

**ТАРТУСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**Материалы к курсу теории литературы**

**вып. 2**

**Ю. М. Лотман**

**СТАТЬИ ПО ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ**

**ТАРТУ 1973**

Предлагаемая вниманию читателей книга -- не монография, а сборник статей. Написанные в разное время, в 1971-1973 гг., они не претендуют на систематическое изложение проблемы. Вместе с тем, примыкая к статьям первого выпуска (Тарту, 1970), они, как представляется автору, обладают некоторой целостностью замысла и проблематики.

Первой объединяющей разнородные статьи идеей является взгляд на культуру как на многофакторный семиотический механизм. Соотношение сферы упорядоченного и неупорядоченного, невозможность жесткой и единообразной упорядоченности всех элементов культуры относительно друг друга в достаточной мере выявлены в ряде работ последних лет<sup>1</sup>. Это не отменяет того, что механизму культуры, видимо, органично свойственно самоосознание себя как целостного и предельно упорядоченного. Хотя такое само моделирование располагается иерархически на ином уровне, чем конкретные тексты данной культуры, оно является реальным фактором ее функционирования. Поэтому сопоставление таких метауровневых конструкций, хотя и не отражает всего структурного богатства тех или иных конкретных структур, может быть весьма полезным с точки зрения типологических изучений.

В этой связи возможно сделать несколько замечаний относительно критического разбора опубликованной в пред-

---

<sup>1</sup> Наша позиция в этом вопросе изложена в статьях: Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, О семиотическом механизме культуры. - Труды по знаковым системам. У, Тарту, 1971; Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, Имя-миф-культура, - Труды по знаковым системам. У1, Тарту, 1973.

шествующем выпуске "Статей по типологии культуры" работы "Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI-XIX веков", осуществленного акад. Стефаном Жулкевским<sup>1</sup>. Анализ польского ученого отличается глубиной и пронизательностью, а также бережным отношением к мыслям автора рецензируемой брошюры. Однако некоторые положения в статье, привлекая внимание С. Жулкевского, мной были выражены, видимо, недостаточно четко, что, в свою очередь, привело рецензента к толкованиям, с которыми я не хотел бы согласиться. В связи с этим представляется уместным сделать некоторые уточнения.

Основные возражения рецензента связаны с тем, что предложенная типологическая схема не охватывает многообразия фактов описываемых ею культур и, в частности, игнорирует прагматический аспект функционирования знаковых систем. Как на примеры неполноты, С. Жулкевский, в частности, указывает на то, что средневековая культура, кроме высоко семиотизированных символических структур, включает исследованный М.М. Бахтиным мир карнавала. Культура Просвещения также предстает, по его мнению, в обедненном виде. Эти замечания были бы, бесспорно, справедливы, если бы предложенное типологическое построение имело целью охватить весь организм культуры как таковой. Однако цель, которую перед собой ставил автор (возможно, недостаточно четко это определив), была значительно более скромной.

Одним из наиболее константных признаков культуры, признаком, который можно считать (конечно, на современном, начальном этапе типологического описания культур такие положения можно высказывать лишь в условной, гипотетической форме) универсалией человеческой культу-

ры (поскольку отсутствие его — также структурно релевантный признак), является потребность в самоописании. Потребность эта реализуется в создании автодескриптивных текстов метакультурного уровня, которые можно считать грамматиками, создаваемыми культурой для описания самой себя.

Каждая научная модель проверяется критерием адекватности ее тем фактам, на описание которых она претендует. То же можно сказать и об исследовательских моделях культуры. Относительно автодескриптивных текстов вопрос обстоит иначе, поскольку адекватность их данному типу культуры (который всегда рассматривается с позиции этой культуры как высший), является, с внутренней точки зрения, исходной аксиомой. То, что не описывается автодескриптивной грамматикой, объявляется несуществующим. Объем того, что, таким образом, подлежит исключению, может быть очень велик и сам по себе является типологическим показателем (сравни, например, что исключают Буало, Тредиаковский, Сумароков или Карамзин из истории мировой поэзии). Более того, возможны также грамматики, которые вообще не рассчитаны на описание реальной действительности культуры и образуют с ней дополнительные величины, будучи ориентированы на некоторую идеальную (например, будущую) культуру. Так, например, когда официальная идеология эпохи Екатерины II в основу эстетического (отнюдь не практико-политического) самоописания клала утверждение, что "златый век Астреи" в России уже наступил, предполагалось, что эстетическая модель и прекрасно всем известные (в том числе и Екатерине II — политику с хорошим чувством реальности) факты и тексты образуют непересекающиеся множества, существуют отдельно и взаимно друг друга не опровергают (именно сопоставление их стало основным средством полемики с официальной доктриной). Одновременно можно зафиксировать и типологически противоположную тенденцию — максимального сближения описываемой модели и описываемых текстов. Попутно можно заметить, что те же тенденции да-

<sup>1</sup> Stefan Żółkiewski, Des principes de classement des textes de culture, "Semiotika", VII, 1973, N 1.

вали себя чувствовать и в истории описания лингвистами естественных языков.

Конечно, следует подчеркнуть, что внутренняя точка зрения описывающей себя культуры и описывающего ее извне исследователя не совпадают. То, что с первой позиции фактом культуры не является, со второй может оказаться одним из основных структурообразующих моментов. Именно так обстоит дело с карнавальской культурой в рамках средневековья.

Итак, самоописания культуры в принципе не могут совпадать ни по объему, ни по структуре с исследовательским ее описанием. Однако, это не означает, что они не являются существенными типологическими ее характеристиками. Для этого их следует привести в вид, с одной стороны, взаимосопоставимый и сопоставимый с общими принципами принятого научного описания, — с другой. Это и пытался (разумеется, в схематичной и недостаточно детализированной форме) сделать автор обсуждаемой статьи, переведа доминирующие самоописания русской культуры на различных этапах ее существования (между XI и концом XIX столетий) на язык семиотики. При таком задании (в отличие от описания реальных текстов и их функционирования) исследование прагматики не представляется первоочередной задачей.

Другой серьезный упрек рецензента связан с тем, что он называет "семиотической эсхатологией" рецензируемой статьи. Последнюю он видит в утверждении, что с концом XIX века завершается обширный исторический период русской культуры, имеющий, при всех частных отличиях, черты семиотической общности. То, что период, ограниченный, с одной стороны, эпохой мифологических текстов, а, с другой, текстами XX века — эпохи складывания глобального исторического процесса, глобальных социальных взрывов — мировых войн и революций, изменения самого понятия текста под влиянием кино, телевидения, средств массовой

коммуникации и пр. — может в известной мере рассматриваться в определенных отношениях как целое — представляется гипотезой, в пользу которой можно было бы привести ряд соображений, которые уместнее, однако, отложить до специального рассмотрения. Укажем лишь на один частный аспект, поскольку выше он подвергался уже рассмотрению: в пределах XX века настойчиво проявляется тенденция к замене самоописаний культуры описаниями описаний — метатекстами второго уровня, направленными не на культуру как объект, а на механизм описания (конечно, такую тенденцию нельзя признать свойственной исключительно XX веку).

Второй общий для статей сборника аспект — стремление подвергнуть рассмотрению взаимодействие различных кодов культуры и их соотношение с внеположенной культурой реальностью. В этой связи в поле научного рассмотрения попадает, наряду с процессом воздействия последней на первую, активная деятельность культуры по формированию "своей реальности". Изучение диалектического соотношения этих процессов существенно для историка, который ставит перед собой традиционную в исторической науке проблему реконструкции по тексту внетекстового мира.

Третий аспект, придающий единство публикуемым работам, — попытка на конкретных фактах из истории культуры раскрыть функции мифологического сознания в текстах позднейших периодов — не как окаменелого реликта, а в качестве одного из — бесспорно, подлинных, но тем не менее активных — функциональных элементов постархаических культур. В сборнике эта тема не ставится в полном объеме — налицо лишь приближения к ней. Тем не менее, хотелось бы подчеркнуть ее актуальность. Без научного выяснения возникающих при этом проблем мы не только не поймем ряда вопросов, настойчиво выдвигаемых культурой XX века, но будем по-прежнему бессильными перед вполне традиционным вопросом: как связать — не формально, а

органически — фольклор и письменную культуру XVIII—XIX вв. в единое целое? До сих пор вопрос этот сводится к относительно частной проблеме отражения фольклора в литературе и литературы в фольклоре. Типологически же мы продолжаем относить фольклор к хронологически отдаленной поре дописьменной культуры. Видимо, плодотворнее было бы рассмотреть устную и письменную традиции этой эпохи как некоторое культурное двуязычие — два противопоставленных и взаимно друг другу необходимых механизма, лишь в единстве составляющих целостное понятие культур той эпохи. В рамках общего решения этой проблемы найдет себе место и частный вопрос о мифологических инкорпорациях в мир культуры письменных текстов XVIII—XIX столетий.

## ПРОИСХОЖДЕНИЕ СЖЕТА В ТИПОЛОГИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

Вопрос происхождения сюжета может ставиться как историческая и как типологическая проблема. Первый аспект многократно рассматривался, и здесь мы располагаем некоторым количеством получивших признание фундаментальных идей, а также рядом вполне вероятных гипотез. Относительно второго вопроса дело обстоит, к сожалению, значительно сложнее.

Происхождение сюжета — вопрос, который касается отнюдь не только искусства, хотя именно сюжетные тексты в искусстве представляют одно из наиболее нуждающихся в объяснении явлений человеческой цивилизации. Вероятно, для наблюдателя, внешнего по отношению ко всем земным культурам, наибольшую трудность представило бы уяснение смысла существования огромного количества текстов, повествующих о событиях, заведомо не имевших места. Число произведений этого рода находится в очевидном противоречии с любой необходимой социальной функцией, которую мы можем им приписать. Исследовательская осторожность подсказывает здесь, что разумнее усомниться не в необходимости сюжетнохудожественных текстов, а в нашем умении ее определить.

х

х. х

Для типологически исходной ситуации можно предположить два принципиально противоположных типа текстов.

В центре культурного массива располагается мифопорождающее текстовое устройство. Основная особенность создаваемых им текстов — их подчиненность циклическому временному движению<sup>1</sup>. Создаваемые таким образом тексты

<sup>1</sup> См.: Cl. Lévi-Strauss, *Mythologiques III, L'origine des manières de table*, Plon, 1968, pp. 102—106.

не являются, в нашем смысле, сюжетными и, вообще, с большим трудом могут быть описаны средствами привычных нам категорий. Первой особенностью их является отсутствие категорий начала и конца: текст мыслится как некоторое непрерывно повторяющееся устройство, синхронизированное с циклическими процессами природы: со сменой годовых сезонов, времени суток, явлений звездного календаря. Человеческая жизнь рассматривалась не как линейный отрезок, заключенный между рождением и смертью, а как непрестанно повторяющийся цикл (ср.: "Умрешь — начнешь опять сначала" в стихотворении А.Блока). В этом случае рассказ может начинаться с любой точки, которая выполняет роль начала для данного повествования, являющегося частной манифестацией безначального и бесконечного Текста. Такое рассказывание совсем не имеет целью поведать каким-либо слушателям нечто им неизвестное, а представляет собой механизм, обеспечивающий непрерывность течения циклических процессов в самой природе. Поэтому выбор того или иного сюжетного эпизода Текста началом и содержанием сегодняшнего рассказывания не принадлежит рассказывающему — он составляет часть хронологически закрепленного и обусловленного течением природных циклов ритуала.

Другой особенностью, связанной с циклическостью, является тенденция к безусловному отождествлению различных персонажей. Циклический мир мифологических текстов образует многослойное устройство с отчетливо проявляющимися признаками топологической организации. Это означает, что такие циклы, как сутки, год, циклическая цепь умирающих и рождений человека или бога, рассматриваются как взаимно гомеоморфные. Поэтому, хотя ночь, зима, смарть не похожи друг на друга в некоторых отношениях, их сближение не представляет собой метафоры, как это воспринимает современное сознание. Они — одно и то же (вернее — трансформации одного и того же). Упоминаемые на разных уровнях

циклического мифологического устройства персонажи и предметы суть различные собственные имена одного. Мифологический текст, в силу своей исключительной способности подвергаться топологическим трансформациям, с поразительной смелостью объявляет одним и тем же сущности, сближение которых представило бы для нас значительные трудности.

Топологический мир мифа не дискретен. Как мы пытаемся показать, дискретность возникает здесь за счет неадекватного перевода на дискретные метаязыки немифологического типа.

Это центральное текстообразующее устройство выполняет важнейшую функцию — оно строит картину мира, устанавливает единство между его отдаленными сферами, по сути дела реализуя ряд функций науки в донаучных культурных образованиях. Ориентированность на установление изо- и гомеоморфизмов и сведение разнообразной пестроты мира к инвариантным образам позволяло текстам этого рода не только функционально занимать место науки, но и стимулировать ряд культурных достижений чисто научного типа, например, в области календарно-астрономической. Функциональное родство этих систем наглядно прослеживается при изучении истоков греко-античной науки.

Порождаемые центральным текстообразующим устройством тексты играли классификационную, стратифицирующую и упорядочивающую роль. Они сводили мир эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству. Даже если при пересказе нашим языком эти тексты приобретают вид сюжетных, сами по себе они таковыми не являлись. Они трактовали не об однократных и внезакономерных явлениях, а о событиях вневременных, бесконечно репродуцируемых и, в этом смысле, неподвижных. Даже если рассказывалось о смерти и разъятии тела бога и последующем его воскресении, перед нами — не сюжетное повествование в нашем смысле, поскольку эти события мыслятся как прису-

щие некоторой позиции цикла и исконно повторяющиеся. Регулярность повтора делает их не эксцессом, случаем, а законом, имманентно присущим миру.

Центральное циклическое текстопорождающее устройство типологически не могло быть единственным. В качестве механизма-контрагента оно нуждалось в текстопорождающем устройстве, организованном в соответствии с линейным временным движением и фиксирующем не закономерности, а аномалии. Таковы были устные рассказы о "происшествиях", "новостях", разнообразных счастливых и несчастных эксцессах. Если там фиксировался принцип, то здесь случай. Если исторически из первого механизма развились законополагающие и нормирующие тексты как сакрального, так и научного характера, то из второго - исторические тексты, хроники и летописи.

Фиксация однократных и случайных событий, преступлений, бедствий - всего того, что мыслилось как нарушение некоторого исконного порядка, представляла историческое зерно сюжетного повествования. Не случайно элементарная основа художественных повествовательных жанров называется "новелла", то есть "новость" и, что неоднократно отмечалось, имеет анекдотическую основу.

Попутно следует отметить принципиально различную прагматическую природу этих исконно противоположных типов текстов. В мире мифологических текстов, в силу пространственно-топологических законов его построения, прежде всего выделяются структурные законы гомеоморфизма: между расположениями небесных тел и частями тела человека, структурой года и структурой возраста и т.д. устанавливаются отношения эквивалентности. Это приводит к созданию элементарно-семиотической ситуации: всякое сообщение должно интерпретироваться, получать перевод при трансформации его в знаки другого уровня. Поскольку микрокосм внутреннего мира человека и макрокосм окружающей его вселенной отождествляются, любое повествование

о внешних событиях может восприниматься как имеющее интимно-личное отношение к любому из аудитории. Миф всегда говорит обо мне. "Новость", анекдот повествуют о другом. Первое организует мир слушателя, второе добавляет интересные подробности к его знанию этого мира.

x  
x      x

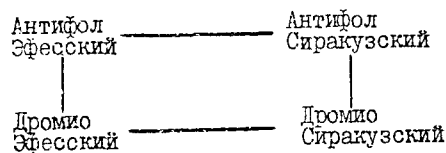
Современный сюжетный текст - плод взаимодействия и интерференции этих двух исконных в типологическом отношении типов текстов. Однако процесс их взаимодействия, уже потому, что в реальном историческом пространстве он растянулся на огромный промежуток времени, не мог быть простым и однозначным.

