное, потому что оно прилагается к глупому человеку?

*Митрофан.* И ведомо» \*.

Рационалистическое сознание Фонвизина преподносит нам абстрактное мышление как истинное, а конкретное — как проявление глупости.

Возможна, однако, и иная точка зрения. Мы уже отметили, что для Руссо в «Исповеди» носителем истины является именно такое «Я», от которого нельзя образовать множественного числа. Выше был приведен пример использования собственных имен Вл. Соловьевым — ребенком. Для рационалиста конкретный мир — лишь пример для иллюстрации общих правил. По такой схеме строится, например, обычно в басне соотношение текста и морали. Последняя представляет собой однозначное логическое истолкование смысла. Характерно, что Крылов, преодолевая жанро-

---

\* Фонвизин Д. И. Собр. соч. в 2-х т. Т. I. М.-Л., 1959. С. 162.

вый рационализм басни, создал значительно более сложную систему отношений между «текстом» и «моралью». Мораль у него делается не выражением абстрактной истины, а голосом народного толка, здравого смысла.

Дерзкая выходка Руссо, декларировавшего высший смысл «нетипичной истины», и ценность Жан-Жака — отдельной уникальной личности — проложили дорогу воссозданию образа человека в романе и портрете последующей эпохи. Эти жанры не аллегоричны (в этом смысле показательны «Салоны» Дидро, настойчиво изгоняющие аллегоризм и утверждающие портретность образа человека в живописи). Они утверждают новый тип художественного сознания: герой одновременно является и неповторимо единственным, и, вместе с тем, каким-то образом связанным с читателем и зрителем чертами подобия. Рукотворное ведет себя как живое. С этим связана обширная цепь мифологических сюжетов, восходящих, по крайней мере, к античности, об оживлении рукотворного произведения искусства.

Характерно, что рационалистическое сознание, особенно распространенное в школьной практике, устойчиво стремится истолковать художественный текст в его одноплановой интерпретации. От того, что темы сочинений былых времен: «Онегин — типичный представитель дворянского общества» — сменились такими, как «Татьяна, русская душой», общая тенденция «выпрямлять противоречия» и сводить многообразие к однозначности не изменилась. Неоднократно приходилось слышать, что, например, усложнение образа Татьяны противоречием, которое вносят в него строки:

Она по-русски плохо знала...

И изъяснялася с трудом

На языке своем родном,

снижает «воспитательное» значение образа.

Было бы просто, однако, приписать вину школьной практике и свалить все на учителей. Речь должна идти о свойственном искусству противоречии, которое одновременно является силой и слабостью его и не может быть преодолено в принципе, поскольку позволяет художественному тексту оперировать одновременно и собственными, и нарицательными именами.

---

## Феномен искусства

**Т**рансформация, которую переживает реальный момент взрыва, будучи пропущен через отборную решетку моделирующего сознания, превращая случайное в закономерное, еще не завершает процесс сознания. В механизм подключается память, которая позволяет вновь вернуться к моменту, предшествовавшему взрыву, и еще раз, уже ретроспективно, разыграть весь процесс. Теперь в сознании будут как бы три пласта: момент первичного взрыва, момент его редактирования в механизмах сознания и момент нового удвоения их уже в структуре памяти. Последний пласт представляет собой основу механизма искусства.

Позитивистская философия XIX века, с одной стороны, и гегельянская эстетика — с другой, утвердили в нашем сознании представление об искусстве как

отражении действительности. Одновременно разнообразными неоромантические (символистские и декадентские) представления широко распространили взгляд на искусство как нечто противоположное жизни. Противопоставление это воплощалось в антитезе свободы творчества и рабства действительности. Оба воззрения не могут быть названы ни истинными, ни ложными. Они изолируют и доводят до невозможного в жизни максимализма те тенденции, которые в реальном искусстве нераздельно взаимосвязаны. Искусство воссоздает принципиально новый уровень действительности, который отличается от нее резким увеличением свободы. Свобода привносится в те сферы, которые в реальности ею не располагают. Безальтернативное получает альтернативу. Отсюда возрастание этических оценок в искусстве. Искусство, именно благодаря большей свободе, как бы оказывается вне морали. Оно делает возможным не только запрещенное, но и невозможное. Поэтому по отношению к реальности искусство выступает как область свободы. Но само ощущение этой свободы подразумевает наблюдателя, который бросает взгляд на искусство из реальности. Поэтому область искусства всегда включает чувство остротности. А это неизбежно вводит механизм этической оценки. Сама решительность, с которой эстетика отрицает неизбежность этического прочтения искусства, сама энергия, которая тратится на подобные доказательства, является лучшим подтверждением их незыблемости. Этическое и эстетическое противоположны и неразделимы как два полюса искусства.

Отношение искусства и нравственности повторяет общую судьбу противопоставлений в структуре культуры. Полярные начала осуществляют себя во взаимном конфликте. Каждая из тенден-

ций понимает победу как полное уничтожение своей антитезы. Однако понимаемая таким образом победа представляет собой программу самоубийства, ибо определяется реальностью и бытием ее антитезы.

Резкое возрастание степеней свободы по отношению к реальности делает искусство полюсом экспериментирования. Искусство создает свой мир, который строится как трансформация внехудожественной действительности по закону: «если, то...» Художник сосредоточивает силу искусства в тех сферах жизни, в которых он исследует результаты увеличения свободы. По сути дела, нет разницы между тем, когда предметом внимания делается возможность нарушить законы семьи, законы общества, законы здравого смысла, законы обычая и традиции или даже законы времени и пространства. Во всех случаях законы, организующие мир, делятся на две группы: изменения невозможные и изменения возможные, но категорически запрещенные (изменения возможные и незапрещенные вообще изменениями в данном случае не считаются, они вводятся как антитеза псевдоизменений подлинным). Герой Гофмана *может* вытягиваться до потолка и снова свертываться в клубок, так же как великан в «Коте в сапогах» *может* превращаться во льва и в мышь. Поэтому для этих героев превращение является поступком. Но эти критерии не действуют для героев Толстого. Оленин не испытывает ограниченности свободы от того, что лишен превращений, возможных для героев Гофмана, ибо эти изменения не входят в его алфавит. Но то, что та свобода, которая возможна для деда Ерочки или для Лукашки, оказывается невозможной для него, становится трагедией героя. Свобода каждый раз выступает как презумпция,

определенная правилами того мира, в который нас вводит произведение. Гениальным свойством искусства вообще является мысленный эксперимент, позволяющий проверить неприкасаемость тех или иных структур мира. Этим определяется и отношение искусства к действительности. Оно проверяет следствие экспериментов по расширению свободы или ее ограничению. Производными являются сюжеты, рассматривающие экспериментальные последствия отказа от экспериментов. Когда предметом искусства делается патриархальное общество или какая-либо иная форма идеализации неизменности, то, вопреки пространственным представлениям, стимулом к созданию такого искусства является не неподвижно-стабильное общество, а общество, переживающее катастрофические процессы. Платон проповедывал неизменное искусство в период, когда античный мир неудержимо скатывался к катастрофе.