Разрушение циклически-временного механизма текстов (или, по крайней мере, резкое сужение сферы его функционирования) привело к массовому переводу мифологических текстов на язык дискретно-линейных систем (к таким переводам следует отнести и словесные пересказы мифов-ритуалов и мифов-мистерий) и к созданию тех новеллистических псевдомифов, которые приходят нам на память, в первую очередь; когда упоминается мифология.

Первым и наиболее ощутимым результатом такого перевода была утрата изоморфизма между уровнями текста, в результате чего персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур. Возникла многогеройность текстов, в принципе невозможная в текстах подлинно-мифологического типа. Поскольку переход от циклического построения к линейному был связан со столь глубокой перестройкой текста, по сравнению с которой всякого рода вариации, имевшие место в ходе исторической эволюции сюжетной литературы, перестают казаться принципиальными, становится не столь уже существенно, что используем мы для реконструкции

мифологической основы текста – античные пересказы мифа или романы XIX века. Иногда позднейшие тексты дают даже более удобную основу для реконструкций такого рода.

Наиболее очевидным результатом линейного развертывания циклических текстов является появление персонажей-двойников. От Менандра, александрийской драмы, Плавта и до Сервантеса, Шекспира и – через Достоевского – романов XX века (ср. систему персонажей-двойников в "Климе Самгине") проходит тенденция снабжать героя спутником-двойником, а иногда – целым пучком-парадигмой спутников. В одной из комедий Шекспира мы имеем дело с квадратом: два героя-близнеца, слуги которых также близнецы между собой ("Комедия ошибок").



ю, что мы имеем здесь дело со случаем, когда четыре персонажа в линейном тексте при обратном переводе его в циклическую систему должны "свернуться" в одно лицо: отождествление близнецов, с одной стороны, и парн комического и "благородного" двойников, с другой, естественно к этому приведет. Появление персонажей-двойников – результат дробления пучка взаимно-эквивалентных имен – стало новилось в дальнейшем сюжетном языке, который мог интерпретироваться весьма различным образом в разнообразных идейно-художественных моделях – от материала для создания интриги до контрастных комбинаций характеров или моделирования внутренней сложности человеческой личности в произведениях Достоевского.

<sup>1</sup> См.: О.М. Фрейдберг, Происхождение литературной интриги. – "Труды по знаковым системам", т. 8, Тарту, 1973.

В качестве примера интригообразующего воздействия этого процесса сошлемся на комедию Шекспира "Как вам это понравится".

Персонажи комедии распадаются на отчетливо эквивалентные пары, которые при (условном) обратном переводе в циклическое время взаимно свертываются, образуя, в конечном итоге, одно лицо. Возглавляют список два персонажа – герцоги-братья, из которых один живет "в лесу", другой же правит, захватив его владения. Персонажи, находящиеся "при дворе" и "в лесу", относятся друг к другу по принципу дополнительной дистрибуции: перемещение одного из них из лесу ко двору вызывает незамедлительное обратное перемещение другого. Одновременно встречаться в одном и том же окружении они, видимо, не могут. А поскольку перемещение "в лес" и возвращение – обычная мифологическая (а затем – сказочная) формула умирания и воскрешения, то очевидно, что в мифологическом пространстве эти двойники составят единый образ.

Но противопоставление двух герцогов-братьев на другом уровне дублируется антитезой Оливера и Орlando – старшего и младшего сыновей Роланда де Буа. Как и правящий герцог, Оливер оказывается узурпатором наследия брата и изгоняет последнего в лес (параллель между герцогом Фредериком и Оливером проводится в тексте комедии очень ясно). То, что черта, отделяющая "двор" от "леса", есть грань, за которой начинается мифологическое перерождение, вытекает из того, что оба злодея, переступив эту грань, мгновенно преобразуются в героев добродетели:

... герцог Фредерик, все чаще слыша,  
 Что в этот лес стекается вся доблесть,  
 Собрал большую рать и сам ее  
 Повел как вождь, замыслив захватить  
 Здесь брата и предать его мечу.  
 Так он дошел уж до опушки леса,  
 Но встретил здесь отшельника святого,

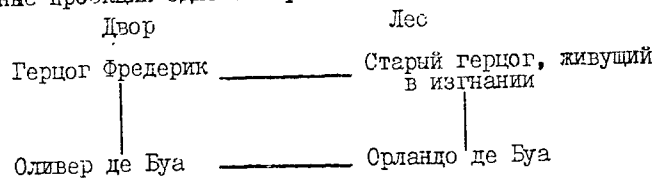


С ним побеседовав, он отрешился  
 От замислов своих, да и от мира. I  
 Он изгнанному брату возвращает престол...

Такая же перемена происходит и с Оливером:

Да, то был я; но я не тот; не стыдно  
 Мне сознаваться, кем я был, с тех пор  
 Как я узнал раскаяния сладость. 2

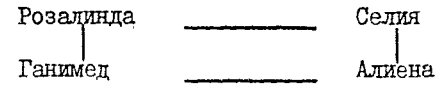
Таким образом, получается квадрат, в котором персонажи, расположенные на одной горизонтали, — один и тот же герой в разные моменты его сюжетного движения (при развертке на линейную шкалу сюжета), на одной вертикали — разные проекции одного персонажа.



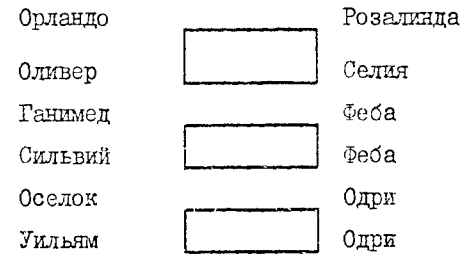
Этим параллелизм образов не ограничивается: женские персонажи явно представляют собой ипостаси основных героев: это дочери двух герцогов — Розалинда и Селия, которые при обратной циклической трансформации сюжета, очевидно, войдут в единый центральный образ в качестве его имен-ипостасей. Основное сюжетное разделение на этом уровне претерпевает существенную трансформацию — обе девушки удаляются "в лес" (одна изгоняется, другая добровольно), но при этом они претерпевают превращения: переодеваются (Розалинда меняет также пол, перенарываясь в мальчика) и изменяют имена — типичная деталь мифологического перевоплощения.

I Уильям Шекспир, Полное собрание сочинений в восьми томах. М., "Искусство", 1959, т.5, стр. 110. Перевод Т.Щепкиной-Куперник.

2 Там же, стр. 92.



Новая система эквивалентностей начинается с заявления любовной интриги: перед нами четкая система параллелизмов, причем двойная природа Ганимеда — юноши-девушки (что подчеркивается и его двусмысленным именем) — создает основу для новых мифологических отождествлений, воспринимаемых на уровне шекспировского текста как комическая путаница.



Все эти персонажные пары отчетливо повторяют одну и ту же ситуацию и тот же самый тип отношений на различных уровнях, взаимно дублируя друг друга. Даже шутов дан двойник в виде еще более низменного персонажа — деревенского дурака. "Оливер — Селия" — сниженный дубликат "Орландо — Розалинда" (в инвариантной схеме первые сведутся к Фредерику, а вторые — к его изгнанному брату), квадрат "Ганимед — Феба — Феба — Сильвий" — сниженный вариант всех их, а квадрат "Оселок — Одри — Одри — Уильям" — то же самое по отношению ко второму. В итоге в сколь-либо значительные персонажи комедии в циклическом пространстве сведутся к единому образу.

Остается упомянуть еще лишь об одном персонаже, противостоящем в с е м действующим лицам комедии — Жаке-меланхолике. Он единственный выключен из интриги

и не возвращается из лесу вместе со старым герцогом, а остается в том же пространстве, теперь уже при добровольном изгнанике Фредерике. Он же обладает наиболее ярко выраженным характером: он постоянный критик того человеческого мира, который находится за пределами леса. Поскольку "двор" и "лес" образуют ассиметричное пространство типа "земной мир - загробный" (в мифе), "реальный мир - идеально-сказочный" (у Шекспира), то персонаж типа Жака необходим для того, чтобы придать художественному пространству ориентированность. Он не сливается с персонажем, подвижным относительно сюжетного пространства, а представляет собой персонажированную пространственную категорию, воплощенное отношение одного мира к другому. Не случайно он - единственное действующее лицо, которое не перемещается через границу между мирами "двор" и "лес".

х

х

х

Можно полагать, что персонажи-двойники представляют собой лишь наиболее элементарный и бросающийся в глаза продукт линейной перефразировки героя циклического текста. По сути дела само появление различных персонажей есть результат того же самого процесса. Нетрудно заметить, что персонажи делятся на подвижных, свободных относительно сюжетного пространства, могущих менять свое место в структуре художественного мира и пересекать границу - основной топологический признак этого пространства, и на неподвижных, являющихся, по сути дела, функцией этого пространства.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См.: С.Ю. Накладов, К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой быliny, "Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам", Тарту, 1966; Ю. Дотман, Структура художественного текста, М., 1970, с. 250-259.

Исходная, в типологическом отношении, ситуация: некоторое сюжетное пространство членится одной границей на внутреннюю и внешнюю сферу, и один персонаж получает сюжетную возможность ее пересекать - заменяется производной и усложненной. Подвижный персонаж расчленяется на пучок-парадигму различных персонажей такого же плана, а препятствие (граница), также количественно умножаясь, выделяет подгруппу персонажированных препятствий - закрепленных за определенными точками сюжетного пространства неподвижных персонажей-врагов (вредителей, по терминологии В.Я. Проппа). В результате сюжетное пространство "населяется" многочисленными и разнообразными связанными и противопоставленными героями. Из этого вытекает некоторый частный вывод: чем заметнее мир персонажей сведен к единственности (один герой, одно препятствие), тем ближе он к исконному мифологическому типу структурной организации текста. Нельзя не видеть, что лирика с ее сведенностью сюжета к схеме: "я - он (она)" или "я - ты" оказывается, с этой точки зрения, наиболее "мифологичным" из жанров современного словесного искусства. Это предположение подтверждается и другими признаками, например, отмеченными выше прагматическими свойствами мифологических текстов. Естественно, что лирика глубже и естественнее воспринимается читателем как модель его собственной личности, чем эпические жанры.

Другим фундаментальным результатом этого же процесса явилась выделенность и маркированная моделирующая функция категорий начала и конца текста.

Отслоившийся от ритуала и приобретший самостоятельное словесное бытие текст, в линейном его расположении, автоматически обрел отмеченность начала и конца. В этом смысле, эсхатологические тексты следует считать первым свидетельством разложения мифа и выработки повествовательного сюжета.

Элементарная последовательность событий в мифе может быть сведена к цепочке: вхождение в закрытое пространство - выходение из него (цепочка эта открыта в обе стороны и может бесконечно умножаться). Поскольку закрытое пространство может интерпретироваться как "пещера", "могила", "дом", "женщина" (и, соответственно, наделяться признаками темного, теплого, сырого<sup>1</sup>), вхождение в него на разных уровнях интерпретируется как "смерть", "зачатие", "возвращение домой" и т.д., причем все эти акты мыслятся как взаимно тождественные. Следующие за смертью-зачатием воскресение-рождение связаны с тем, что рождение мыслится не как акт возникновения новой, прежде не бывшей личности, а в качестве обновления уже существовавшей. В такой же мере, в какой зачатие отождествляется со смертью отца, рождение - с его возвращением. С этим, в частности, связана очевидность того, что не только синхронные персонажи-двойники, но и диахронные, типа "отец-сын", представляют собой разделение единого или циклического текста-образа. Двойничество всех братьев Карамазовых между собой и их общая отнесенность к Федору Карамазову по схеме "деградация-возрождение", полное отождествление или контрастное противопоставление - убедительное свидетельство устойчивости этой мифологической модели.

Мифологическое происхождение сюжетного двойничества очевидно связано с перераспределением границ сегментации текстов и признаков отождествления и различия центрального действующего лица.

В циклических мифах, вырастающих на этой основе, можно определить порядок событий, но нельзя установить временных границ повествования: за каждой смертью следует возрождение и омоложение, за ними - старение и смерть. Переход к эсхатологическим повествованиям зада-

<sup>1</sup> Ср.: Вяч. Вс. Иванов, В. Ч. Топоров, Славянские языковые моделирующие системы (Древний период), М., 1965.

вал линейное развитие сюжета. Это сразу же переводило текст в категорию привычного нам повествовательного жанра. Действие, включенное в линейное временное движение, строилось как повествование о постепенном одряхлении мифа (старении бога), затем следовала его смерть (разъятие, мучение, поедание, погребение - последние два синонимичны как включения в закрытое пространство), воскресение, которое знаменовало гибель зла и его конечное исчезновение. Таким образом, нарастание зла связывалось с движением времени, а исчезновение его - с уничтожением этого движения, с всеобщей и вечной остановкой. Признаками разрушения исконно-мифологической структуры, в этом случае, будут также распадение отношений изоморфизма. Так, например, евхаристия из действия, тождественного погребению (а также - мучению, разъятию, что связывалось, с одной стороны, с жеванием и разрыванием пищи, а, с другой, было, например, тождественно пыткам в ходе инициационного обряда, который также был смертью в новом качестве), становилась з н а к о м .

Рудиментом мифа в эсхатологической легенде можно считать то, что резко маркированный конец текста не совмещен еще с биологическим концом жизни героя - смертью. Смерть (или ее эквиваленты: удаление и пребывание в неизвестности, за которой должно последовать новое "явление" героя, чудесный сон в таинственном месте - скале, пещере, завершающийся пробуждением и возвратом и пр.) располагается в середине повествования, а не венчает его. С этим связано одно попутное замечание: если согласиться с мыслью, что эсхатологическая легенда - типологически наиболее близкий к мифу продукт его линейной перефразировки (и, вероятно, исторически наиболее ранний), то придется заключить, что обязательно счастливый конец, с которым мы сталкиваемся в волшебной сказке, - не только исходная форма повествования с выраженной категорией конца, но для определенного этапа - и единст-

венная, не имеющая структурной альтернативы в виде конца трагического. Эсхатологический конец по своей природе может быть лишь конечным торжеством доброго начала и осуждением и наказанием злого. Привычные нам "хорошие" и "дурные" концы вторичны по отношению к нему как реализация или не реализация этой исконной схемы.

Категория начала не была в такой мере маркирована в текстах эсхатологических легенд, хотя она и выразилась формами стабильных зачинов и устойчивых ситуаций, что было связано с представлением о наличии некоторого идеального исходного состояния, последующей его порчи и конечного восстановления.

Значительно более отмеченными были "начала" в культурно-периферийных текстах летописного свойства. При описании эссеиса указание на то, "кто первый начал" или "с чего все началось", и современным читателем может восприниматься как установление каузальной связи. Высокая моделирующая роль категории начала будет с очевидностью проявляться в "Повести временных лет", которая, по существу, представляла собой собрание повествований о началах — начале русской земли, начале княжеской власти, начале христианской веры на Руси и пр. Преступление также интересует летописца, в первую очередь, с этой точки зрения. Сущность события проясняется указанием на то, кто первым осуществил подобное действие (так осуждение братоубийства — ссылкой на Каина). В "Слове о полку Игореве" отношение к самовольному походу Игоря формулируется как указание на инициатора усобиц Олега Гореславича (это усугубляется тем, что Олег и по крови "зачинатель" рода Игоря).

Переход мифологического текста в линейное повествование обусловил возможность взаимовлияния двух полярных видов текстов — описывающих закономерный ход событий и случайное отклонение от этого хода. Взаимодействие это, в значительной мере, определило дальнейшие судьбы повествовательных жанров.

Временная смерть как форма перехода из одного состояния в другое — высшее — встречается в чрезвычайно широком кругу текстов и обрядов. К последним следует отнести весь комплекс инициационных обрядов<sup>1</sup>, такие религиозные процедуры, как пострижение в монахи или принятие схимы, посвящение в шаманы. Как правило, смерть при этом связывается с растерзанием, разрубанием тела, захоронением или поеданием кусков и последующим воскресением. В.Я.Пропп, ссылаясь на широкий круг источников, в частности, работу Н.П.Дыренковой "Получение шаманского дара по воззрениям турецких племен", отмечает: "Ощущение разрубания, разрезывания, перебирания внутренностей есть непереносимое условие шаманства и предшествует моменту, когда человек становится шаманом"<sup>2</sup>. Там же приводится многочисленный ряд известий о том, что появлению пророческого дара предшествует прободение языка, ушей, введение змеи в тело и пр.

В условиях, когда названные выше обряды уже рассмотрены в широком мифологическом контексте (Пропп, Этнаде и др.), не составляет особого труда установить их содержательную соотнесенность с единым мифологическим инвариантом "жизнь-смерть-воскресение (обновление)" или на более абстрактном уровне: "выходение в закрытое пространство — выхождение из него". Трудность заключается в другом — в объяснении устойчивости этой схемы даже в тех случаях, когда непосредственная связь с миром мифа заведомо оборвана. Когда Пушкин в "Пророке" дал исключительно точную, детализованную и подтвержденную сейчас многочисленными текстами картину обречения шаманского (то есть пророческого) дара, вплоть до таких деталей, как введение в рот "маленькой змеи, которая воплощает магические способности"<sup>3</sup>, он не знал источников, которыми располагает современный этнограф, в равной мере, как и нам для понимания его стихотворения не обязательно помнить параллели из пророка Исаии и Корана, которые, вероятно, послужили ближайшими источниками инициационных об-

<sup>1</sup> См.: В.Я.Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946.

<sup>2</sup> Там же, с. 30.

<sup>3</sup> Там же, с. 79.

разов в "Пророке"<sup>1</sup>.

Для того, чтобы воспринимать пушкинский текст, столь же не обязательно знать о связи его образов с инициационным (или посвящающим в шаманы) обрядом, как для пользования языком нет необходимости иметь сведения о происхождении его грамматических категорий. Такое знание полезно, но не составляет минимального условия понимания текста. Скрытый мифо-обрядовый каркас превратился в грамматически-формальную основу построения текста об умирании "ветхого" человека и возрождении ясновидца.

Еще более нагляден этот двойной процесс - с одной стороны, забвения содержательной стороны инициационного комплекса до степени полной его формализации и, следовательно, превращения в нечто сознательно не ощущаемое читателем (а, возможно, и автором) и, с другой, все же характерного присутствия этого, ставшего бессознательным, комплекса - мы находим в романе А.Моравиа "Неповиновение". Действие заключается в превращении современного юноши в мужчину. В романе затрагиваются современные вопросы молодежного бунта, неприязни мира и мучительного перехода от мятежного эгоцентризма и культа самоуничтожения к открытому восприятию жизни. Однако сюжетное движение строится здесь по древней схеме: конец детства (конец первой жизни) отмечен все возрастающей тягой к смерти, сознательным обрывом связей, соединяющих героя с миром (бунт против родителей, против буржуазного мира превращается в бунт против жизни как таковой). Затем наступает длительная болезнь, приводящая героя на грань смерти и являющаяся недвусмысленным ее субститутом (страницы, описывающие бред умирающего юноши, эквивалентны "спуску в загробный мир" в мифологических текстах). Первая связь с женщиной (сиделкой при больном) знаменует начало возвращения к жизни, перехода от нигилизма и бунта к принятию мира, нового рождения. Эта отчетливо мифологическая схема, воспроизводящая классические контуры инициации, выразительно

<sup>1</sup> См.: Ветхий завет, кн. пр.Исаии, 6; К.С.Кашталева, "Подражания Корану" Пушкина и их источник, - Записки коллегии востоковедов, У; Н.И.Черняев, "Пророк" Пушкина в связи с его же "Подражаниями Корану", 1898.

завершается заключительным образом романа: поезд, на котором выздоровевший юноша едет в горный санаторий, ныряет в темную дыру тоннеля и вырывается из него на простор. Два конца тоннеля предельно четко соответствуют древнейшему мифологическому представлению о вхождении во тьму, мрак, пещерное пространство как смерти и выходу к свету как последующему рождению.

Мы уже отметили, что архаические структуры мышления в современном сознании утратили содержательность и в этом отношении вполне могут быть сопоставлены с грамматическими категориями языка, образуя основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста. Однако, как известно, в художественном тексте происходит постоянный обмен: то, что в языке уже утратило самостоятельное семантическое значение, подвергается вторичной семантизации и наоборот. В связи с этим происходит и вторичное оживление мифологических ходов повествования, которые перестают быть чисто формальными организаторами текстовых последовательностей и обрастают новыми смыслами, часто возвращающими нас - сознательно или невольно - к мифу<sup>1</sup>. Показательный пример этого мы видим в охарактеризованном выше романе Моравиа. То, что образ, подсказанный современной техникой ("поезд - тоннель"), строится как суггестивное выражение наиболее архаического мифологиче-

<sup>1</sup> Признаком сознательной ориентации на миф в романе Моравиа является род смерти, избираемый жаждущим самоуничтожения юношей: он и в мыслях не имеет самоубийства - в сознании его возникает образ разрывания на части и поедания его тела дикими зверями. В романе это психологически обосновывается слышанными с детства рассказами об убитом молодом человеке, который, как считает мальчик, закопан около зверинца, книгами о христианских мучениках и пр.; однако, мы здесь без труда ощущаем один из универсальных мотивов смерти в мифе (разрывание - поедание). Ср.: "Растерзание человеческого тела играет огромную роль в очень многих религиях и мифах, играет оно большую роль и в сказке" (В.Я.Пропц, цит.соч., с.80). Этнография дает многочисленный материал о том, как за разрыванием на части следует закапывание в землю (одновременно захоронение и засевание поля - ср.известную балладу Р.Бернаса "Джон-ячменное зерно", где мучение, зарывание в землю, варка в котле - лишь предтечи возрождения и где создается трехслойная сюжетная структура: архаико-мифологический пласт, сказочный - война "трех королей против Джона", и третий, воплощающий поэзию земледельческого труда, - засевание поля

ского комплекса (переходе в новое состояние как смерть и новое рождение; цепь: "смерть - половое общение - возрождение"; вхождение во тьму и выходение из нее как инвариантная модель всех вообще трансформаций) - глубоко показательна для механизма активизации мифологического пласта в структуре современного искусства.

x            x  
                  x

Если рассматривать центральные и периферийные сферы культуры в качестве некоторых организованных текстов, то можно будет отметить различные типы их внутреннего устройства.

Центральный мифообразующий механизм культуры организуется как топологическое пространство. При проекции на ось линейного времени и из области ритуального игрового действия в сферу словесного текста он претерпевает существенные изменения: приобретает линейность и дискретность, он получает черты словесного текста, построенного по принципу некоторой фразы. В этом смысле он становится сопоставим с чисто словесными текстами, возникающими на периферии культуры. Однако именно это сопоставление позволяет обнаружить весьма глубокие отличия: центральная сфера культуры строится по принципу интегрированного структурного целого - фразы, периферийная организуется как кумулятивная цепочка, организуемая простым присоединением структурно самостоятельных единиц. Такая организация наиболее соответствует функции первой как структурной модели (или проглатывание). Оба они изоморфны зачатию, и за ними закономерно следует произрастание или изоблевание, которые являются новым и более совершенным рождением. Так, Элиаде приводит африканский миф о великане Нгакола, который пожирал и изоблеывал людей. Миф этот положен у соответствующих племен в основу инициационного обряда. Не лишено интереса, что у Моравиа уход героя из жизни и мира детства, родителей и собственности принимает форму разрывания на части денег и зарывания обрывков в землю (этому жертвоприношению предшествует открытие, что в комнате родителей за изображением мадонны, перед которым ребенок долгие годы заставляли молиться, скрыт сейф, набитый кредитками). Так весьма архаический сюжет низвержения старого божества, разрывания на части и засаивания кусками его тела земли, за которым следует обновление и бога, и человека, начало "новой жизни", становится языком, на котором писатель повествует об остро современных коллизиях.

ли мира и второй как своеобразного архива эксцессов.

Каждой из названных выше групп текстов соответствует свое представление об универсуме как целом.

Законообразующий центр культур, генетически восходящий к первоначальному мифологическому ядру, реконструирует мир как полностью упорядоченный, наделенный единым сюжетом и высшим смыслом. Хотя он представлен текстом или группой текстов, они в общей системе культуры выступают как нормализующее устройство, расположенное по отношению ко всем другим текстам данной культуры на метауровне. Все тексты этой группы органически между собой связаны, что проявляется в их способности естественно свертываться в некоторую единую фразу. Поскольку по содержанию фраза эта связана с эсхатологическими представлениями, картина мира, порождаяемая этой фразой, чередует трагическое напряжение сюжета с конечным умиротворением.

Система периферийных текстов реконструирует картину мира, в которой господствует случай, неупорядоченность. Эта группа текстов также оказывается способной перемещаться на некоторый метауровень, однако, сведению в какой-либо единый и организованный текст она не поддается. Поскольку составляющими эту группу текстов сюжетными элементами будут эксцессы и аномалии, общая картина мира представится как предельно дезорганизованная. Отрицательный полюс в ней будет реализован повествованиями о разнообразных трагических случаях, каждый из которых будет представлять собой некоторое нарушение порядка, то есть наиболее вероятным в этом мире парадоксально окажется наименее вероятное. Положительный полюс манифестируется ч у д о м - решением трагических конфликтов наименее ожидаемым и вероятным образом. Однако, поскольку общая упорядоченность текстов отсутствует, благодетельное чудо в этой группе текстов никогда не бывает конечным. Следовательно, создаваемая здесь картина мира, как правило, хаотична и трагична.

Несмотря на то, что относительно каждой конкретной культуры мы можем выделить относительно ориентированность ее на тот или иной текстопорождающий механизм

и ту или иную группу текстов, речь, в данном случае, может идти лишь о самоориентировке, поскольку в реальном механизме культуры подразумевается наличие обоих центров, их взаимная напряженность и воздействие друг на друга. Борясь за главенствующее положение в иерархии данной культуры, каждая из этих групп воздействует на своего контрагента, стремясь самоопределиваться в качестве текста высшего ранга, а своему противнику отвести место частной манифестации себя на более низком текстовом уровне. Если примеры расположения упорядоченных текстов на высшем структурном уровне культуры тривиальны — их можно иллюстрировать в философии рядом систем от Платона до Гегеля, а в области теории науки, например, концепцией Ф. де Соссюра, то противоположное построение связывается, например, с картиной мира Н. Виннера с его универсальной и наступательной энтропией, с точки зрения которой информация — лишь случайный и локальный эпизод. Когда умирающий Тютчев просил — "сделать вокруг него немного света", он выражал пронесенное им через всю жизнь убеждение в том, что мир хаотически неупорядочен и что свет, разум и закон — лишь локальные случайные и нестабильные формы "игры неупорядоченностей". По Тютчеву, человек расположен на границе этих двух враждебных миров, принадлежа своей природной сущностью миру хаоса, а мыслью — чуждому природе логосу:

Вот от чего, с природой спора,

Душа не то поет, что море,

И ропщет мыслящий тростник.

Спор между каузально-детерминированным и вероятностным подходами в теоретической физике XX века — пример охарактеризованного выше конфликта в сфере науки.

х

х

х

Диалогический конфликт двух исходных текстовых группировок приобретает совершенно новый смысл с момента (этому слову здесь не придается никакого хронологического значения, поскольку отделить дохудожественный период существования текстов от художественного мы можем

28

лишь логически, но отнюдь не исторически) возникновения искусства.

В художественном тексте оказывается возможным реализовать ту оптимальную их соотношенность, при которой конфликтующие структуры располагаются не иерархически, то есть на разных уровнях, а диалогически — на одном. Поэтому художественное повествование оказывается наиболее гибким и эффективным моделирующим устройством, способным целостно описывать весьма сложные структуры и ситуации.

Конфликтующие системы не отменяют друг друга, а вступают в структурные отношения, порождая новый тип упорядоченностей. Как реализуется подобный тип повествовательной структуры, попытаемся проиллюстрировать на частном примере романов Достоевского, удобных именно своей диалогической структурой, глубоко проанализированной М.М. Бахтиным. Впрочем, как это было доказано тем же автором, диалогическая структура не составляет исключительной принадлежности романов Достоевского, а свойственна романной форме как таковой. Можно было бы сказать и более расширительно — художественному тексту определенных типов. Нас, однако, в данном случае не интересует принцип диалогичности во всем его многоаспектном объеме. Перед нами значительно более узкая задача — проследить интеграцию в повествовательной форме романа двух противоположных сюжетобразующих принципов.

В романах Достоевского легко вычлениются, что уже неоднократно отмечалось исследователями, две противоположно направленные сферы: область бытового действия и мир идеологических конфликтов.

Первая — область сюжетного развития, в свою очередь, расчленяется на мир повседневных событий и сферу детективно-криминального сюжета.

Давно уже было замечено, что повседневные события развиваются у Достоевского в соответствии с "логикой скандалов", закономерным следствием чего явилось формальное выражение связи между эпизодами при помощи словечка "вдруг"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: А. Слонимский, "Вдруг" у Достоевского, — "Книга и революция", 1922, № 8.

Развивая это наблюдение, можно было бы сказать, что события бытового ряда следует в повествовании Достоевского друг за другом в соответствии с законом наименьшей вероятности. Опираясь на свой бытовой опыт, читатель вырабатывает в своем сознании некоторые ожидаемые возможности, одни из которых оцениваются как весьма вероятные, другие — лишь возможные, а третьи — мало или совсем невероятные. Сталкиваясь с тем или иным событием в тексте романа, читатель, естественно, применяет к нему свою шкалу ожиданий (на нее, конечно, наслаивается шкала ожиданий, обусловленная его литературным опытом потребителя художественных текстов: вполне возможен ход подсознательного ожидания, расчлняющего наиболее вероятное в жизни и в художественном тексте того или иного типа). Это дает ему возможность сконструировать наиболее вероятное следующее звено сюжетного развития. В тексте Достоевского наименее ожидаемое читателем (то есть наименее вероятное как по законам жизненного опыта, так и в литературных построениях) оказывается единственно возможным для автора.

Рассмотрим для примера главу "Премудрый змий" из "Бесов". Уже исходная ситуация строится как нарушение наиболее вероятного: Степан Трофимович, приглашенный к Варваре Петровне для важного и конфиденциального разговора, придя к ней, не застаёт никого. Одновременно совершается и другое странное событие: в церкви к Варваре Петровне подходит неизвестная ей и странно ведущая себя дама (в дальнейшем она оказывается Марьей Тимофеевной Лебядкиной), и Варвара Петровна, вопреки здравому смыслу и сущности своего характера, приглашает ее к себе домой.<sup>I</sup> В дело вмешивается совершенно необъяснимо ведущая себя Лиза, которая вопреки всему заставляет Варвару Петровну взять ее таксе с собой.

<sup>I</sup> Вообще герои Достоевского систематически совершают поступки, выпадающие из заданных констант их характеров и имеющие "странный", немотивированный вид.