Объект искусства, сюжет художественного произведения всегда дается читателю как уже совершившийся, предшествующий рассказу о нем. Это прошлое высвечивается в момент, когда оно переходит из состояния незавершенности в состояние завершенности. Выражается это, в частности, в том, что весь ход развития сюжета дается читателю как прошедшее, которое одновременно является как бы настоящим, и условное, которое одновременно является как бы реальным. Действие романа или драмы принадлежит к прошедшему времени по отношению к моменту чтения. Но читатель плачет или смеется, то есть переживает эмоции, которые вне искусства присутствуют настоящему времени. В равной мере условное эмоционально переключается в реальное. Текст фиксирует парадоксальное свойство искус-

ства превращать условное в реальное и прошедшее в настоящее. В этом, между прочим, разница между временем течения сюжета и временем его окончания. Первое существует во времени, второе переключается в прошедшее, которое одновременно является уходом из времени вообще. Это принципиальное различие в пространствах сюжета и его окончания делает беспредметным рассуждения о том, что произошло с героями после конца произведения. Если подобные рассуждения появляются, то они свидетельствуют о нехудожественном восприятии художественного текста и являются результатом неопытности читателя.

Искусство является средством познания и, в первую очередь, познания человека. Это положение так часто повторяется, что превратилось в тривиальность. Однако что следует разуметь под выражением «познание человека»? Сюжеты, которые мы определяем этим выражением, имеют одну общую черту: они переносят человека в ситуацию свободы и исследуют избираемое им при этом поведение. Ни одна реальная ситуация – от самой бытовой до наиболее неожиданной – не может исчерпать всей суммы возможностей и, следовательно, всех действий, обнаруживающих потенциально заложенное в человеке. Подлинная сущность человека не может раскрыться в реальности. Искусство переносит человека в мир свободы и этим самым раскрывает возможности его поступков. Таким образом, любое произведение искусства задает некоторую норму, ее нарушение и установление – хотя бы в области свободы фантазии – некоторой другой нормы. Циклический мир Платона, уничтожая неожиданность в поведении человека и вводя непререкаемые правила, тем самым уничтожает искусство. Платон рассуждает логично. Искусство – механизм дина-

мических процессов. В 60-е годы английский режиссер Л. Андерсон создал фильм «If» («Если»). Действие фильма происходит в колледже, в котором молодые парни переживают сложные конфликты между разрушительными сексуальными, меркантильными, честолюбивыми страстями, которые их обуревают, и условностями идиотской нормы, в которую их загоняет общество в лице педагогов. Образы, возникающие под влиянием страстей в душах героев, предстают на экране в такой же реальности, как и подлинные события. В глазах зрителя реальное и за-реальное безнадежно перепутываются. Когда двое школьников, убежав с урока, заходят в кафе и валят на пол красивую мощную официантку, и зритель переживает все эмоции свидетеля эротической сцены, ему же дают понять, что на самом деле происходит лишь покупка сигарет на нищенские деньги. Остальное все — if. Фильм завершается сценой прибытия родителей на уикэнд. На экране родители дружной толпой с цветами и подарками приближаются к школе, одновременно, с той же имитацией кинореальности, сыновья, засевшие с автоматами на крыше школы, открывают по папам и мамам огонь длинными очередями. Внешний сюжет фильма — проблемы детской психологии. Но одновременно поднимается вопрос самого языка искусства. Этот вопрос — if. Этим вопросом в жизнь вводятся неограниченные возможности вариантов.

Все виды художественного творчества могут быть представлены как разновидности умственного эксперимента. Сущность явления, подлежащего анализу, включается в некую несвойственную ему систему отношений. При этом событие протекает как взрыв и, следовательно, имеет непредсказуемый характер. Непредсказуемость (не-

ожиданность) развертывания событий составляет как бы композиционный центр произведения. Постфольклорное произведение искусства отличается от отражаемой им действительности тем, что всегда имеет конец. Точка конца одновременно является пунктом повторного ретроспективного взгляда на сюжет. Это обратное наблюдение превращает, казалось бы, случайное в неизбежное и подвергает все события вторичной переоценке. В этом смысле представляют интерес структуры, создающие тексты с отмеченным заглавием или значимой концовкой, или и тем, и другим. Из разнообразных художественных значений этих композиционных элементов нас в данном случае интересует лишь один: способность изменять свое содержание в зависимости от точки зрения читателя. Так, например, название повести «Пиковая дама» или чеховской драмы «Чайка» меняется для читателя (или зрителя) по мере его движения от одного сюжетного эпизода к другому, а конец требует возвращения к началу и вторичного его прочтения. То, что было организовано движением по оси времени, которое занимает чтение, переносится в синхронное пространство памяти. Последовательность сменяется одновременностью, и это придает событиям новый смысл. Художественная память в этой ситуации ведет себя аналогично тому, что П. Флоренский приписывал сну: движется в направлении, противоположном оси времени. Частный, но интересный случай – это газетные или журнальные публикации произведений с продолжением. Предельным его выявлением будут, например, «Евгений Онегин» Пушкина или «Василий Теркин» Твардовского, в которых та или иная глава публикуется раньше, чем написана или даже обдумана следующая. Каждая новая глава ставит поэта в

необходимость преодолеть свое незнание. Отсюда характерная двойная позиция Пушкина в «Онегине»: он – автор, произвольно создающий историю своих героев, и он же – современник этих героев, обстоятельства жизни которых он узнает из рассказов и писем, из непосредственных наблюдений реальной жизни. Отсюда же, например, то, что иногда трактуется исследователями и, в частности, автором этих строк как пушкинский недосмотр, случайная ошибка. В «Евгении Онегине» мы читаем:

Письмо Татьяны предо мною,  
Его я свято берегу.

И в другом месте, уже об Онегине:

Та, от которой он хранит  
Письмо, где сердце говорит.

Если к этому прибавить парадоксальное, но, на самом деле, очень глубокое высказывание Кюхельбекера в его крепостном дневнике о том, что для человека, знающего Пушкина так хорошо, как его знает Кюхельбекер, очевидно, что Татьяна – это сам поэт, – то перед нами оказывается исключительно сложное переплетение внешних и внутренних точек зрения. А фоном им служит постоянное перескакивание текста из представления о его внеавторской реальности в мысль о полной и безграничной власти автора над своим произведением.

Все сказанное можно рассматривать как частный случай общего закона перескакивания художественного текста на некоторую первоначально непредсказуемую смысловую орбиту. В дальнейшем происходит переосмысление всей предшествующей истории таким образом, что непредсказуемое ретроспективно переосмысливается в единственно возможное.

С историко-культурной точки зрения интересно рассмотреть различные этапы искусства не в эволюционном (историческом) аспекте, а как нечто единое. В феномене искусства можно выделить две противоположные тенденции: тенденцию к повторению уже известного и тенденцию к созданию принципиально нового. Не находится ли первый из этих случаев в противоречии с тезисом о том, что искусство как результат взрыва всегда создает начально непредсказуемый текст?