Степан Трофимович и автор ждут одну Варвару Петровну, но слышат шум многих шагов, что "было уже не сколько странно". Слышатся шаги, точно "кто-то входил до странности скоро", за чем следует специальное предупреждение, что "так не могла входить Варвара Петровна". Именно поэтому входящая оказывается Варварой Петровной (молодые женщины идут за нею "несколько притостав и гораздо тише"). Далее следует странное и скандальное поведение Марьи Тимофеевны. Как только этот инцидент исчерпывается, неожиданно появляется Прасковья Ивановна (мать Лизы), и между ней и Варварой Петровной происходит сцена одновременно скандальная и неожиданная (кроткая и забытая Прасковья Ивановна ведет себя агрессивно). Сцена кончается обмороком Варвары Петровны и примирением. Далее появляется новое лицо — Дарья Павловна. Разговор, однако, идет не о сватовстве за нее Степана Трофимовича, ради чего он был приглашен (об этом, вопреки вероятности, все забыли), а совсем о другом — вводится новое усложнение: Дарья Павловна сообщает, что по просьбе Николая Всеволодовича передала деньги капитану Лебядкину, раскрывая тем самым наличие каких-то таинственных отношений между людьми, самое знакомство которых казалось невероятным.

Далее сообщается о появлении самого капитана Лебядкина, и, вопреки утверждениям присутствующих, что это "не такой человек, который может войти в общество" и приглашение его исключается, он приглашается и входит. При этом Варвара Петровна отправляет из комнаты Лизу ("особенно Лизе тут нечего будет делать"), после чего Лиза, естественно, остается. Затем входит капитан Лебядкин, появление которого, с одной стороны — новое звено в цепи нелепостей, а, с другой — неожиданно своей недостаточной безобразностью: он прилично и даже щегольски одет и не пьян (при этом вспоминается выражение Липутина: "Есть люди, которым чистое белье да-



же неприлично-с"; поведение Лебядкина оказывается для него неприличным, то есть недостаточно безобразным). Когда нажимает звонок, чтобы вывести Лебядкина, то входящий слуга вместо этого сообщает, что "Николай Всеволодович изволили сию минуту прибыть и идут сюда-с". После чего появляется не Николай Всеволодович, а неизвестный молодой человек, оказывающийся сыном Степана Трофимовича. Затем появляется Николай Всеволодович, который еще находится на пороге, когда Варвара Петровна задает ему самый неожиданный вопрос: "Правда ли, что эта несчастная, хромая женщина, - вот она, вон там, смотрите на нее! Правда ли, что она ... законная жена ваша?" Николай Всеволодович ничего не отвечает, почтительно целует руку матери и ласково выводит Марью Тимофеевну из комнаты. В его отсутствие Петр Степанович "разъясняет" в лучшем смысле поведение Николая Всеволодовича ("довольно странно было и вне обыкновенных приемов это навязчивое желание этого вдруг упавшего с неба господина рассказывать чужие анекдоты"). За терроризированный Петром Степановичем капитан Лебядкин с позором изгоняется, и наступает настоящий апофеоз Николая Всеволодовича. Но тут происходит неожиданная истерика с Лизой. Едва ее успевают успокоить, как Петр Степанович делает неожиданное разоблачение, в результате которого его отец с позором изгоняется. Затем, неожиданно, все время молча сидевший в углу Шатов бьет Николая Всеволодовича по лицу, а Лиза падает в обморок.

Достаточно просмотреть этот перечень эпизодов, чтобы убедиться в том, что их последовательность не обусловлена никакой внутренней связью. Совершенно случайная, атомарная последовательность отдельных изолированных ступков действия подчеркивается тем, что в целом ряде случаев, на самом деле, предсказуемость эпизодов существует, однако, в обращенном виде: эпизоды следуют

один за другим в порядке не наибольшей, а наименьшей вероятности.

Между неожиданностью эпизодов на данном - бытовом и детективном уровнях существует значимое различие. Разрозненность и случайность последовательностей в детективе только кажущаяся. Она существует для читателя, которому неизвестна тайна сюжета и который, до определенной поры принимает неважное за существенное и наоборот. Поскольку читателя следует как можно дольше продержать в этом неведении, от него скрывают ошибочность его предположений. Ложному развитию придается наиболее логичный и внешне убедительный вид. Несвязанность между отдельными эпизодами в этом случае лишь изредка проступает наружу для того, чтобы намекнуть на ложный характер принятых читателем связей.

Такая подспудная логика криминального действия имеется и в "Бесах", в частности и в процитированном выше эпизоде. Определенная часть событий лишь кажется скоплением нелепых случайностей, и раскрытие тайных преступлений внесет в их последовательность логику и организованность. Однако этого нельзя сказать обо всей цепочке эпизодов этой главы: для большей части нелепость и случайность в их сцеплении такими и останутся. Более того, если в детективе нелепость (неправильность) ложных связей, устанавливаемых тем, кто не знает скрытых пружин действия, до определенного момента скрывается, то в интересующем нас отрывке (как и в других, подобных ему) Достоевский старательно предупреждает нас, как бы опасаясь, что читатель не заметит принципа построения текста ("день неожиданностей", "все решилось так, как никто бы не предположил" и пр.).

Каждый из выделенных уровней имеет свою, только лишь ему присущую синтагаматическую организацию, и это обеспечивает сложность их взаимоотношений.

Относительно идейного ядра романов Достоевского было уже сказано, что они непосредственно организуют сюжетное движение текста (Б.М. Энгельгард). Еще более существенным является указание М.М. Бахтина на то, что монологическое построение — естественный результат линейного развертывания мифа в текст-нормализатор — заменено у Достоевского в ядерной структуре романа диалогом: "... идеи Достоевского-мыслителя, войдя в его полифонический роман, меняют самую форму бытия <...> освобождаются от своей монологической замкнутости и завершенности, сплотив диалогизируются и вступают в большой диалог романа".<sup>1</sup>

Таким образом, идеологическое ядро впитывает в себя структурные признаки периферийных текстов. Одновременно протекает и противоположный процесс, характер которого ясно наблюдается на типичном для Достоевского изображении бытового пласта как цепи скандалов и безобразий. Можно было бы думать, что пронизанный случайностями и нарушением всех возможных закономерных ожиданий пласт бытовых эпизодов у Достоевского — воплощение неразумия, "греховности" материального мира. Это так и не так, поскольку непредсказуемость и даже нелепость у Достоевского — черта не только скандала, но и чуда. Оба эти полюса, знаменующие конечную гибель и конечное спасение, имеют общую черту немотивированности и незакономерности. Таким образом, эсхатологический момент мгновенного и окончательного разрешения всех трагических противоречий жизни не привносится в эту жизнь извне, из области идей, а обретается в ее собственной толще.

Моделью такого слияния "скандала" и "чуда", демонстрирующего их родственную природу, является карточная игра или рулетка.

<sup>1</sup> М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, изд. 2-е, М., СП, 1963, стр. 122.

С одной стороны, она воплощает безобразную сущность безобразной жизни: "Сегодня был день смешной, безобразный, нелепый".<sup>1</sup> С другой стороны — в ней воплощается эсхатологическое чудо решения всех конфликтов, в центре "Игрока" — жажда чуда. Выигрыш — "происшествие чудесное. Оно хоть и совершенно оправдывается арифметикой, но тем не менее — для меня еще до сих пор чудесное".<sup>2</sup> При этом неоднократно подчеркивается, что дело не в деньгах — а в жажде мгновенного и окончательного спасения. Не случайно с выигрышем связывается чисто мифологическое представление о воскресении, окончании старой — греховной — жизни и начале совсем нового существования: "Что я теперь? зéго. Чем могу быть завтра? (явная перефразировка слов аббата Сийеса: "Что такое третье сословие? Ничто. Чем оно может быть завтра? Всем" придает жажде чуда новый оттенок — возможность политического истолкования, что предсказывает Раскольников) Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить!".<sup>3</sup> И далее: "Вновь возродиться, воскреснуть".

В этом же смысле показательное утверждение Астляя, что "рулетка — это игра по преимуществу русская" и начальная антитеза немецкого постелеповства и русского стремления к мгновенной гибели ("расточает их <деньги — Л.Д.> как-то зря и безобразно") или мгновенному спасению, чуду ("разбогатеть вдруг, в два часа, не трудясь").

В этом смысле в "Игроке" уже заложен Раскольников с его стремлением мгновенно погибнуть или мгновенно спасти всех. Но ведь и Сонечка приносит Раскольникову чудо мгновенного спасения души.

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский, Собр. соч. в десяти томах, Т. IV, М., стр. 303. Ср. также: "... сколько крику, шуму, толку, стуку! И какая все это беспорядица, неурядица, глупость, пошлость" (там же, стр. 318).

<sup>2</sup> Там же, стр. 396-397.

<sup>3</sup> Там же, стр. 423.

Таким образом, если диалогизм – проникновение многообразия жизни в упорядочивающую сферу теории, то одновременно мифологизм проникает в область эксцесса.

Романы Достоевского – яркая иллюстрация того, что можно считать общим свойством повествовательных художеств.

х

х

х

Мы видели, как в результате линейного развертывания мифологического текста исконно единый персонаж делится на пары и группы. Однако имеет место и противоположный процесс. Дело в том, что отождествление – уже после того, как, в результате перевода в линейную систему, выделены категории начала и конца, – этих понятий с биологическими границами человеческого существования – явление относительно позднее. В эсхатологической легенде и изоморфных ей текстах сегментация человеческого существования на непрерывные отрезки может производиться весьма неожиданным для нынешнего сознания образом. Так, например, изоморфизм погребения (съедения) и зачатия, рождения и возрождения может приводить к тому, что повествование о судьбе героя может начинаться с его смерти, а рождение=возрождение приходится на середину рассказа. Полный эсхатологический цикл: существование героя (как правило, начинается не с рождения), его старение, порча (впадение в грех неправильного поведения) или исконный дефект (например, герой урод, дурак, болон), затем смерть, возрождение и новое, уже идеальное, существование (как правило, кончается не смертью, а апофеозом) воспринимается как повествование о едином персонаже. То, что на середину рассказа приходится смерть, перемена имени, полное изменение характера, диаметрально пере-

оценка поведения (крайний грешник делается крайним же праведником), не заставляет видеть здесь рассказ о двух героях, как это было бы свойственно современному повествователю.

Примером может быть известный эпизод из "Деяний апостолов". Рассказ о Савле-Павле начинается не с рождения героя, а с упоминания его как участника казни перво-мученика Стефана. В дальнейшем о нем сообщается, что он, "дыша угрозами и убийством на учеников Господа", был ревностным гонителем христиан. На дороге в Дамаск "внезапно осыпал его свет с неба". Он слышал глас свыше, потерял зрение, а затем, когда чудесным образом прозрел, превратился в "избранный сосуд" Господен ("Деяния...", IX, I, 2 и 14) и стал именоваться Павлом.

Повествование это в высшей мере примечательно как идеальная реализация схемы: рождение и смерть не обрамляют истории героя, а помещены в ее середине, ибо событие на дамасской дороге, конечно, есть смерть, а последующее за ним перерождение – рождение. Не случайна перемена имени. По концам же повествования таких границ не находим: оно начинается не рождением и кончается не смертью. Не менее интересно другое: никаких оснований с точки зрения таких критериев, как "единство действия" эпохи классицизма или "логика характера" в реалистическом тексте, для отождествления Савла и Павла как одного персонажа не имеется. Между тем в упомянутом тексте это не два последовательно существовавших персонажа, а одно лицо.

Такая схема построения характера под влиянием мифо-легендарной традиции проникает и в позднейшие литературные произведения, становясь языком, на котором реализуются тексты о "прозрении" или внезапном изменении сущности героя. Таковы, например, волшебные сказки с их превращением дурака в царя (путешествие в лес, к Баба-яге, выражения: "влез в одно ухо – вылез в другое и стал молодец молодцом" и пр. в основе своей, конечно,

имеют в виду смерть и воскресение). Прямое перенесение такой схемы на позднейшие произведения находим в повествованиях о великих грешниках, сделавшихся праведниками (Андрей Критский, папа Григорий)<sup>1</sup>, яркий пример чего — "Влас" Некрасова.

В начале стихотворения герой — великий грешник:

Говорят, великим грешником  
Был он прежде. В мужике  
Бога не было; побоями  
В гроб жену свою вогнал;  
Промышляющих разбоями,  
Конокрадов укрывал ...

Затем следует болезнь. Выразительная картина ада свидетельствует о том, что в данном случае, она функционально равна смерти:

Говорят, ему видение  
Все мерещилось в бреду:  
Видел света преставление,  
Видел грешников в аду:  
Мучат бесы их проворные,  
Жалит ведьма-эгоза,  
Еффиопы — видом черные  
И как углие глаза ...

Возвращение к жизни влечет за собой полное перерождение героя:

Раздал Влас свое имя,  
Сам остался бос и гол ...  
... Полон скорбью неутешною,  
Смуглолиц, высок и прям,  
Ходит он стопой неспешною  
По селеньям, городам.

Критический и равный смерти характер момента перерождения часто подчеркивается тем, что герою дается

<sup>1</sup> Н.К. Гудзий, К истории легенды о папе Григории, — "Известия ОРЯС за 1914 г. Т. XIX, кн. 1, Пг., 1915, с. 247–256; его же. К легендам о Иуде-предателе и Андрее Критском, — РЭВ, 1915, № 1, с. 11 и 18. Adolf Seglisch, Die Gregorlegende, — "Zeitschrift für deutsche Philologie", Halle, Bd. 19, 1887. S. 385–440.

двойник (сущность двойника как раздвоившегося единого персонажа уже нами отмечена), который не воскресает (или не омолаживается), а погибает. Такие эпизоды мы находим в ряде текстов от мифа о Медее (волшебное омоложение барана, подвергнутого разязтию и варке, и гибель царя Пеллии при подобной же процедуре) до концовки "Конька-горбунка" Ершова.

На конька Иван взглянул  
И в котел тотчас нырнул,  
.....  
"Эко диво! — все кричали, —  
Мы и слыхом не слыхали,  
Чтобы лезя похорошеть!"

Царь велел себя раздеть,  
Два раза перекрестился, —  
Бух в котел — и там сварился!<sup>1</sup>

Схема "падение — возрождение" широко представлена и в новой литературе. Например, она организует ряд юридических стихотворений Пушкина, таких, как "Всереждение". Напомним известные стихи Михалевича из "Дворянского гнезда":

Новым чувствам всем сердцем отдался,  
Как ребенок душой я стал;  
И я сжег все, чему поклонился,  
Поклонился всему, что сжигал.

Перед нами характер, состоящий из двух прямо противоположных частей, переход от одной из которых к другой мыслится как обновление. Детство приходится не на начало, а на середину временного развития образа ("как ребенок душой я стал"). По той же схеме строится и "Воскресение" Толстого. При всем различии конкретно-исторических идей, транслируемых с помощью данного сюжетного

<sup>1</sup> Ср. у Афанасьева легенды о неудачном врачевании.

механизма, уже повторение таких названий, как "Возрождение", "Воскресение" не может быть случайностью.

Наложение на схему эсхатологической легенды бытового отождествления литературного персонажа и человека привело к возможности моделирования внутреннего мира человека по образцу макрокосма, а одного человека истолковывать как конфликтно организованный коллектив.

х

х

х

Сюжет представляет мощное средство осмысления жизни. Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, то есть расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически). Выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета.

Чем более поведение человека приобретает черт свободы по отношению к автоматизму генетических программ, тем важнее ему строить сюжеты событий и поведений. Но для построения подобных схем и моделей необходимо обладать некоторым языком. Такую роль и выполняет первоначальный язык художественного сюжета, который в дальнейшем постоянно усложняется, очень далеко отходя от тех элементарных схем, на которые мы обратили внимание в настоящей статье. Как всякий язык, язык сюжета для того, чтобы передавать и моделировать некоторое содержание, должен быть от этого

содержания отделен. Возникшие в архаическую эпоху модели отделены от конкретных сообщений, но могут служить материалом для их текстового построения. При этом следует помнить, что в искусстве язык и текст постоянно меняются местами и функциями.