В качестве предельного случая первой тенденции рассмотрим сначала не фольклор и не исполнительское мастерство нескольких артистов, воссоздающих одно и то же произведение, а повторное слушание одной и той же магнитофонной записи музыкального или литературного текста. В этом случае нельзя будет сослаться на разницу интерпретаций или результат индивидуального своеобразия исполнителей. Искусственно создана ситуация, которую мы можем определить как воспроизведение одного и того же. Попутно заметим, что именно в этом случае с неожиданной яркостью проявляется отличие искусства от не-искусства. Вряд ли кто-нибудь будет несколько раз подряд слушать радиопередачу одних и тех же «последних известий». Покойный Н. Смирнов-Сокольский, беседуя в 1950-е годы с молодыми тогда филологами, спросил о том, что представляет собой наибольшую библиографическую редкость? И сам же ответил: «Вчерашняя газета: ее все прочли и все выбросили» \*. Повто-

---

\* Газета, сданная в библиотечный фонд на хранение, уже теряет свою функцию информатора последних известий и превращается в исторический документ. В равной мере существовавшая в России XVIII века практика переиздавать газету через несколько лет второй раз свидетель-

рение одного и того же текста отнюдь не означает, однако, получение нулевой информации. Повторение газеты теряет смысл потому, что новая информация ожидается от текста, поступающего человеку извне. А в случаях, когда мы слушаем одну и ту же запись повторно, меняется не то, что передается, а тот, кто принимает. Структура человеческого интеллекта исключительно динамична. Представление о том, что в архаическом фольклорном обществе не было индивидуальных различий и меняющиеся по календарному плану переживания были едиными для всего коллектива, следует отнести к романтическим легендам. Уже наличие одновременно параллельных культов Аполлона и Диониса, систематическое вторжение в самые различные культы экстатических состояний, чрезвычайно расширяющих границы предсказуемости, достаточно для того, чтобы отбросить романтический миф об отсутствии индивидуальности в архаическом обществе. Человек стал человеком, когда он осознал себя человеком. А это произошло тогда, когда он заметил, что разные особи человеческого стада имеют разные лица, различные голоса и различные переживания. Индивидуальное лицо так же, как и индивидуальный половой выбор, вероятно, первое изобретение человека как человека. Представление об отсутствии индивидуальных различий у архаического человека такой же миф, как и идея исходной беспорядочности половых отношений в начальной стадии человеческого развития. Последнее есть результат не критического перенесения европейскими путешественниками экстати-

---

ствует о том, что психология газетного чтения еще не сложилась, и газета еще хранила следы не специально нового, а «вообще интересного» чтения.

ческих обрядов, которые им случалось наблюдать, на обычные бытовые нормы поведения «дикарей». Между тем, жесты и законы бытового поведения, в частности, сексуально окрашенных танцев, представляют собой ритуалы магического воздействия на обычную жизнь и, следовательно, по определению должны от нее отличаться. В них должно осуществляться разрешение на запреты. Следовательно, для того, чтобы вычислить из ритуального поведения бытовое, надо подвергнуть их дешифрующей трансформации. Это подобно тому, как если бы исследователи народного быта, встречая упоминание о том, что нечистая сила, покойники и другие волшебные персонажи все делают левой рукой, заключили бы: создателями этой мифологии являются древнейшие леворукие люди. Между тем, зная законы фольклора, даже инопланетянин мог бы заключить из этих текстов, что человеческая норма — работа правой рукой. Таким образом, даже неизменное хранение есть трансформация. Чем неизменнее поступающий текст, тем активнее восприятие понимающего. Не случайно в современном театре зритель спокойно и не вмешиваясь в действие воспринимает самые страшные эпизоды и сцены. В архаическом театре сценическое действие исключительно легко превращалось в бурные поступки зрителей. Сравните античные легенды о том, как возбужденные декламациями сценических актеров о власти любви афинские зрители бросались к своим женщинам. Примером возбуждающего действия, казалось бы, нейтрального текста является эпизод из «Капитанской дочки»: «Батюшка у окна читал Придворный Календарь, ежегодно им получаемый. Эта книга

имела всегда сильное на него влияние: никогда не перечитывал \* он ее без особенного участия, и чтение это производило в нем всегда удивительное волнение желчи. Матушка, знавшая наизусть все его свычаи и обычаи, всегда старалась засунуть несчастную книгу как можно подалее, и таким образом Придворный Календарь не попадался ему на глаза иногда по целым месяцам. Зато, когда он случайно его находил, то бывало по целым часам не выпускал уж из своих рук. Итак батюшка читал Придворный Календарь, изредко пожимая плечами и повторяя вполголоса: „Генерал-поручик!.. Он у меня в роте был сержантом!.. Обоих российских орденов кавалер!.. А давно ли мы...“ Наконец батюшка швырнул календарь на диван...» \*\*

Во всех этих случаях творческая инициатива принадлежит адресату информации. Слушатель (читатель) является подлинным творцом.

Архаическая стадия развития искусства столь же не чужда творчества, сколь и всякое искусство. Однако этот художественный аспект принимает своеобразную форму. Прежде всего, разделяются полюса традиционного и импровизационного творчества. Они могут противопоставляться по жанрам или сталкиваться в одном каком-либо произведении. Но в любом случае они взаимосвязаны: чем суровее законы традиции, тем свободнее взрывы импровизации. Импровизатор и носитель памяти (иногда эти образы реализуются как «шут и мудрец», «пьяница и философ», тот, кто выдумывает, и тот, кто знает) – взаимосвязанные фигуры, носители нерасчленимых

---

\* Обратим внимание на то, что речь идет именно о перечитывании, а не просто о чтении.

\*\* *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. VIII, кн. 1. С. 280—281.

функций. Это двуединство, односторонне воспринимаемое, порождало концепции, согласно которым народное творчество в одном случае – плод свободной импровизации, а в другом – воплощение безличной традиции.

Архаическое творчество, черты которого мы прослеживаем в фольклоре, своеобразно не своей мнимой неподвижностью, а иным распределением функций между исполнителем и слушателем. Архаические формы фольклора – обрядовы. Это означает, что у них нет пассивного зрителя. Находиться в некоторых пределах (временных, то есть календарных, или пространственных, если обряд требует некоего условного места) – означает быть участником. Вячеслав Иванов в духе символистских идей пытался возродить соединение исполнителей обрядов и зрителей в единый коллектив. Однако эти попытки слишком явно отдавали имитацией. Дело в том, что архаический обряд требует архаического мировоззрения, которое искусственно воссоздать нельзя. Слияние актера и зрителя подразумевало слияние искусства и действия. Так, для ребенка, еще непривычного к восприятию рисунка по системе взрослых, существует не рисунок, а рисование; не результат, а действие. Все, кто имеет опыт наблюдения того, как дети рисуют, знают, что во многих случаях процесс рисования интересует детей больше, чем результат. При этом рисующий возбуждается, приплясывает и кричит, и часто рисунок им разрывается или зачеркивается. Неоднократно приходится видеть, как взрослый старается удержать возбуждение ребенка, говоря: «Теперь уже хорошо, дальше испортишь». Однако ребенок остановиться не может.

Это состояние бесконтрольного возбуждения, в которое приходит исполнитель в процессе сво-

его творчества и которое в экстатических формах, согласно многочисленным наблюдениям, завершается полным изнеможением, можно было бы сопоставлять с состоянием вдохновения в позднейших этапах существования искусства.

Однако в искусстве «исторических эпох» происходит разделение на исполнителей и аудиторию. Если действие в сфере искусства всегда — *как бы действие*, то в искусстве исторических эпох оно порождает *условное соприсутствие*. Зритель в искусстве одновременно не-зритель в реальной действительности: он видит, но не вмешивается, соприсутствует, но не действует, и при этом он не участвует в сценическом действии. Последнее — существенно. Овладение всяким искусством, будь то бой гладиатора со львом на арене цирка или кинематограф, требует от зрителя невмешательства в художественное пространство. Действие заменяется соприсутствием, которое одновременно и совпадает с присутствием в обычном, нехудожественном пространстве, и полностью ему противоположно.

Таким образом, динамические процессы в культуре строятся как своеобразные колебания маятника между состоянием взрыва и состоянием организации, реализующей себя в постепенных процессах. Состояние взрыва характеризуется моментом отождествления всех противоположностей. Различное предстает как одно и то же. Это делает возможным неожиданные перескоки в совершенно иные, непредсказуемые структуры организации. Невозможное делается возможным. Этот момент переживается как выключенный из времени, даже если в реальности он протягивается в очень больших временных отрезках. Вспомним слова Блока:

Прошлое страстно глядится в грядущее,  
Нет настоящего...

Момент этот завершается переключением в состояние постепенного движения. То, что объединялось в одном интегрированном целом, рассыпается на различные (противоположные) элементы. Хотя фактически никакого выбора не было (он был заменен случайностью), ретроспективно прошедшее переживается как выбор и целенаправленное действие. В дело вступают законы процессов постепенного развития. Они агрессивно захватывают сознание культуры и стремятся включить в память ее трансформированную картину. Согласно ей, взрыв теряет свою непредсказуемость, а предстает как быстрое, энергичное или даже катастрофическое развитие все тех же предсказуемых процессов. Антитеза взрывного и предсказуемого заменяется понятиями быстрого (энергичного) и медленного (постепенного). Так, например, все исторические описания катастрофических взрывных моментов, войн или революций, строятся с целью доказать неизбежность их результатов. История, верная своему апостолу Гегелю, упорно доказывает, что для нее не существует случайного и что все события будущего втайне заложены в явлениях прошедшего. Закономерным следствием такого подхода является эсхатологический миф — движение истории к неотразимому конечному результату.

Вместо этой модели мы предлагаем другую, в которой непредсказуемость вневременного взрыва постоянно трансформируется в сознании людей в предсказуемость порождаемой им динамики и обратно. Первая модель метафорически может представить себе Господа как великого педагога, который с необычайным искусством демонстрирует (кому?) заранее известный ему процесс. Вто-

рая может быть проиллюстрирована образом творца-экспериментатора, поставившего великий эксперимент, результаты которого для него самого неожиданны и непредсказуемы. Такой взгляд превращает вселенную в неистощимый источник информации, в ту Психею, которой присущ самовозрастающий Логос, о котором говорил Гераклит (112-й фрагмент в пер. М. А. Дынника).

В своих поисках нового языка искусство не может истощиться, точно так же, как не может истощиться познаваемая им действительность \*.

---

\* Это положение исходит из гипотезы о линейности движения пространства нашей культуры. Находясь внутри ее, мы не можем проверить этот тезис и высказываем его в качестве исходной презумпции.

---

## «Конец! как звучно это слово...»

**В** 1832 году в письме к М. А. Лопухиной Лермонтов писал:

Конец! как звучно это слово!  
Как много-мало мыслей в нем! \*

Это *много-мало* вводит нас в самую сущность «проблемы конца».

Поведение человека осмысленно. Это означает, что деятельность человека подразумевает какую-то цель. Но понятие цели неизбежно включает в себя представление о некоем конце события. Человеческое стремление приписывать действиям и событиям смысл и цель подразумевает расчлененность непрерывной реальности на некоторые условные сегменты. Это же неизбежно сочленяется со стремлением человека понять то,

---

\* Лермонтов М. Ю. Сочинения в 6-ти т. Т. VI. М.-Л., 1957. С. 415.

что является предметом его наблюдения. Связь смысла и понимания подчеркнул Пушкин в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы»:

Я *понять* тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу... \*

То, что не имеет конца — не имеет и смысла. Осмысление связано с сегментацией недискретного пространства. В этом отношении приписывание реальности значений, в частности, в процессе художественного осмысления, неизбежно включает в себя сегментацию.

Жизнь — без начала и конца.

<... >

Но ты, художник, твердо веруй

В начала и концы \*\*.

Из сказанного вытекают два существенных последствия. Первое — в сфере действительности — связано с особой смысловой ролью смерти в жизни человека, второе — в области искусства — определяет собой доминантную роль начал и концов, особенно последних. Демонстративный случай отказа от конца — например, в «Евгении Онегине» — только подтверждает эту закономерность. Обычный процесс осмысления действительности связан с перенесением на нее дискретных членений, в частности, литературных сюжетов \*\*\*. Пушкин совершает смелый эксперимент, внося в поэзию недискретность жизни. Так возникает роман, демонстративно лишенный конца. Ср. у Твардовского отказ в поэзии от литератур-

---

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. III, кн. 1. С. 250.

\*\* Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. III. М.-Л., 1960. С. 301.

\*\*\* Ср. у Баратынского:

*И жизни даровать, о лира,  
Твое согласие захотел.*

ных категорий начала и конца и противопоставление им вне их лежащей живой действительности.

Словом: «книга про бойца».

Ну, так в чем же дело?

Ни начала, ни конца —

Не годится в дело \*.

Чисто литературная проблема концовки имеет в реальности адекватом проблему смерти.

Начало-конец и смерть неразрывно связаны с возможностью понять жизненную реальность как нечто осмысленное. Трагическое противоречие между бесконечностью жизни как таковой и конечностью человеческой жизни есть лишь частное проявление более глубокого противоречия между лежащим вне категории жизни и смерти генетическим кодом и индивидуальным бытием организма. С того момента, как индивидуальное бытие превращается в бытие сознательное (бытие сознания), все это противоречие из характеристики анонимного процесса превращается в трагическое свойство жизни.

Подобно тому, как понятие искусства связано с действительностью, представление о тексте/границе текста неразделимо сочленено с жизнью/смертью.

Первая ступень рассматриваемого нами аспекта реализуется в сфере биологии как проблема размножение — смерть. Непрерывность процесса размножения антитетически связана с прерывностью индивидуального бытия. Однако до того, как это противоречие не сделалось объектом самосознания, оно «как бы не существует». Неосознанное противоречие не делается фактором поведения. В

---

\* Омнимическая рифма «дело» — «дело» подчеркивает, что в одном случае речь о *деле* — работе, а в другом о *деле* — бюрократическом термине для папки бумаг.

сфере культуры первым этапом борьбы с «концами» является циклическая модель, господствующая в мифологическом и фольклорном сознании.

«Конец! Как звучно это слово,  
Как много-мало мыслей в нем» \*.