Создавая сюжетные тексты, человек научился различать сюжеты в жизни и, таким образом, истолковывать себе эту жизнь.

## ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В СТРОЕ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XII

ВЕКА

Памяти П.Г. Богатырева

В работе "Народный театр чехов и словаков" П.Г. Богатырев писал: "Одним из главных и основных театральных признаков всякого театрального действия является перевоплощение: актер свой личный образ, костюм, голос и даже психологические черты характера меняет на облик, костюм, голос и характер исполняемого им в пьесе лица".<sup>3</sup> Перевоплощение происходит не только с актером: весь мир, становясь театральным миром, перестраивается по законам театрального пространства, попадая в которое, вещи становятся знаками вещей.

В своих работах П.Г. Богатырев неоднократно рассматривал процессы воздействия внетеатрального мира на театральный и наоборот. Театрализация и ритуализация определенных сторон внетеатрального мира, ситуация, в которой театр становится моделью жизненного поведения, постоянно привлекала его внимание. Это имел в виду автор настоящей работы, посвящая ее памяти Петра Григорьевича Богатырева.

х

х

х

Хотя объективно искусство всегда тем или иным способом отражает явления жизни, переводя их на свой язык, сознательная установка автора и аудитории в этом вопросе может быть тройкой.

Во-первых, искусство и внехудожественная реальность рассматриваются как области, разница между которыми столь велика и принципиально непреодолима, что самое

<sup>3</sup> П.Г. Богатырев, Вопросы теории народного искусства, М., "Искусство", 1971, с. 14.

сопоставление их исключается. Так, например, до последней войны в Екатерининском царскосельском дворце хранился портрет имп. Елизаветы (кисти Караваччи)<sup>1</sup>, в котором лицо, выполненное с сохранением портретного сходства, было соединено с совершенно обнаженным телом Венеры. Для художественного сознания более поздних эпох такое полотно должно было казаться неприличным, а, учитывая положение изображенной на нем особы, — и прямо дерзким. Однако зрители XVIII века смотрели на картину иначе. Им и в голову не могло прийти увидеть в обнаженном женском теле изображение реального тела Елизаветы Петровны. Он видел в картине соединение текстов с двумя различными мерами условности: лицо было портретно и, следовательно, отнесено к определенной внешней реальности как историческое ее изображение, тело же вписывалось в нормы аллегорической живописи, которая оперировала эмблемами, являющимися символами предметов, а не их изображениями. Как лицо Екатерины II и орел у ее ног на известной картине Левицкого дают различную меру условности (лицо изображает лицо, а орел изображает власть), так и лицо и тело на портрете Елизаветы по-разному соотносились с миром внехудожественной реальности.

Таким образом, там, где изобразительные искусства или театр (как, например, в балете) оперируют заведомо условными знаками и отношение между изображением и содержанием определяется не подобием, а исторической конвенцией, возможность "спутать" эти два плана исключается, и между полотном и зрителем, сценой и залом возникает непреодолимая грань. Художественное и внехудожественное пространства отделены столь разгой чертой, что могут лишь взаимоотношаться, но не взаимопроникать.

Во-вторых, сфера искусства рассматривается как область моделей и программ. Активное воздействие направлено из сферы искусства в область внехудожественной реальности. Жизнь изображает себе искусство в качестве образца

<sup>1</sup> Пользуюсь случаем выразить благодарность В.М. Глинке за ценные консультации.

и спешит "подражать" ему.

В-третьих, жизнь выступает как область моделирующей активности — она создает образцы, которым искусство подражает. Если во втором случае искусство дает формы жизненному поведению людей, то в третьем формы жизненного поведения определяют поведение сценическое.

Сознавая всю условность такой характеристики, можно сопоставить первый случай с классицизмом, второй — с романтизмом и третий — с реализмом.

Историки литературы и искусства часто говорят о "классицизме" или "неоклассицизме" культуры начала XIX в. Б.В. Томашевский говорил о стиле "ампир" как возрождении классицизма в литературе и архитектуре начала XIX в.<sup>1</sup> Л.А. Гинзбург пишет: "Карамзинисты, конечно, не классики по содержанию и по форме своего искусства, но они классики по своей исторической функции, по той роли, которую им пришлось играть в литературе 1810-х годов, куда они внесли дух системности и организованности, нормы "хорошего вкуса" и логическую дисциплину. Для решения этих задач им понадобилась (разумеется, в смягченном виде) стройная стилистическая иерархия классицизма".<sup>2</sup>

Исследователи культуры отмечают новую волну увлечения античностью.<sup>3</sup> При этом обычно цитируют известное место из мемуаров Вигеля: "Новые Бруты и Тимолеоны захотели, наконец, восстановить у себя образцовую для них древность <...>. Везде показались алебастровые вазы с иссеченными мифологическими изображениями, курительницы и столики в виде треножников, курульские кресла, длинные кушетки, где руки опирались на орлов, грифонов или сфинксов".<sup>4</sup> "Увлечение классицизмом было так сильно в России,

что все художники, работавшие в этом направлении, пользовались огромным успехом у своих современников. Мартос и гр. Ф. Толстой образуют графицы, в которых заключена история русского стиля Империи".<sup>5</sup>

С. Глинка в своих мемуарах интересно сблизил культ античности 1800-х гг., с одной стороны, с гражданственностью и свободолобием, а, с другой, — с культом военной славы, которая в первые годы нового века облекалась в формы бонапартизма (национальные интересы России и Франции еще не пришли в столкновение; ср. бонапартизм Пьера и Андрея Болконского в начале "Войны и мира"): "Голос добродетелей древнего Рима, голос Цинцинатов и Катонов громко откликался в пылких и юных душах кадет <...>. Древний Рим стал и моим кумиром. Не знал я, под каким живу правлением, но знал, что волею была душою римлян". И далее: "Кто от юности знакомился с героями Греции и Рима, тот был тогда бонапартистом".<sup>6</sup> Этот "воинственный классицизм" определил, например, трактовку русского архитектурного ампира в начале XIX столетия: "Памятники, фронтоны и карнизы домов украшаются аяггреками, львиными мордами, шлемами, щитами, копьями и мечами. Даже на церковных стенах появляются атрибуты войны".<sup>7</sup> Еще более заметен поворот к классицизму в западноевропейской культуре. Во Франции, где классицизм, выйдя за рамки культуры определенной эпохи, приобрел значение национальной традиции, эта тенденция, по сути, не прерывалась, лишь меняя свою окраску при переходе от Революции к Империи. Но и Германия, пережив штурмерское отрицание классических форм культуры, вновь обратилась к ним в творчестве позднего Шиллера, Гете.

<sup>1</sup> См.: К. Батюшков, Стихотворения, Л., 1936, с. 28-29; Б.В. Томашевский, Пушкин и Франция, Л., 1960, с. 107.

<sup>2</sup> Л. Гинзбург, О лирике, М.-Л., СП, 1964, с. 18-19.

<sup>3</sup> Marga Kazoknieks, Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des XIX Jahrhunderts. München, 1968, S. 73.

<sup>4</sup> Ф.Ф. Вигель, Записки, т. I, М., 1928, с. 177-179.

<sup>5</sup> Игорь Грабарь, История русского искусства, т. V; барон Н.Н. Врангель, История скульптуры, М., (б.д.) изд. И. Кнебель, с. 171.

<sup>6</sup> Записки Сергея Николаевича Глинки, СПб., 1895, с. 61-63 и 194.

<sup>7</sup> Игорь Грабарь, там же, с. 171.

Итак, может показаться, что традиция классицизма или продолжалась без перерыва (Франция), или была реставрирована в сравнительно неизменном виде (Россия, Германия). Такое заключение было бы весьма ошибочным.

В ряде исследований отмечалось уже, что "неоклассицизм", был, несмотря на свои декларации, по сути дела, замаскированным романтизмом (ср., например, работы Г.А. Гукковского). Для специальных задач настоящей статьи нам нет надобности рассматривать вопрос во всей его полноте. Остановимся лишь на одном его аспекте.

При сходстве, в ряде случаев, структуры текста проведений классицизма и неоклассицизма, если рассматривать их имманентно, решительно меняется прагматика текста, отношение к нему аудитории и формула соответствия с внетекстовой реальностью.

Как я уже отмечал, классицизм разгораживал искусство и жизнь непреодолимой гранью. Это приводило к тому, что, восхищаясь театральными героями, зритель понимал, что их место — на сцене, и не мог, не рискуя показаться смешным, подражать им в жизни. На сцене господствовал героизм, в жизни — приличие. Законы и того, и другого были строги и неукоснительны для художественного или реального пространства. Напомним шутку Г. Гейне, который говорил, что современный Катон, прежде чем зарезаться, понюхал бы, не пахнет ли нож селедкой. Смысл остроты — в смешении несоединимых сфер героизма и хорошего тона.

Когда Сумароков, в разгар своего конфликта с московским главнокомандующим Салтыковым (1770 г.), написал патетическое письмо Екатерине II, императрица резко указала ему на "неприличие" перенесения в жизнь норм театрального монолога: "Мне, — писала она драматургу, — всегда приятнее будет видеть представление страстей в ваших драмах, нежели читать их в письмах". А воспитанный в той же традиции вел. кн. Константин Павлович много лет спустя

писал своему наставнику Лагарпу: "Никто в мире более меня не боится и не ненавидит действий эффектных, моих эффектов рассчитан вперед, или действий драматических, восторженных".<sup>8</sup>

Между тем, в начале XIX в. грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена. Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей. Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения. Люди Революции ведут себя в жизни, как на сцене. Когда Жильбер Ромм, приговоренный к гильотине, закалывается и, вырвав кинжал из раны, передает его другу, он повторяет подвиг античного героизма, известный людям его эпохи по многочисленным отражениям в театре, поэзии и изобразительном искусстве.<sup>9</sup> Искусство становится моделью, которой жизнь подражает.

Примеры того, как люди конца XVIII—начала XIX вв. строят свое личное поведение, бытовую речь, в конечном счете, свою жизненную судьбу по литературным и театральным образцам, весьма многочисленны. Тот, кто занимался историей бытовых текстов той поры, знает, как резко меняется их стиль, приближаясь к нормам, выработанным в чисто литературной сфере.

Приведем лишь один пример, заимствованный из уже цитированных мемуаров Сергея Глинки и интересный двойной закодированностью: нормы античного героизма, почерпнутые из литературных текстов, становятся моделью, на ко-

<sup>8</sup> Сб. РИО, т. V, СПб., 1870, с. 66.

<sup>9</sup> Ср. у Радищева:

И се Ария сталь остроу  
В грудь свою вонзает смело:  
Прими, мой Пет любезной,  
Нет, не больно ... (т. I, с. II2-II3).



тору ориентируется реальное поведение людей, вовлеченных в практические бытовые ситуации русской жизни 1790-х гг. Но это поведение дано нам в словесном пересказе. Рассказчик мог бы интерпретировать содержание рассказа с разных точек зрения: он мог сообщить о своем герое как о носителе старинной добродетели (в антитезе "щеголям" и модным пиникам), как о чуде или даже безумце, или каким-либо иным способом. Но он принимает "античный" клич, согласуя точку зрения повествователя с позицией того, о ком повествуется. "Были у нас свои Катоны, были подражатели доблестей древних греков, были свои Филопемны. Был у нас Катон-Гине, поступивший из кадет в корпусные офицеры и учителя математики. Если бы он был на месте Регула, то, вероятно, и ему довелось бы проситься из стана ратного у сената римского распахать и обработать ниву свою. Кроме жалованья не было у него ничего; но был у него брат, ценный им выше всех сокровищ. Взаимная их любовь как будто бы осуществила Кастора и Поллукса. Но это герои баснословные. На поприще исторической любви братской Гине стал на ряду с Катоном Старшим, который на три предложенные ему вопроса: кто лучший друг? отвечал: брат, брат и брат. Брат нашего Катона-офицера служил в Кронштадте и опасно занемог. Весть о болезни брата поразила нашего Катона-Гине.

Сзирепствовали трескучие крещенские морозы. Залив крепко смирился под ледяным помостом. Саней не на что было нанять, но была душа, двигающая и ноги, и сердце, и Гине отправился к брату пешком, в одних сапогах и даже без чулок. Можно было взять у кого-либо теплые сапоги и деньги? Но что такое просить? Одолжаться. Древний римлянин терпел, а не просил. С небольшим в полтора суток Гине перешел залив, навестил, сбил брата и возвратился в корпус к назначенному дню дежурства. Хотя и оказались признаки горячки, хотя и уговаривали его отдохнуть и вызывались стдежурить за него, он отвечал: "Не изменю

должности моей". Отдежурил и слег в постель, в бреду жестокой горячки видел непрестанно брата, говорил с ним и с именем его испустил последнее дыхание". И далее: "И герой 12-го года Кульнев шел в корпусе по следам Фабриции и Эпаминонда. Подобно фивскому Эпаминонду, любил он мать свою и делился с нею жалованьем и подобно Филопемну был прост в одежде и в быту общественном <...>. Оживляя в своем лице Эпаминонда и Филопемна и породившись душою с Фабрицием, Кульнев дорожил своей бедностью и называл ее "величием древнего Рима". Когда сослуживцы его запрашивались к нему на обед, он говорил: "Щи и каша есть, а ложки привозите свои". Плутарх был с ним неразлучен: с его "Жизнями великих мужей" отдыхал он на скромном плаще своем и с ним ездил в полевой повозке и у них перенял то чувство, которое находило величие в нуждах жизни и бедности".<sup>10</sup> Эта "римская" поэзия бедности, придававшая материальной нужде театральное величие, была в дальнейшем свойственна многим декабристам (например, Ф. Глинке), но ей решительно оставались чужды разночинцы-интеллигенты следующего поколения. Трактовка С. Глинкой поведения Кульнева ин-

<sup>10</sup> Записки Сергея Николаевича Глинки, с. 61-63.

Примером активного воздействия "античной" модели на реальное поведение людей той эпохи может быть знаменитая дуэль Чернова и Новосильцева. Само условие дуэли было необычным, окрашенным в суровые, почти римские тона гражданственности и долга: Новосильцев должен был стреляться на смерть с братьями своей невесты по старшинству, а если бы ему удалось их всех перебить, то со стариком-отцом. Это напоминало не светский поединок, жертвой которого бывал

приятель молодой

Нескромным взглядом или ответом,

или безделицей иной

Вас оскорбивший за бутылкой.

Вероятнее, что современникам на память приходил бой Горациев и Курициев. Параллель шла тем опутимей, что и у Тита Ливия братья-патриоты, сражаясь против врагов Рима, должны были убить жениха своей сестры. Сама Чернова покончила с собой, как Лукреция.

интересна еще и тем, что другие современники "расшифровывали" его действия совсем в ином ключе, например, видя в них "чуждость" в духе Суворова. Ср. известные стихи Дениса Давыдова:

Поведай подвиги усатого героя,  
О муза, расскажи, как Кульнев воевал,  
Как он среди снегов в рубашке кочевал  
И в финском колшаке являлся среди боя.

Цуская услышит свет II  
Причуды Кульнева и гром его побед.

О социальных причинах "античного маскарада" писал К. Маркс в "Восемнадцатом бримере Луи Бонапарта". Однако "римская помпа" (Белинский) была частью более широкого движения, центром которого оказался литературный романтизм, и которое превращало художественные тексты в программы жизненного поведения: пушкинский Сильвио подражал не античным героям, а персонажам Байрона и Марлинского, но принцип подражания литературе сохранился. Интересно, что герои Гоголя, Л. Толстого или Достоевского, то есть текстов, которые сами подражают жизни, читательского подражания не вызвали.