После того (вернее – по мере того) как мифологическое мышление сменилось историческим, понятие конца приобрело доминирующий характер. Необходимость примирить недискретность бытия с дискретностью сознания (и бессмертность природы со смертностью человека) породила идею цикличности, а переход к линейному сознанию стимулировал образ смерти-возрождения. Отсюда вытекало мифологическое представление о возрождении состарившегося отца в молодом сыне и идея смерти-рождения. Здесь, однако, протекал и существенный раздел: в циклической системе смерть-возрождение переживало одно и то же вечное божество. Линейный повтор создавал образ *другого* (как правило, сына), в образе которого умерший как бы возрождался в своем подобии. Поскольку, одновременно, женское начало мыслилось как не дискретное, т. е. бессмертное и вечно молодое, новый молодой герой утверждал себя половым союзом с женским началом \*\* (иногда осмысляемым как его собственная мать). Отсюда ритуальное соединение венецианского дожа с морем или наблюдавшийся Д. К. Зелениным еще в конце прошлого века обряд, в ходе которого крестьяне катали попа по

---

\* Лермонтов М. Ю. Сочинения в 6-ти т. Т. II. М.-Л., 1974. С. 59; с искажающей смысл пунктуацией: там же, т. VI. С. 415. Меняющий смысл вариант пунктуации не отмечен.

\*\* Ср. многочисленные в античной мифологии примеры брака героя и богини.

полю и принуждали его имитировать половое соитие с землей.

Это ритуальное общение смертного (но и обновленного, молодого) отца-сына с бессмертной матерью, трансформированное в псевдо-научной мифологии *fin du siècle*, породило значительную часть фрейдистских представлений. А поскольку общее направление эпохи шло под знаком превращения идей и фантастических теорий во вторичную квазиреальность, которая как бы подтверждала те идеи, порождением которых сама являлась, возникала иллюзия некоей научной проверки.

Линейное построение культуры делает проблему смерти одной из доминантных в системе культуры. Религиозное сознание — путь преодоления смерти «смертью смерть поправ». Однако культура слишком погружена в человеческое пространство, чтобы ограничиться этим и просто снять проблему смерти как мнимую. Понятие смерти (конца) не может быть решено простым отрицанием уже потому, что здесь пересекаются космические и человеческие структуры. Это имел в виду Баратынский, когда писал о смерти:

Когда возникнул мир цветущий  
Из равновесья диких сил,  
В твое храненье всемогущий  
Его устройство поручил \*.

Для такого сознания смерть делается «всёх загадок разрешенье» и «разрешенье всех цепей». Но понять место смерти в культуре значит осмыслить ее в прямом значении этих слов, т. е. приписать ей смысл. А это означает включение в некоторый смысловой ряд, определяющий наборы синонимов и антонимов.

---

\* Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. I. М., 1936. С. 138.

Основа примирения со смертью – если исключить религиозные мотивировки – ее естественность и независимость от воли человека. Неизбежность смерти, ее связь с представлениями о старости и болезнях позволяют включить ее в нейтральную оценочную сферу. Тем более значимыми оказываются случаи соединения ее с понятиями о молодости, здоровье, красоте – то есть образы насильственной смерти. Присоединение признака добровольности придает этой теме оптимальную смысловую нагрузку. Сложность создаваемых при этом смыслов заключается в том, что для того, чтобы сделать ситуацию носительницей значения, она должна восприниматься как противоречащая естественному (т. е. нейтральному) порядку вещей. Стремление сохранить жизнь – естественное чувство всего живого. Возможность ссылки на естественные законы природы и на непосредственное, свободное от теорий чувство – достаточно веское основание для того, чтобы придать основанным на этом рассуждениям бесспорную убедительность. И именно убедительность такой позиции заставляет Шекспира – правда, устами Фальстафа – сказать следующее: «Еще срок не пришел, и у меня нет охоты отдавать жизнь раньше времени. К чему мне торопиться, если бог не требует ее у меня? Пусть так, но честь меня окрыляет. А что если честь меня обескрылит, когда я пойду в бой? Что тогда? Может честь приставить мне ногу? Нет. Или руку? Нет. Или унять боль от раны? Нет. Значит, честь – плохой хирург? Безусловно. Что же такое честь? Слово. Что же заключено в этом слове? Воздух. Хорош барыш! Кто обладает честью? Тот, кто умер в среду. А он чувствует ее? Нет. Слышит ее? Нет. Значит, честь неосятима? Для мертвого – неосятима. Но, быть может, она бу-

дет жить среди живых? Нет. Почему? Злословие не допустит этого. Вот почему честь мне не нужна. Она не более как щит с гербом, который несут за гробом. Вот и весь сказ» \*.

Фальстаф трус. Но объективность шекспировского гения позволила заставить нас слушать не бормотание труса, а безупречное изложение концепции, предвосхищающей концепцию сенсуалистической этики. Обгоняя столетия, Фальстаф излагает сенсуалистические идеи полнее и объективнее, чем это делает Франц Моор. В монологе Фальстафа перед нами не трусость, а смелость — смелость теоретика, не боящегося сделать из исходных посылок крайние выводы. Комический персонаж вырастает здесь до идеолога, а конфликт приобретает характер столкновения идей. Каждая из них, *внутри* себя, обладает не только психологической, но и логической оправданностью.

Позиция, противоположная фальстафской, реализуется в культуре как апология героизма, находящего свое крайнее проявление в героическом безумии. Арабская надпись на ордене Шамиля из эрмитажной коллекции гласит: «Кто предвидит последствия, не сотворит великого». В этих словах — законченная философия истории. Она заставляет вспомнить многочисленные апологии героического безумия, вплоть до «Безумцев» Беранже, вызвавших в переводе В. Курочкина столь громкий отклик в русской народнической среде.

Особой формой победы над смертью и преодоления ее является самоубийство (например, обдуманное самоубийство супругов Лафаргов).

---

\* Уильям Шекспир. Полн. собр. соч. в 8-ми т. Т. IV. М., 1959. С. 103.

Обширная работа Мишеля Вовеля «Смерть и Запад. От 1300 г. до наших дней» \* убедительно показывает, что стабильность и ограниченность исходного языка является стимулом его лавинообразных трансформаций, превращающих исходное содержание в формальность. Именно это позволяет, превратив в формализованный набор средств выражения, идею смерти отделить от первичного ряда значений и превратить в один из универсальных языков культуры.

Аналогичный процесс протекает в культурной символике секса. Коренная ошибка фрейдизма в игнорировании того факта, что стать языком можно только ценой утраты непосредственной реальности и перевода ее в чисто формальную – «пустую» и поэтому готовую для любого содержания – сферу. Сохраняя непосредственную эмоциональную (и всегда индивидуальную) реальность, свою физиологическую основу, секс не может стать универсальным языком. Для этого он должен формализоваться, полностью отделиться, как это показывает пример признающего поражение павиана \*\*, от сексуальности как содержания. Распространение различных вариантов фрейдизма, охватывающее целые пласты массовой культуры XX века, убеждает, что они менее всего опираются на непосредственные импульсы естественной сексуальности. Они – свидетельство того, что явления, сделавшись языком, безнадежно теряют связь с непосредственной внесемиотической реальностью. Эпохи, в которые секс делается объектом обостренного внимания культуры, –

---

\* *Michel Vovelle. La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours. Gallimard, 1983.*

\*\* В столкновении самцов павиана побежденный признает свое поражение с помощью жеста, имитирующего сексуальную позу самки.

время его физиологического упадка, а не расцвета. Из области семиотики культуры он вторично возвращается в физиологическую практику, но уже как третичная метафора культуры. Попытки вернуть в физиологическую практику все то, что культура производит в первую очередь со словом, делают не культуру метафорой секса, как утверждает Фрейд, а секс метафорой культуры. Для этого от него требуется лишь одно – перестать быть сексом.

---

## Перспективы

**И** так, взрывы – неизбежный элемент линейного динамического процесса. Уже было сказано, что в бинарных структурах эта динамика отмечена резким своеобразием. В чем же заключается это своеобразие?

В тернарных структурах самые мощные и глубокие взрывы не охватывают всего сложного богатства социальных пластов. Центральная структура может пережить столь мощный и катастрофический взрыв, что грохот его, безусловно, отзовется на всей толще культуры. И все же, в условиях тернарной структуры утверждение современников, а за ними и историков о полном разрушении всего строя старой системы является смесью самообмана и тактического лозунга. И речь здесь идет не только о том, что абсолютное уничтожение старого

невозможно ни в тернарных, ни в бинарных структурах, но и о более глубокой вещи: тернарные структуры сохраняют определенные ценности предшествующего периода, перемещая их из периферии в центр системы. Напротив того, идеалом бинарных систем является полное уничтожение всего уже существующего как запятнанного неисправимыми пороками. Тернарная система стремится приспособить идеал к реальности, бинарная – осуществить на практике неосуществимый идеал. В бинарных системах взрыв охватывает всю толщу быта. Беспощадность этого эксперимента проявляется не сразу. Первоначально он привлекает наиболее максималистские слои общества поэзией мгновенного построения «новой земли и нового неба», своим радикализмом.

Цена, которую приходится платить за утопии, обнаруживается лишь на следующем этапе. Характерная черта взрывных моментов в бинарных системах – их переживание себя как уникального, ни с чем не сравнимого момента во всей истории человечества. Отмеченным объявляется не какой-либо конкретный пласт исторического развития, а само существование истории. В идеале – это апокалиптическое «времени больше не будет», а в практической реализации – слова, которыми Салтыков завершает свою «Историю одного города»: «История прекратила течение свое». С этим связано стремление заменить юриспруденцию моральными или религиозными принципами.

В «Капитанской дочке» есть место, привлекающее внимание с этой точки зрения: Маша Миронова приезжает в столицу, чтобы спасти попавшего в беду Гринева. Между ней и государственно мыслящей Екатериной II происходит примечательный разговор. Узнав, что ее собесед-

ница – дочь казненного пугачевцами капитана Миронова, Екатерина говорит: «Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?» Ответ следует неожиданный: « – Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия» \*. Эта тема, которую Пастернак в «Докторе Живаго» назвал «беспринципностью сердца», волновала Пушкина в тридцатые годы, и он к ней неоднократно возвращался. В «Анджело» герой – суровый моралист, впавший в грех, осознав свое падение, проявляет по отношению к себе ту же бесчеловечную принципиальность, которая руководила им при осуждении преступников:

... Дук тогда: «Что, Анджело, скажи,  
Чего достоин ты?» Без слез и без боязни  
С угрюмой твердостью тот отвечает: «Казни...» \*\*,

Однако торжествует не справедливость, а милость:

Изабела

Душой о грешнике, как ангел, пожалела.

И весь смысл поэмы сжат в заключительное, вынесенное графически в отдельную строку:

И Дук его простил \*\*\*.

Наконец, в этом же ряду призывов к милости звучит итоговый стих

И милость к падшим призывал... \*\*\*\*

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VIII, кн. 1. С. 372.

\*\* Там же. Т. V. С. 128—129. Благодаря графической структуре, пауза перед последним стихом придает ему характер итогового высказывания всей поэмы.

\*\*\* Там же.

\*\*\*\* Ср. более ранний вариант этой строки:

*И милосердие воспел.*

Стих этот связан единством с предшествующим: «Что вслед Радищеву восславил я свободу», соединяющим «Памятник» и оду «Вольность» как начало и завершение пути.

Милость противостоит Закону, который и был в сущности героем оды «Вольность».

В антитезе милости и справедливости русская, основанная на бинарности, идея противостоит латинским правилам, проникнутым духом закона: *Fi at justitia – pereat mundus* и *Dura lex, sed lex* \*.

Тем более знаменательно устойчивое стремление русской литературы увидеть в законе сухое и бесчеловечное начало в противоположность таким неформальным понятиям, как милость, жертва, любовь. За этим вырисовывалась антитеза государственного права и личной нравственности, политики и святости.

С Гоголя, особенно с его «Выбранных мест», начинается традиция противопоставления государственного закона и человеческой морали. Хотя гоголевский совет исправлять пьяного мужика наставлениями типа: «Ах, ты, неумытое рыло», – вызвал всеобщее неодобрение, включая и славянофилов, сама идея построения неюридического общества в тех или иных формах провозглашается на всем протяжении второй половины XIX века. Адвокат – неизменно отрицательная фигура и у Толстого, и у Достоевского.

Судебная реформа была, бесспорно, наиболее продуманным плодом эпохи преобразований, и, между тем, она подверглась самым ожесточенным нападкам, как справа, так и слева. Политическому либерализму противопоставлялась утопия. Достоевский устами Сони призывал Раскольникова встать посреди площади на колени и пока-

---

\* «Да свершится правосудие, хотя бы погиб мир», «Закон суров, но это закон» (лат.). Ср. ироническую цитату в стихотворении Пушкина «Брови царь нахмуря...»: «Вешают за шею, — но „суров закон“». Сопоставление с латинской поговоркой раскрывает смысл стиха — попытку самооправдания.

яться перед народом. Толстой во «Власти тьмы» вместе с Акимом косноязычным, но именно поэтому возглашающим истину, скрытую от «книжников и фарисеев» – провозглашает верховенство совести над законом и покаяния над судом:

«Народ подходит, хочет взять его. (Никиту. – Ю. Л.)

*Аким (отстраняет руками).* Постой! Вы, ребята, тае, постой, значит.

*Никита.* Акулина, я его ядом отравил. Прости меня, Христа ради. <... >

*Аким.* О Господи! Грех-то, грех-то.

*Урядник.* Берите его! А старосту пошлите да понятых. Надо акт составлять. Встань-ка ты, поди сюда.

*Аким (на урядника).* А ты, значит, тае, светлые пуговицы, тае, значит, погоди. Дай он, тае, скажет, значит.

*Урядник (Акиму).* Ты, старик, смотри не мешайся. Я должен составить акт.

*Аким.* Экий ты, тае. Погоди, говорю. Об ахте, тае, не толкуй, значит. Тае, тае, Божье дело идет... кается человек, значит, а ты, тае, ахту...» \*

Бинарная ситуация пересекает эволюцию разрывами, рассекающими ее непрерывность («природа вся в разрывах», следуя словам, приписанным Мандельштамом Ламарку \*\*). В цивилизациях западного типа, как уже говорилось, взрыв разрывает лишь часть пластов культуры, пусть даже очень значительную. Непрерывность переплетается с разрывами, образуя единую историческую связь. В бинарных структурах моменты

---

\* Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22-х т. Т. XI. М., 1982. С. 98—99.