Особенную роль в культуре начала XIX в. в обще-европейском масштабе сыграл театр. Это тем более показательно, что роль театра ни в коей мере, в эту эпоху, не пропорциональна месту драматургии в общей системе литературных текстов. Театрализуется эпоха в целом. Специфические формы сценичности уходят с театральной площадки и подчиняют себе жизнь. В первую очередь это относится к культуре наполеоновской Франции. Когда русские путешественники, после Тильзита, оказались в Париже, их поразила ритуализованность и пышность тильзбергского двора, очень далекая от нарочитой простоты петербург-

ской придворной жизни при Александре I (привыкшие к пышности екатерининского двора, люди старшего поколения видели в этом проявление скупости императора). Подробное описание впечатления, которое оставлял парижский придворный ритуал на русских путешественников, дает гр. Е.Ф. Комаровский в своих мемуарах: "Съезд во дворец был премноголюдный; весь дипломатический корпус, все первые члены, военные и штатские и придворные составляли двор превеликолепный. Несколько маршалов в мантиях, полном своем мундире и всякой из них с жезлом в руке, придавали оному еще более величия. Придворный мундир был красного цвета с серебряным шитьем по борту и обшлагам. Посреди сего двора, блестящего золотом и серебром, Наполеон в простом офицерском, егерского полка мундире делал величайшую оттенку <...>. Ничего не было величественнее и, вместе с тем, воинственнее, как вид на каждой ступени высшей лестницы Тильзбергского дворца стоявших по обеим сторонам в медвежьих шапках гренадер императорской гвардии, мужественного и марциального вида, украшенных медалями и шевронами". Далее описывается ритуал представления императрице Жозефине и принцессам: "Когда партии в карты были составлены, то отворились обе половинки двери, и все мужчины и дамы должны были идти по одиночке отдать — так называлось — поклон императрице, обеим королевам: гишпанской, голландской и принцессе Боргезе, которые отвечали небольшим поклоном. В сие время Наполеон стоял в той же комнате и как будто всем делал инспекторский смотр <...>. Для дам сия церемония была весьма затруднительна, ибо они, не оборачиваясь, а только отталкивая ногой предлинные хвосты их платьев, должны были маневрировать. Императрицы стол был один в поперечной стене комнаты, а прочие три — в продольной. Стало быть надлежало сделать три поклона, идя прямо к столу императрицы; потом, поворотясь несколько направо, сделать каждой из королев и принцессе по одному поклому,

11  
Денис Давыдов, Соч., М., 1962, с. 64.

переходя боком от одной до другой, и идти задом до дверей".<sup>12</sup>

Интересное объяснение театральности придворной жизни Наполеона дала Жанлис: "После падения трона установили этикет и придворные правила, следуя тому, что наблюдали, проходя и опустошая чужие царства; титулы высочества, превосходительства и камергеры стали у нас столь же обыкновенными, как в Германии и Италии <...> В Тильери можно было видеть странную смесь чужих этикетов. Придворный церемониал был пополнен еще прибавлением многого из театральных обычаев. Один остроумный человек заметил в это время, что церемониал представления ко двору был точной имитацией представления Энея царю карфагенской в опере "Дидона". Известно, что к одному известному актеру часто обращались за советами относительно костюмов, которые изобретались для торжественных дней".<sup>13</sup>

Однако не придворный этикет был основной сферой проникновения эстетического и театрального момента в нехудожественную жизнь — такой сферой была война.

Наполеоновская эпоха вошла в военные действия, кроме собственно присущих им моментов, бесспорный элемент эстетического. Только учитывая это, мы поймем, почему писателям следующего поколения: Мериме, Стендалю, Толстому — потребовалась такая творческая энергия для деэстетизации войны, совлечения с нее покрова театральной красоты. Война в общей системе культуры наполео-

новской эпохи была огромным зрелищным действием (конечно, не только и не столько им). Контраст между двором в Тильери, генералитетом, на поле сражения разодетым в театральные-пышные мундиры, с одной стороны, и буднично одетым в "рабочий" мундир императором, с другой, сразу же выключал Наполеона из театрализованного пространства и подчеркивал, кто является актерами, а кто — режиссером этого огромного спектакля. Напомним, что условия и нормы войны тех лет делали далеко не всякое пустое пространство пригодным для того, чтобы стать "пространством войны". Наиболее подходящим считался гигантский естественный амфитеатр типа аустерлицкого или бородинского поля. Располагавшиеся на высотах главнокомандующие оказывались в положении и режиссеров, и зрителей. На эту возможность позиций "зрителя" и "актера" в бою, прямо сопоставив их с театром, указал еще Феофан Прокопович, говоря о личном участии Петра в Полтавской битве и простреленной шляпе императора: "Не со стороны, аки на позорищи стоит, но сам в действии толикой трагедии".<sup>14</sup>

"Толикая трагедия", разыгравшаяся на полях Европы, активно формировала психологию людей начала XIX века, в частности, приучала их смотреть на себя как на действующих лиц истории, "укрупняла" их в собственных глазах, приучала к сознанию собственного величия, и это не могло не сказаться на их политическом самосознании в дальнейшем. Показательно, что и Денис Давыдов, желая определить сущность партизанской войны, прибег к сравнению, подчеркивающему эстетическое восприятие "малой войны": "Сие исполненное поэзии поприще требует романического воображения, страсти к приключениям и не довольствуется су-

<sup>12</sup> Гр. Е.Ф. Комаровский, Записки, СПб., "Огни", 1914, с. 159-164.

<sup>13</sup> Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la cour <...> ou l'esprit des étiquettes et des usages anciens, comparés aux modernes. Par M-me la Comtesse de Genlis, t.1, Paris, 1818, p. 18-19. Словарь этот не оправдывает своего пышного названия — фактически сведения в нем часто заменяются пошлыми моралистическими рассуждениями. "Известный актер" — Тальма.

<sup>14</sup> Феофана Прокоповича, архиепископа Великого Новгорода и Великих Лук, святейшего правительствующего синода вице-президента, а потом первенствующего члена Слова и Речи, ч. I, 1760, с. 158.

хож, прозаическою храбростию. — Это строфа Байрона!"<sup>15</sup>

Правда, Денис Давыдов, демонстративно отвергавший "античное" осмысление Отечественной войны (свойственное русскому ампиру, например, известным барельефам Ф.Толстого)<sup>16</sup>, не строил свое личное поведение по римским моделям. Для него образцом сделался не русский дворянин, ведущий себя как Катон или Аристид, а русский дворянин, подражавший в поведении человеку из народа: "Я на опыте узнал, что в Народной войне должно не только говорить языком черни, но принаравливаться к ней в обычаях и в одежде. Я надел мужичий кафтан, стал отпускать бороду, вместо ордена св. Анны повесил образ св. Николая и заговорил с ними языком народным".<sup>17</sup>

С этим можно сопоставить предложение Рылева, выходя 14 декабря на площадь, одеть "русский кафтан". Как и позднее у славянофилов, здесь был значим самый факт перевоплощения, поскольку Рылев, конечно, не рассчитывал, что его в таком костюме могут посчитать человеком из народа. Не случайно Николай Бестужев назвал этот план "маскарадом".<sup>18</sup>

Эстетическая, игровая сущность такого поведения заключалась в том, что, становясь Катоном, Брутом, Пожарским, Демоном или Мельмотом и ведя себя в соответствии с этой принятой на себя ролью, русский дворянин не переставал одновременно быть именно русским дворянином своей эпохи. Эта двойственность поведения, столь свойственная целому поколению и ярко проявившаяся, например, в Якубовиче, вызвала немало нареканий, далеко не всегда справедливых, со стороны людей эпохи Добролюбова и Ба-

зарова.

Одним из ярких проявлений "театральности" повседневного поведения было обостренное чувство антракта. Следует отметить, что ощущение театральности как смены меры условности поведения было особенно присуще культуре XVIII-начала XIX вв. с ее обыкновением соизмерять в одном театральном представлении трагедию, комедию и балет, причем "один и тот же исполнитель декламировал в трагедии, острял в водевиле, пел в опере и позировал в пантомиме".<sup>19</sup> Чтобы понять всю остроту чувства перевоплощения, к этому следует добавить, что театрал той поры знал актера или актрису как человека, в антракте любил забежать за кулисы. Следует также напомнить, что в актерской игре высоко ценилось именно это искусство перевоплощения, что делало грим обязательным элементом театра. В актере ценилось умение отрешиться от собственной системы поведения и включиться в условно-традиционное поведение, предписанное данному типу персонажа. Очень показательны оценки актерской игры, сообщенные таким искусственным театралом, как С.Т. Аксаков: "Самым интересным спектаклем после "Двух Фигаро" была небольшая комедия "Два Криспина", сыгранная вместе с какой-то пьесой. Двух Криспинов играли знаменитые благородные актеры-соперники: Ф.Ф.Кокоршкин и А.М. Пушкин, который, так же, как и Кокоршкин, перевел одну из Мольеровых комедий — "Тартюф" и также с переделкою на русские нравы. Любители театрального искусства долго вспоминали этот "бой артистов". Следовало бы кому-нибудь одержать победу и кому-нибудь быть побеждену; но публика разделилась на две разные половины, и каждая своего героя считала и провозглашала победителем. Почитатели Пушкина говорили, что Пушкин гораздо лучше Кокоршкина, потому, что был ловок, жив, любезен, прост

<sup>15</sup> Денис Давыдов, Опыт теории партизанского действия, изд. второе, М., 1822, с. 88.

<sup>16</sup> Ср. его утверждение: "Спорные дела государств решаются ныне не боем Горациев и Куриациев", там же, с. 46.

<sup>17</sup> Денис Давыдов, Соч., с. 320.

<sup>18</sup> Воспоминания Бестужевых, М.—Л., 1951, с. 36.

<sup>19</sup> Леонид Гроссман, Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817-1820 годов, Л., 1926, с. 6.

и естественен в высшей степени. Все это правда, и в этом отношении Коккошкин не выдерживал никакого сравнения с Пушкиным. Но почитатели Коккошкина говорили, что он худо ли, хорошо ли, но играл Криспина, а Пушкин сыграл – Пушкина, что также была совершенная правда, из чего следует заключить, что оба актера в Криспинах были неудовлетворительны. Криспин – известное лицо на французской сцене; оно игралось и теперь играет (если играет) по традициям; так играл его и Коккошкин, но, по-моему, играл неудачно именно по недостатку естественности и жизни, ибо и в исполнении самих традиций должна быть своего рода естественность и одушевление. Пушкин решительно играл себя или, по крайней мере, – современного ловкого плута; даже не надевал на себя известного костюма, в котором всегда является на сцену Криспин: одним словом, тут и тени не было Криспина.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> С.Т. Аксаков, Собр. соч. в 4-х тт., М., 1956, с. 47-48. Искусством перевоплощений славился Соснинский. В 1814 г. он, еще молодой актером, изумил зрителей, исполнив в одной комедии восемь различных ролей. Если примером грубого вторжения театральности в сферу нетеатральной обывательской жизни может быть появление на петербургском немаскаральном балу начала 1820-х гг. переряженных грузинскими крестьянами Коккошкина и семьи Клейн-михелей, которые повалились в ноги Аракчееву, благодаря его за счастливую жизнь, то можно привести и показатели тонкого чувства сценической условности и театральности семиотики. Только при очень высокой культуре театра как особой знаковой системы могло возникнуть зрелище, пикантность которого была в превращении человека в знак самого себя. С.Т. Аксаков вспоминает об интермедии, данной московскими артистами и театральными в день рождения Д.В. Голицына: "Эта интермедия отличалась тем, что некоторые лица играли самих себя: А.А. Башилов играл Башилова, Б.К. Данзас – Данзаса, Писарев – Писарева, Щепкин – Щепкина и Верстовский – Верстовского, сначала прикидывающегося отставным хористом Реутовым" (С.Т. Аксаков. Собр. соч., т. IV, с. 125-126). Между этим случаем и "игрой самого себя" А.М. Пушкиным – принципиальная разница: Пушкин изображал себя невольно, не умея отрешиться от своего поведения. В результате знаковое поведение (роль) низводилось до обычного. На вечере в честь Голицына актеры и грали самих себя, то есть возводили свое обычное поведение на степень знака своей личности.

Смена типа игрового поведения, обостряющая чувство условности, и проблемы антракта и рамы – границ игрового пространства на подмостках театра и во времени – органически связаны.

Для бытового поведения русского дворянина конца XVIII-нач. XIX вв. характерны и прикрепленность типа поведения к определенной "сценической площадке", и тяготение к "антракту" – перерыву, во время которого семиотичность поведения понижается до минимума. Для того, чтобы оценить эти свойства в полной мере, стоит привести себе на память поведение "нигилиста" 1860-х гг., для которого идеалом являлась "верность себе", неизменность жизненного и бытового облика, следование одним и тем же нормам в семейной и общественной, "исторической" и личной жизни. Требование "искренности" подразумевало отказ от подчеркнуто-знаковых систем поведения и, одновременно, ликвидировало необходимость перерывов для того, чтобы "по-быть самим собой".

Дворянский быт конца XVIII – нач. XIX вв. строился не только на основе иерархии поведений, которая создавалась иерархичностью политического порядка посленетровской государственности, организуемой табелью о рангах, но и как набор возможных альтернатив ("служба/отставка", "жизнь в столице/жизнь в поместье", "Петербург/Москва", "служба военная/служба статская", "гвардия/армия" и пр.), каждая из которых подразумевала определенный тип поведения. Один и тот же человек вел себя в Петербурге не так, как в Москве, в полку не так, как в поместье, в дамском обществе не так, как в мужском, на поезде не так, как в казарме, а на балу иначе, чем в час пирушки холостой". При этом в отличие от крестьянского быта, в котором индивидуальное поведение менялось в зависимости от календаря и цикла сельскохозяйственных работ, в результате

чего тип поведения не зависел от индивидуального выбора,<sup>21</sup> от этого поведение становилось обнаженно-социальным и теряло индивидуальный характер, дворянский образ жизни подра-

21

Ср.: "Дождь на дворе - должен сидеть дома, ведро - должен идти косить, зять и т.д. Ни за что не отвечаю, ничего сам не придумывая, человек живет только слушаясь, и это ежеминутное, ежесекундное послушание, превращенное в ежеминутный труд, и образует жизнь" (Г.И. Успенский, Власть земли, Собр. соч. в 10-и тт., т. 5, М., 1956, с. 120. Курсив Успенского).

Утверждение Г. Успенского, основанное на многолетнем внимательном наблюдении русской жизни, нельзя, однако, принять без существенных корректив. С одной стороны, здесь ясно ощущается преобразующее воздействие на материал мировоззрения самого Успенского начала 1880-х гг. С другой, наблюдения Успенского относятся к народной жизни, пережившей уже глубокую историческую трансформацию. Строй русской крестьянской жизни, в основном, сложился в донетровскую эпоху. С одной стороны, обилие ритуализованных праздников, с другой - устойчивая ритуализация быта и самого труда, вызванная необходимостью передавать из поколений в поколения навыки наиболее целесообразных трудовых движений, приводили к широкой трансформации жизненного поведения по законам действия. Та строгая однозначность поведения, причиной которой Г. Успенский видел во "власти земли" и склонен был поэтизировать (хотя и прозорливо связывал с нищетой и суровой борьбой за кусок хлеба), совсем не была исконной чертой народного быта: она была результатом, во-первых, полутора столетий крепостной неволи и, во-вторых, послереформенного обнищания. В результате народная жизнь примитивизировалась (одним из результатов этого разрушительного процесса было исчезновение фольклора, начало чего приходится как раз на послереформенную эпоху).