\*\* Мандельштам О. Э. Соч. в 2-х т. Т. I. М., 1990. С. 186.

взрыва могут разрывать цепь непрерывных последовательностей; что неизбежно ведет к глубоким кризисам, но и к коренным обновлениям. Так, эпоха реформ в России последней трети XIX века была сорвана одновременным переходом как правительства, так и демократов к методам террора. Желание остановить историю столкнулось со стремлением принудить ее к прыжку. Враждующие стороны сближались лишь в одном – неприязни к «постепеновцам». При этом, высокая моральная безупречность тех или иных деятелей враждующих партий оказывалась совсем не безупречной с точки зрения интересов целостной структуры. Целостная структура ориентирована на усредненность и выживание, ее механизм – юстиция. Партийность направлена на истину (всегда – свою истину) – любой ценой. Крайнее воплощение первой – компромисс, второй – война до победного конца и полное уничтожение противника. Поэтому победе должна предшествовать кровавая борьба, возможно – поражение. Зато победа рисуется как «последний и решительный бой» – воцарение царства Божия на земле. Явившаяся Савонароле Святая Дева, обещая ему заступничество в исполнении его идей, предупреждала: «Но как ты и представляешь, это обновление и утешение церкви не может произойти без великой смуты и кровавых столкновений, особенно в Италии. Последняя именно и есть причина всех этих зол, вследствие роскоши, гордости и других бесчисленных и неудобосказуемых грехов ее верховных вождей». Мадонна показала Савонароле зрелище охваченной мятежами и войнами Флоренции и всей Италии \*.

---

\* Не отсюда ли идея зримой карты-глобуса Вооланда у Булгакова? Духотомная биография Савонаролы Паскале

Но затем Мадонна показала Савонароле другой глобус: «Когда я открыл этот шар, я увидел Флоренцию, всю в лилиях, вившихся по неровностям стен, протягивающихся отовсюду на длинных стеблях. А ангелы, паря над стенами вокруг города, глядели на них» \*.

Чудесное утопическое перевоплощение человечества в теории всегда начинается с искупительной жертвы, с пролития крови. На практике оно обречено утонуть в крови.

Среди блестящей, завоевавшей мировое признание плеяды русских писателей прошлого века наш взгляд всегда скользит как-то мимо одинокой и загадочной фигуры Крылова. Признанный читателями всех социальных слоев, он совершенно одинок в литературной борьбе своей эпохи. Ему не нужно идеализировать народ, так как он сам — народ. Он свободен от иллюзий. Его трезвый ум не чужд скепсиса, но главный пафос его — трезвость. Он не верит в чудеса, кто бы ни творил их — царь или народ. Он не украшает мужика, хотя по глубоким основам самосознания он, конечно, — демократ. Иногда он подымается почти до пророчества. В непредназначенном для печати варианте басни «Парнас» Крылов писал:

Как в Греции богам пришли минуты грозны  
И стал их колебаться трон;  
Иль так сказать, простее взявши тон,  
Как боги выходить из моды стали вон,  
То начали богам прижимки делать розны:

<... >

---

Вилларо, изданная в 1913 году с предисловием А. Л. Вольнского, бесспорно, была в поле зрения Булгакова.

\* Тексты Савонаролы цитируем по приложению к книге П. Вилларо. Т. II. М., 1913. С. 251—252.

Богам худые шутки:  
 Житье теснее каждый год!  
 И наконец им сказан в сутки  
 Совсем из Греции поход.  
 Как ни были они упрямы,  
 Пришло очистить храмы;  
 Но это не конец: давай с богов лупить  
 Все, что они успели накопить.  
 Не дай Бог из богов разжаловану быть! \*

Правда, изгнание богов привело к тому, что новый хозяин, которому «отмежевали» Парнас, «стал пасти на нем Ослов». Ни старое, ни новое не вызывают у Крылова иллюзий. Пафос Крылова — здравый смысл, освобождение от иллюзий, власти слов и лозунгов. Но Крылов силен не только как разрушитель иллюзий: никому, может быть, за всю историю русской культуры не удалось столь органично соединить неподдельную народность с самой высокой европейской культурой.

Крылов, конечно, не единственный, хотя и самый яркий представитель этого направления русской культуры, чуждой и славянофильства, и западничества, чуждой самого принципа «кто не с нами — тот против нас» — ведущего принципа бинарных систем. В этой связи также следует назвать имена Островского и особенно Чехова.

Сказанное имеет непосредственное отношение к событиям, протекающим сейчас на бывшей территории Советского Союза. С точки зрения исследуемых нами вопросов, процесс, свидетелями которого мы являемся, можно описать как переключение с бинарной системы на тернарную. Однако нельзя не отметить своеобразие момента: сам переход мыслится в традиционных понятиях бинаризма. Фактически разрабатываются два воз-

---

\* Крылов И. А. Басни. М.-Л., 1956. С. 15—16.

можных пути. Один, приведший Горбачева к реальной потере власти, заключался в замене реформ декларациями и планами и завел страну в тупик, чреватый самыми мрачными прогнозами. Другой, выражающийся в разнообразных планах вроде «500 дней» и других проектов скоростного преобразования экономики, – выбивает клин клином, взрыв взрывом.

Переход от мышления, ориентированного на взрывы, к эволюционному сознанию приобретает сейчас особое значение, поскольку вся предшествующая привычная нам культура тяготела к полярности и максимализму. Однако самоосмысление не адекватно реальности. В сфере реальности взрывы исчезнуть не могут, речь идет лишь о преодолении фатального выбора между застоєм и катастрофой. Кроме того, этический максимализм настолько глубоко укоренился в самих основах русской культуры, что об «опасности» абсолютного утверждения золотой середины вряд ли можно говорить и уж тем более опасаться, что выравнивание противоречий затормозит творческие взрывные процессы. Если движение вперед – а альтернативой ему является лишь катастрофа, границы которой трудно предсказать – все же преодолеет ту грань, на которой мы находимся, то возникший порядок вряд ли будет простой копией западного. История не знает повторений. Она любит новые, непредсказуемые дороги.

---

## Вместо выводов

**П**редставление о том, что исходной точкой любой семиотической системы является не отдельный изолированный знак (слово), а *отношение* минимально двух знаков, заставляет иначе взглянуть на фундаментальные основы семиозиса. Исходной точкой оказывается не единичная модель, а семиотическое пространство. Пространство это заполнено конгломератом элементов, находящихся в самых различных отношениях друг с другом: они могут выступать в качестве сталкивающихся смыслов, колеблющихся в пространстве между полной тождественностью и абсолютным несоприкосновением. Эти разноязычные тексты одновременно включают в себя обе возможности, т. е. один и тот же текст может быть по отношению к некоторому смысловому ряду в состоянии

непересечения, а к другому – тождества. Это разнообразие возможных связей между смысловыми элементами создает объемный смысл, который постигается в полной мере только из отношения всех элементов между собой и каждого из них к целому. Кроме того, следует иметь в виду, что система обладает памятью о своих прошедших состояниях и потенциальным «предчувствием» будущего. Таким образом, смысловое пространство многообъемно и в синхронном, и в хронологическом отношении. Оно обладает размытыми границами и способностью включаться во взрывные процессы.

Система, прошедшая через стадию самоописания, подвергается изменениям: она приписывает себе четкие границы и значительно более высокую степень унификации. Однако отделить самописание от предшествующего ему состояния можно только теоретически. На самом деле, оба эти уровня непрерывно влияют друг на друга.

Самописание культуры делает ее границу фактом самосознания. Это можно сопоставить с размытыми границами на реальной карте распространения языков и четким членением их, например, на политической карте.

Момент самосознания придает границам культур определенность, а включение государственно-политических соображений неоднократно придавало вопросу драматический характер.

Ранее мы говорили о бинарных и тернарных культурных системах. Протекание их через критическую линию взрыва будет различно. В тричных системах взрывные процессы редко охватывают всю толщу культуры. Как правило, здесь имеет место одновременное сочетание взрыва в одних культурных сферах и постепенного развития в других. Так, например, крах Наполеонов-

ской империи, сопровождавшийся форменным взрывом в области политики, государственной структуры, культуры в самой широкой ее сфере, не затронул собственности на земли, распроданные в годы революции («национальное имущество»). Можно было бы также указать на то, как римская структура городской власти упорно прорастала сквозь многочисленные перипетии варварских вторжений и в конечном счете, трансформировавшись до неузнаваемости, сохранила непрерывную преемственность. Эта способность культуры, выросшей на основе Римской империи, сохранять в изменениях неизменность, а неизменность делать формой изменения, наложило отпечаток на коренные свойства западной европейской культуры. Даже такие попытки абсолютно переустройства всего жизненного пространства, как религиозно-социальная утопия Кромвеля или взрыв якобинской диктатуры, по сути дела, охватывали лишь весьма ограниченные сферы жизни. Еще Карамзин отметил, что в то время как в национальном собрании и театре кипят страсти, Парижская улица в районе Пале-Рояля живет веселой и далекой от политики жизнью.

Для русской культуры с ее бинарной структурой характерна совершенно иная самооценка. Даже там, где эмпирическое исследование обнаруживает многофакторные и постепенные процессы, на уровне самосознания мы сталкиваемся с идеей полного и безусловного уничтожения предшествующего и апокалиптического рождения нового.

Теоретики марксизма писали, что переход от капитализма к социализму неизбежно будет иметь характер взрыва. Это обосновывалось тем, что все другие формации зарождались в рамках предшествующих этапов, между тем как социа-

лизм начинает совершенно новый период. Зарождение его возможно лишь на развалинах, а не на лоне предшествующей истории. При этом указывалось, что и феодальный, и буржуазный порядки сначала возникли в области экономики, а потом только получили государственное законодательное оформление. Однако происходила любопытная передержка: примеры созревания новой структуры в недрах старой черпались из истории, выросшей на пространстве Римской империи и ее культурных наследников. А теория социализма «в одной отдельно взятой стране» аргументировалась фактами русской истории настоящего века, т. е. истории с отчетливо бинарным самоосмыслением.

Здесь следует прежде всего отметить, что представление о невозможности зарождения социализма в рамках капитализма, с одной стороны, расходилось с идеями западной социал-демократии, а с другой, отчетливо напоминало представление, периодически повторявшееся в русской истории. Апокалиптические слова о «новом небе» и «новой земле» зачаровывали на протяжении истории многие общественно-религиозные течения. Но на Западе это были, как правило, периферийные религиозные движения, периодически выплескивающиеся на поверхность, но никогда не становившиеся на долгое время доминантами великих исторических культур. Русская культура осознает себя в категориях взрыва. Пожалуй, наиболее интересен в этом смысле момент, который мы сейчас переживаем. Теоретически он осознается как победа реального, «естественного» развития над неудачным историческим экспериментом. Лозунгом этой эпохи как бы призвано стать старое правило физиократов:

«laissez faire, laissez passer» \*. Идея самостоятельности экономического развития в Западной Европе органически связывалась с постепенным развитием во времени, с отказом от «подстегивания истории». В наших условиях этот же лозунг отягощен идеей государственного вмешательства и мгновенного преодоления пространства истории в самые сжатые сроки – то в 500 дней, то в какую-либо другую, но заранее продиктованную историей эпоху. Психологически здесь та же основа, что и в Петровской идее «догнать и перегнать Европу»: в период между Нарвской битвой и Ништадским миром – или в более памятные «пятилетки в четыре года». Даже постепенное развитие мы хотим осуществить, применяя технику взрыва. Это, однако, не есть результат чьего-либо недомыслия, а суровый диктат бинарной исторической структуры.

Коренное изменение в отношениях Восточной и Западной Европы, происходящее на наших глазах, дает, может быть, возможность перейти на общеевропейскую тернарную систему и отказаться от идеала разрушать «старый мир до основания, а затем» на его развалинах строить новый. Пропустить эту возможность было бы исторической катастрофой.

---

\* Лозунг, направленный против государственного вмешательства в естественное течение экономических процессов, наиболее точно передается выражением: «не вмешивайтесь», «предоставьте собственному движению».

---

## Содержание

1. Постановка проблем	<b>7</b>
2. Система с одним языком	<b>12</b>
3. Постепенный прогресс	<b>17</b>
4. Прерывное и непрерывное	<b>25</b>
5. Семантическое пересечение как смысловой взрыв	<b>35</b>
6. Мыслящий тростник	<b>44</b>
7. Мир собственных имен	<b>52</b>
8. Дурак и сумасшедший	<b>64</b>
9. Текст в тексте. (Вставная глава)	<b>104</b>
10. Перевернутый образ	<b>123</b>
11. Логика взрыва	<b>176</b>
12. Момент непредсказуемости	<b>190</b>
13. Внутренние структуры и внешние влияния	<b>205</b>
14. Две формы динамики	<b>213</b>
15. Сон – семиотическое окно	<b>219</b>
16. «Я» и «Я»	<b>227</b>
17. Феномен искусства	<b>232</b>
18. «Конец! как звучно это слово...»	<b>248</b>
19. Перспективы	<b>257</b>
20. Вместо выводов	<b>266</b>

Семиотика  
*Юрий Михайлович Лотман*  
Культура и взрыв

*Издатель* М. БЫКОВ  
*Подготовка* Н. ЗЛЫДНЕВА,  
*текста* Н. ГРИНЦЕР  
*Корректор* Е. ГОРДЕЕВА  
*Дизайнер*  
*компьютерных*  
*шрифтов* А. ТАРБЕЕВ  
*Оформление*  
*оригинал-макета* М. БЫКОВ  
*Художник* А. ЮЛИКОВ

ИБ № 19459  
Фотоофсет. Подписано в печать 29.09.92.  
Формат 70 × 100 1/32. Бумага офсетная.  
Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 10,96. Усл. кр.-отт. 11,60. Уч.-изд.л. 9,43.  
Тираж 10 000 экз. Заказ 1714. С 102. Изд. № 48610.

А/О Издательская группа «Прогресс».  
119847, Москва, Зубовский бульвар, 17.

Московская типография № 7  
Министерства печати и информации  
Российской Федерации  
121019, Москва, пер. Аксакова, 13