Если в фольклоризованном крестьянском быту альтернативой труда был праздник со своими, строго ритуализованными, нормами поведения, то для быта, наблюдаемого Г. Успенским, альтернатив уже не было. Поэтому праздник был связан не с переходом к другому поведению, а с реализацией не-поведения. Отсюда смена в праздничном поведении субъективной ориентированности на "благообразие" ориентированностью на "безобразия", отмечаемое всеми наблюдателями народной жизни тех лет, сопровождаемое, с одной стороны, увеличением потребления алкогольных напитков, а, с другой, сменой функции "хмельного" поведения: становясь единственной альтернативой скважности человека условиями жизни, оно приобретает одновременно черты полной свободы и полного безобразия.

зумедал постоянную возможность выбора типа поведения. Одновременно, если практиковать "некрестьянское" поведение крестьянин не имел физической возможности, то для дворянина "недворянское" поведение отсекалось нормами чести, обычая, государственной дисциплины и сословных привычек. Нерушимость этих норм была не автоматической, но в каждом отдельном случае представляла собой акт сознательного выбора и свободного проявления воли. Однако "дворянское поведение" как система не только допускало, но и предполагало определенные выпадения из нормы, которые были структурно изоморфны антрактам в спектаклях. Стремление дворянина приспособиться на короткие периоды к иному быту: жизни кулиса, табора, народного гуляния (ср. в буржуазном быту аналогичную функцию пикника, выезда "на лоно природы", сопровождаемого резким упрощением социального ритуала; в XX в. аналогичную роль, порой, выполняет спорт, в особенности - туризм) - порождало перерывы в нормированном поведении и смену его поведением, выполняющим функцию социально не нормированного. Однако такая ненормированность была лишь функциональной в пределах данной системы. Вне ее то же поведение выступало как высоко нормированное. Это видно хотя бы из того, что типы такого нарушения строго классифицировались в соответствии с возрастом и местом человека в социальной иерархии. Общество ясно различало "правильные" (допустимые) и "неправильные" (недопустимые) отклонения от нормы.

Интересным показателем театрализованности повседневной жизни является то, что широко распространенные в дворянском быту начала XIX в. любительские спектакли и домашние театры, как и приобщение к профессиональному театру, воспринимались как уход из мира условной и неискренней жизни "света" в мир подлинных чувств и непосред-

ственности, то есть как понижение уровня семиотичности поведения.<sup>22</sup>

Показательно устойчивое стремление осмыслить закон жизни дворянского общества через призму наиболее условных форм театрального спектакля – маскарада, кукольной комедии и балагана, с чем постоянно встречаемся в литературе конца XVIII – начала XIX вв.<sup>23</sup>

22 Ср. сохраненные памятью С.Т. Аксакова слова известного театрала Писарева об актерах: "Вот с какими людьми я хочу жить и умереть, – с артистами, проникнутыми любовью к искусству и любящими меня, как человека с талантом! Стану я томиться скукой в гостиницах ваших светских порядочных людей! Стану я умирать с тоски, слушая пошлости и встречая невежественное понимание художника вашими, пожалуй, и достопочтенными людьми! Нет, слуга покорный! Нога моя не будет нигде, кроме театра, домов моих друзей и бедных квартир актеров и актрис, которые лучше, добрее, честнее и только откровеннее бонтонных опешиц" (С.Т. Аксаков, т. III, с. 89). Ср. в "Лесе" А.Н. Островского утверждение, что комедианты – не артисты, а их зрители – дворяне.

23 К наиболее ранним сопоставлениям света и маскарада отнесится место в "Почте духов" Крылова: "Я не знаю, для того ли они наряжаются таким образом, чтоб показать себя в настоящем своем виде по расположению своих душ, сходствующих, может быть, с той приемлемою ими безобразностью; или, что они любят быть неузнаваемыми и казаться всегда в другом виде, нежели каковы они есть в самом деле. Если сие замечание справедливо, то можно сказать <...>, что сей свет есть не что иное, как обширное здание, в котором собрано великое множество маскированных людей, из коих, может быть, большая часть под наружную личиною в сердцах своих носят обман, злобу и вероломство" (И.А. Крылов, Соч., т. I, М., 1945, с. 60-61).

X

X

X

Мы уже отмечали, что, рассматривая зрелищную культуру эпохи начала века, нельзя обойти военных действий масс войск, как нельзя исключить цирк из зрелищной культуры Рима или бой быков из аналогичной системы Испании. Как известно, во всех этих случаях то, что в ходе зрелища проливалась настоящая кровь, не отменяет момента эстетизации, а является его условием. В длинной цепи переходов, отделяющих театральные подмостки от рыцарского турнира или профессионального бокса, ужасное и прекрасное находятся в особом для каждой градации соотношений. На крайних звеньях цепи места их меняются: в трагедии прекрасное воспринимается как ужасное, в эстетически воспринимаемом реальном сражении – ужасное как прекрасное.

Однако в армии павловской и александровской эпох была еще одна форма, даже в неизмеримо большей мере ориентированная на зрелищность, но воспринимавшаяся как антипод и полная противоположность боя. Это был парад. Парад, конечно, в неизмеримо большей мере, чем сражение, ориентирован был на зрелищность. В определенном отношении именно здесь пролегла грань, делившая военных людей той эпохи на два лагеря: одни смотрели на армию, как на организм, предназначенный для боя, вторые же видели ее высшее предназначение в параде. Естественно, что в первом случае вперед выдвигалась практическая функция, а во втором она отеснялась на самый задний план. Зато, если эстетическая функция в первом случае присутствовала лишь как некоторый чуть заметный налет, меняющий колорит картины, но не ее рисунок, то во втором – она вырывалась вперед, отесняя

все практические соображения.

За ориентацией армии на сражение и на парад стояли две различных военно-педагогических и военно-теоретических доктрины, а, в конечном счете, и две философских концепции.<sup>24</sup> Социально-политическая их противоположность столь же очевидна, как и противопоставленность в ориентированности на классицистическую и романтическую культуру. В другом аспекте одна из них воспринималась как "прусская", а другая — национально-русская. На скрещении всех этих противопоставлений возникало и глубокое различие в эстетическом переживании этих двух основных моментов в жизни армии тех лет.

Участие в войнах, ставшее существенной частью биографии целого поколения молодых людей Европы, чертой, без которой невозможен жизненный облик декабриста, существенным образом влияло на тип личности. Хотя бой реализовывался как некоторая организация (он определялся общей диспозицией, а место и роль отдельного участника детерминировались ролью, отведенной его части, и характером обязанностей, возложенных на него по чину и должности), он открывал значительную свободу для личной инициативы. Организация боя, собирая людей весьма различных по месту в общественной иерархии и упрощая формы общения между ними, в определенном отношении отменяла общественную иерархию и воспринималась как ее упрощение. Где, кроме аустерлицкого поля, младший офицер мог увидеть плачущего императора? Кроме того, атомы общественной структуры оказывались в бою гораздо свободнее на своих орбитах, чем в придавленной чиновничьим

правопорядком общественной жизни. Тот "случай", который позволял миновать средние ступени общественной иерархии, перескочив снизу непосредственно на вершину и который в XVIII веке ассоциировался с постелью императрицы, в начале XIX в. вызывал в сознании образ Бонапарта под Тулоном или на Аркольском мосту (ср. "мой Тулон" князя Андрея в "Войне и мире"). Изменялись не только средства, но и цели: честолюбец XVIII века был авантюрист, мечтающий о личном выдвижении, честолюбец начала XIX в. мечтал о месте и на страницах истории. Придворная жизнь александровской эпохи почти не знала тех головокружительных взлетов и падений, которые, став столь характерными для царствования Екатерины, были доведены Павлом до карикатурности. Только война, расковывая инициативу сотен младших офицеров, приучала их смотреть на себя не как на слепых исполнителей чужой воли, а как на людей, в руки которых отдана судьба отечества и жизнь тысяч людей. Участие же в Отечественной войне, активизация гражданского самосознания сливали боевую предприимчивость и политическое вольнолюбие. Пушкин счелливо подчеркнул связь между либерализмом и воинским прошлым поколения людей,

Которые, пусться в пятнадцать лет на волю,  
Привыкли в трех войнах лишь к пороку да к  
полю

(УП, с. 246 и 365).

Парад был прямой противоположностью — он строго регламентировал поведение каждого человека, превращая его в безмолвный винтик огромной машины. Никакого места для вариативности в поведении единицы он не оставлял. Зато инициатива перемещается в центр, на личность командующего парадом. Со времен Павла I это был император. Тимофей фон Бок писал: "Почему император так страстно любит парады? Почему тот же человек, которого мы знали во время пребывания в армии в качестве незадач-

<sup>24</sup> См.: Е.А. Прокофьев, Борьба декабристов за передовое русское военное искусство, М., 1953; М.В. Нечкина, А.С. Грибоедов и декабристы, М., 1947, с. 248-282; Ю.М. Лотман, Военные взгляды А.Н. Радищева, Труды по философии, IV, Уч. зап. Тартуского государственного университета, вып. 127, Тарту, 1958.



ливого дипломата, превращается во время мира в яркого солдата, бросающего все дела, едва он услышит барабанный бой? Потому что парад есть торжество ничтожества, — и всякий воин, перед которым пришлось потупить взор в день сражения, становится манекеном на параде, в то время как император кажется божеством, которое одно только думает и управляет".<sup>25</sup>

Если бой ассоциировался в сознании современников с романтической трагедией, то парад отчетливо ориентировался на кордебалет. Показательно балетоманство Николая I. Александр I был равнодушен к драматическому и оперному театру — всем видам зрелищ он предпочитал парад, в котором себе отводил роль режиссера, а многотысячной армии — огромной балетной группы. "Фрунт" был наукой и искусством одновременно, и соображения красоты, "стройности" всегда оказывались тем высшим критерием, которому все павловичи приносили в жертву и здоровье солдат, и свою собственную популярность в армейской среде, и боеспособность армии. Конечно, легкомысленно было бы видеть в этой устойчивой склонности лишь проявление странных личных свойств Павла и его сыновей: парад становился эстетизированной моделью идеала не только военной, но и общегосударственной организации. Это был грандиозный спектакль, ежедневно утверждающий идею самодержавия.

Не следует упускать, однако, из виду, что, хотя фрунтomanия встречала почти единодушное осуждение в среде боевого офицерства (документальные свидетельства этого многочисленны и красноречивы), наука фрунта входила в тонкое знание тайн службы, и игнорировать ее не мог ни один военный. Знакомом строя был Пестель, а декабрист Лунин снискал расположение фанатического

<sup>25</sup> А.В. Предтеченский, Записка Т.Е. Вожа. — В сб.: Декабристы и Их время, М.-Л., 1951, с. 189.

сторонника фрунта великого князя Константина не только рыцарством и безумной отвагой, но и тонким знанием тайн строевой службы. Эстетика парада не могла быть полностью чуждой любому профессиональному военному, и даже у Пушкина в "Медном всаднике" она вызвала стихи, посвященные ее "однообразной красивости" (что не мешало Пушкину осознавать связь однообразия и рабства; ср.: "Как песнь рабов однообразной"). И эстетика парада и эстетика балета имели глубокий общий корень — крепостной строй русской жизни.

В ситуации "Наполеон на поле боя" и "Павел I на параде", при всем очевидном различии, имеется и существенное сходство. Оно заключается в том, что происходящее разделено на два зрелища. С одной стороны, зрелище представляет собой масса (в бою или на параде), а зритель представлен одним человеком. С другой, — сам этот человек оказывается зрелищем для массы, которая выступает уже как зритель. На этом сходство, пожалуй, кончается. Рассмотрим обе стороны этого двойного зрелища.

Если отвлечься от того, что Наполеон и Павел I не только наблюдатели, но и действователи, и их действия принципиально отличны по характеру, а рассмотреть их лишь как зрителей, то нельзя не обнаружить принципиального отличия в их отношении к зрелищу. Павел I смотрит зрелище с "железным сценарием" (выражение Эйзенштейна): все детали предусмотрены заранее. Прекрасное равносильно выполнению правил, а отклонение от норм, даже малейшее, воспринимается как эстетически безобразное и наказуемое в дисциплинарном порядке. Высший критерий красоты — "стройность", то есть способность различных людей двигаться единообразно, согласно заранее предписанным правилам. Стройность и красота движений интересуют здесь значаго больше, чем сюжет. Вопрос: "Чем это кончится?" — и в балете, и на параде приобретает второстепенное значение. Зритель боя уподобляется зрителю трагедии, сюжет

которой ему неизвестен — сколь ни захватывает величественность зрелища, интерес к исходу его превалирует.

Еще более рознится зрелище с позиции массы. Наполеон разыгрывает перед глазами своих солдат, изумленной Европы и потомства пьесу: "Человек в борьбе с судьбой", "Торжество гения над Роксом". С этим был связан и подчеркнуто человеческий облик главного персонажа (простота костюма, амплуа "простого солдата") и нечеловеческая громадность препятствий, стоящих на его пути. Своим поведением и судьбой (в значительной мере определенной той исторической ролью, которую он себе избрал) Наполеон предвосхитил проблематику и сюжетологию целой отрасли романтической литературы. Гений мог в дальнейшем сюжетно интерпретироваться различно — от демона до того или иного исторического персонажа, — стоящие на его пути преграды также могли получать разные имена (Бога, феодальной Европы, косной толпы и пр.). Однако схема была задана. Конечно, не Наполеон ее изобрел: он подхватил свсю роль из той же литературы. Но, воплотив ее в пьесе своей жизни, он вернул эту роль литературе с той возросшей мощью, с которой трансформатор возвращает в цепь полученные им электрические импульсы.

Павел I разыгрывал иную роль. Командуя парадом в короне и императорской мантии (командование разводом войск при Екатерине II воспринималось как "капральское", а не "царское" занятие; царские регалии употреблялись лишь в исключительных парадных обстоятельствах, да и в этих случаях Екатерина стремилась заменять корону знаком короны — облегченным ювелирным украшением в виде короны), он стремился явить России зрелище Бога. Метафорическое выражение Ломоносова о Петре: "Он Бог, он Бог твой был, Россия!" — Павел стремился воплотить в пышном и страшном спектакле. В этом смысле совершенно не случайно, что в пародии Марика Павел I заменил ломоносовского Бога из "Оды, выбранной из Иова".

Александр I не любил театра и чуждался пышных церемоний. Скромность его личной жизни часто давала повод для обвинений императора в скупости. Обращение молодого императора подкупало простотой и непосредственностью. Казалось, он был воплощенная противоположность своему отцу, и начало его царствования должно было стать концом эпохи театральности.

Однако, чем глубже мы проникаем в смысл как политики, так и личности Александра Павловича, тем чаще, с некоторым даже недоумением, останавливаемся перед глубокой преемственностью отца и сына. Александр не только не чуждался игры и переволнений, но, напротив, любил менять маски, иногда извлекая из своего умения разыгрывать разнообразнейшие роли практические выгоды, а иногда предаваясь чистому артистизму сменой обличей, видимо, наслаждаясь тем, что он вводит в заблуждение собеседников, принимающих игру за реальность. Приведем один лишь пример.

В середине марта 1812 г. Александр I по целому ряду причин решил удалить Сперанского от государственной деятельности. Для нас сейчас интересны не политические и государственные аспекты этого события (кстати, хорошо выясненные в научной литературе), а характер личного поведения государя в этих условиях. Призвав к себе 17 марта утром директора канцелярии министерства полиции Я. де-Санглена, который был одной из главных пружин интриги против Сперанского, император с видимым сожалением сказал: "Как мне ни больно, но надобно расстаться со Сперанским. Его необходимо отлучить из Петербурга". Вечером того же дня Сперанский был вызван во дворец, имел аудиенцию у императора, после чего был отправлен в ссылку. Приняв утром 18 марта де-Санглена, Александр сказал ему: "Я Сперанского возлюбил, приблизил к себе, имел к нему неограниченное доверие и вынужден был его выслать. И плакал! <..> Люди мерзавцы! Те, которые вчера утром ловили еще его улыбку, те ныне меня поздравляют и радуются его высылке".

Государь взял со стола книгу и с гневом бросил ее опять на стол, сказав с негодованием: "О, подлецы! Вот, кто окружает нас, несчастных государей!"<sup>26</sup>

В тот же день император принял А.Н. Голицына, которого считал своим личным другом и к которому питал неограниченную доверенность, и высказался в том же духе. Увидев крайнюю мрачность на лице царя, кн. Голицын осведомился о его здоровье и получил ответ: "Если б у тебя отсекли руку, ты верно кричал бы и жаловался, что тебе больно — у меня в прошлую ночь отняли Сперанского, а он был моею правою рукой!"<sup>27</sup> При этом император плакал. Плакал он и прощаясь со Сперанским. Однако мы теперь точно знаем, что никто не отсекал у Александра его правую руку: воспользовавшись несколькими глупыми и бессмысленными доносами, Александр исподволь всесторонне лично подготовил всю интригу. Когда Сперанский чуть не сорвал задуманное царем эффектное удаление, подав просьбу об отставке, Александр не только счел необходимым эту просьбу отклонить, но еще более возвысил уже обреченную жертву.<sup>28</sup> Но еще более поразительна другая сцена.

<sup>26</sup> Н.К. Шильдер, Император Александр Первый, его жизнь и царствование, т. III, СПб, 1897, с. 38 и 48. Ср. также: "Русский архив", 1871, с. 1131.

<sup>27</sup> Там же, с. 49.

<sup>28</sup> Все нити были настолько сосредоточены в руках императора, что даже наиболее активные участники заговора против Сперанского: названный выше Я. де-Санглен и генерал-адъютант А.И. Балашов, принадлежавший к наиболее близким к императору лицам, — посланные домой к Сперанскому с тем, чтоб забрать его, когда он вернется из дворца после аудиенции у царя, с грустным недоумением признались друг другу в том, что не уверены, придется ли им арестовывать Сперанского или он случит у императора распоряжение арестовать их. В этих условиях очевидно, что Александр не уступал ничьему давлению, а делал вид, что уступает, на самом деле твердо проводя избранный им курс, но, как всегда, лукавя, меняя маски и подготавливая очередных козлов отпущения.

Во время, когда разыгрывалась вся эта история, в Петербурге случайно оказался ректор Дерптского университета проф. Г.-Ф. Паррот. Отличавшийся редким благородством души, Паррот был в числе очень небольшого круга лиц, которым подозрительный Александр доверял. Именно потому, что он не был приближенным и придворным, редко виделся с Александром и никогда не обращался к нему ни с какими просьбами, он мог с основанием считать себя личным другом и конфиденентом императора. 16 марта вечером он был вызван во дворец. "Император, — пишет Паррот, — описал мне неблагодарность Сперанского с гневом, которого я у него никогда не видел, и с чувством, которое вызвало у него слезы. Изложив полученные им доказательства этой измены, он сказал мне: "Я решился завтра же расстрелять его и, желая знать ваше мнение по поводу этого, пригласил вас к себе".<sup>29</sup>

Паррот умолял императора дать ему время подумать. 18 марта утром в специальном письме он пытался смягчить участь Сперанского. Император отвечал ему милостиво, и Паррот уехал в Дерпт, уверенный в том, что он спас Сперанского. Между тем очевидно, что Александр Павлович не собирался расстреливать Сперанского, а когда он благодарил Паррота за письмо и, якобы, милостливо внимал его аргументам, участь Сперанского была уже решена, и он следовал по направлению в ссылку.

Шильдер, рассказавший эту историю, не без некоторой доли недоумения — чувства, которое почти никогда не покидает исследователя личности Александра I, — резюмирует: "В переписке де-Санглена с М.П. Погодиным встречается следующий любопытный отзыв императора Александра о Парроте: "Эти ученые все видят косо и в цель не попадают и с жизнью мало знакомы, хотя он человек светский". Погодин со своей стороны прибавляет: "Паррот приведен был в заблуждение, как все". Историк наш, когда он писал

<sup>29</sup> Шильдер, цит. соч., с. 33-39.

эти строки, и не подозревал во всем объеме, какую он изрек великую истину, так как ему совершенно не была известна преднамеренная комедия, разыгранная 16-го марта главным действующим лицом этой поистине шекспировской драмы из новейшей русской истории".<sup>30</sup>

Термины театра не случайно приходят здесь на ум историку. Не согласиться с ним можно лишь в одном: Александр разыгрывал не "шекспировскую драму" — это был непрерывный театр для одного актера". В каждом перевоплощении императора просвечивал тонкий расчет, но невозможно отрешиться от чувства, что сама способность менять маски доставляла ему, помимо всего, и глубокое "незаинтересованное" удовлетворение. Наполеон проявил глубокую проницательность, назвав его "северным Тальма".

"Театр" Александра I был тесно связан с его стилем решения политических проблем: он в принципе не отличал государственных интересов от своих личных и систематически трансформировал отношения политические в личные (в этом смысле, несмотря на мягкость характера Александра Павловича, он придерживался последовательно деспотической системы и был настоящим сыном своего отца). В области внешней политики это порождало тот стиль личной дипломатии, который Александр I сумел навязать европейским дворам и который позволил русскому императору одержать ряд дипломатических побед. Во внутренней политике это была ставка на личную преданность монарху, что выглядело в начале XIX в. безнадежно архаически и обусловило конечный провал всей внутренней политики Александра Павловича.

"Игра" Александра I выпадала из стиля эпохи: романтизм требовал постоянной маски, которая как бы срасталась с личностью и становилась моделью ее поведения.

30

Шильдер, лит. соч., с. 368.

Такой стиль построения личности воспринимался как величественный. "Протеизм" Александра I воспринимался современниками как "лукавство", отсутствие искренности. Глагол "надувать" часто мелькает в оценках царя даже его близким окружением. Меняя маски, чтобы "пленить" всех, Александр всех отталкивал. Один из самых талантливых актеров эпохи, он был наименее удачливым актером.

x

x

x

Есть эпохи, когда искусство властно вторгается в быт, эстетизируя повседневное течение жизни. Таковы были эпохи Возрождения, барокко, романтизма, искусства начала XX века. Это вторжение имеет много последствий. С ним, видимо, связаны взрывы художественной талантливости, которые приходится на эти эпохи. Конечно, не только театр оказывал мощное воздействие на проникновение искусства в жизнь интересующей нас эпохи: не меньшую роль здесь сыграли скульптура и — в особенности — поэзия. Только на фоне мощного вторжения поэзии в жизнь русского дворянства начала XIX в. понятно и объяснимо колоссальное явление Пушкина. Однако эта проблема выходит уже за рамки настоящей статьи.

Необходимо обратить внимание еще на одну сторону вопроса: бытовое течение жизни и литературное ее стражение дают индивиду разную меру свободы самовыявления. Человек вмерзает в быт, как грешник дантова ада в лед Каины. Он теряет свободу движения, перестает быть творцом своего поведения. Люди XVIII века еще в значительной мере жили под знаком обычая. Индивидуальное течение быта автоматически предопределяло поведение индивида. И, хотя авантюризм, получивший в XVIII столетии несмы-

хатнее распространение, открывал для наиболее активных людей века выход за пределы рутинного повседневного быта, это был, с одной стороны, путь принципиально уникальный а, с другой стороны, открыто и демонстративно аморальный, это был путь личного утверждения в жизни при сохранении ее основ. Герой плутовского романа не разрушал окружающую его жизнь: вся его энергия, все умение выбиться из социальной обоймы были направлены на то лишь, чтобы улечься в эту же обойму, но наиболее выгодным и приятным для себя образом. Его активность объективно не разрушала, а утверждала общий порядок жизни.

Именно потому, что театральная жизнь отличается от бытовой, взгляд на жизнь как на спектакль, давал человеку новые возможности поведения. Бытовая жизнь по сравнению с театральной выступала как неподвижная: события, происшествия в ней или не происходили совсем, или были редкими выпадениями из нормы. Сотни людей могли прожить всю жизнь, не пережив ни одного "события". Движимая законами обычая, бытовая жизнь обычного русского дворянина XVIII в. была "бессмысленна". Театральная жизнь представляла собой цепь событий. Человек не был пассивным участником безликого текущего хода времени: освобожденный от бытовой жизни, он вел бытие исторического лица — сам выбирал свой тип поведения, активно воздействовал на окружающий его мир, погибал или добивался успеха.

Взгляд на реальную жизнь как на спектакль не только давал человеку возможность избирать амплитуду индивидуального поведения, но и напоминал его ожиданием событий. Сюжетность, то есть возможность неожиданных происшествий, неожиданных переворотов становилась нормой. Именно сознание того, что любые политические перевороты возможны, формировало жизненное ощущение молодежи начала XIX в. Революционное сознание романтической дворянской молодежи имело много источников. Психологически оно было подготовлено, в частности, и привычкой "театрально" смотреть на жизнь

Именно модель театрального поведения, превращая человека в действующее лицо, освобождала его от автоматической власти группового поведения, обычая. Пройдет немного времени — и литературность и театральность поведения жизненных подражателей героям Марлинского или Шиллера сама окажется групповой нормой, препятствующей индивидуальному выявлению личности. Человек сороковых — шестидесятых годов будет искать себя, отталкиваясь от литературности. Это не отменяет того, что период начала XIX века, период, который пройдет под знаком вторжения искусства — и, в первую очередь, театра — в русскую жизнь, навсегда останется знаменательной эпохой в истории русской культуры.

## СЦЕНА И ЖИВОПИСЬ КАК КОДИРУЮЩИЕ УСТРОЙСТВА КУЛЬТУРНОГО ПОВЕДЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА НАЧАЛА XIX СТОЛЕТИЯ

В сражении под Аустерлицом 17-летний корнет 4-го эскадрона кавалергардского полка граф Павел Сухтелен был ранен сабельным ударом по голове и осколком ядра в правую ногу. Он был вят в плен, и в толпе русских офицеров замечен проезжавшим Наполеоном, который пренебрежительно отозвался о юности пленника. Сухтелен озадачил Наполеона, ответив ему известными стихами из "Сида":

Je suis jeune, il est vrais, mais aux âmes  
bien nées  
La valeur n'attend point le nombre des années<sup>1</sup>

По приказу Наполеона на эту тему была написана картина для Тильберийского дворца.

В этом эпизоде перед нами с классической четкостью выступает триада "сцена - жизнь - полотно": юный Сухтелен кодирует свое поведение нормами театра, а Наполеон безошибочно выделяет в реальной жизненной ситуации сюжет картины.

В предыдущей статье мы остановились на взаимосвязи сцены и бытового, реального поведения людей начала XIX века. Сейчас нам предстоит ввести третий компонент - живопись.

Связь между этими видами художественного текста была в интересующую нас эпоху значительно более очевидной и тесной, чем это может представиться читателю нашего времени. Общность живописи и театра проявлялась, прежде всего, в отчетливой ориентации спектакля на чисто живописные средства художественного моделирования: тяготение сценического текста спектакля не к непреодолимому

<sup>1</sup> Corneille, *Oeuvre complètes*, ed. du Seuil, 1963, p. 126.

(недискретному) течению, имитирующему временной поток во внехудожественном мире, а отчетливое членение спектакля на отдельные синхронно организованные неподвижные "срезы", каждый из которых заключен в сценическом обрамлении как картина в раме, и внутри себя организован по строгим законам композиции фигур на живописном полотне.

Только в условиях функциональной связи между живописью и театром могли возникнуть такие явления, как, например, Юсуповский театр в Архангельском (под Москвой). Для театра Юсупова были написаны замечательные, сохранившиеся до сих пор, декорации Гонзага. Декорации эти - произведения высокого живописного искусства с исключительно богатой и сложной игрой художественных пространств (все они представляют собой фантастико-архитектурные мотивы). Однако наиболее интересно их функциональное использование в спектакле: они не были фоном для действия живых актеров, а сами собой представляли спектакль. Постановка заключалась в том, что перед зрителями под специально написанную музыку, при помощи системы машин декорации сменяли друг друга. Эта смена картин и составляла спектакль.

Появлением такого восприятия текста, при котором вперед выдвигалось общее для сцены и картины, а разница - движение - выступала как вариативный элемент нашего уровня, может быть объяснено распространение такого вида зрелища, как "живые картины" - спектакля, действие которого составляло композиционное расположение неподвижных актеров в сценическом кадре. Движение здесь изображалось, как в живописи, динамическими позами неподвижных фигур. При этом, если в плане сценического выражения признак "движение/неподвижность" не был релевантным (неподвижность могла восприниматься как изображение движения, как в живописи и скульптуре - динамическая поза означала движение), то значимость таких категорий как рамка, замыкающая пространство, и цвет, делали не-

возможным отождествление сцены с групповой скульптурой. Объемность сценического действия рекомендовалось скрадывать, и неподвижный актер отождествляется не с, казалось бы, более "похожей" статуей, а с фигурой на картине. Это показывает, что речь идет не о каком-то естественном сходстве, а об определенном типе художественного кода. Показательно, что Гете в продиктованных им Вольфу и Грюнеру и впоследствии обработанных и изданных Эннерманом "Правилах для актеров" (1803) предлагал: "Сцену надо рассматривать как картину без фигур, в которой последние заменяются актерами".<sup>1</sup> Органическим следствием было стремление к плоскому расположению сцены: "Не следует выступать на просцениум. Это самое невыгодное положение для актера, ибо фигура выступает из того пространства, внутри которого она вместе с декорациями и партнерами составляет единое целое".<sup>2</sup> Исходя из существовавших в ту пору правил расположения фигур на полотне, Гете запрещает актерам находиться "слишком близко к кулисам".<sup>3</sup>

Уподобление сцены картине рождало специфический жанр живых картин (отметим, что если для Карамзина, по его собственному признанию, реальный пейзаж становился эстетическим фактом, когда воспринимался сквозь призму литературной трансформации, то для молодого Пушкина такую роль играла "пейзажная" театральная декорация и сгруппированные перед ней актеры — "езде передо мной подвижные картины ..."). Однако на основе развитой системы подобного восприятия сцены могло рож-

<sup>1</sup> Цит. по "Хрестоматия по истории западноевропейского театра", составление и ред. С. Локульского, т. 2, М., "Искусство", 1955, стр. 1029. Ср. в мемуарах актера Генаста-младшего упоминание о том, что, когда на релетиции машинист выставил голову из-за кулис, "тотчас же Гете прогромел: "Господин Генаст, уберите эту неподходящую голову из-за первой кулисы справа: она вторгается в рамку моей картины" (там же, стр. 1037).

<sup>2</sup> Там же, стр. 1029.

<sup>3</sup> Там же.

даться вторичное явление: возникали театральные сюжеты, требовавшие изображения на сцене с помощью живых актеров имитации живописного произведения. Затем следовало оживление псевдокартины. Так, 14 декабря 1821 г. в бенефис Асенковой Шаховской поставил на петербургской сцене одноактную пьесу "Живые картины, или наше дурно, чужое хорошо". "Здесь являлось несколько живых картин, устроенных в глубине театра, в разном виде и несколько портретов на авансцене".<sup>1</sup> Сюжет водевиля Шаховского состоял в осмеянии мнимых знатоков, которые осуждали творения русского живописца, противопоставляя ему иностранные образцы. Хозяин-меценат пригласил их на выставку. После того, как все полотна были подвергнуты критическому разному, оказывается, что это не живопись, а живые картины, а портрет хозяина — он сам. В таком представлении самое движение артистов на сцене оказывается вызывающей удивление аномалией.<sup>2</sup>

Однако эти крайние проявления отождествления театра с картиной интересны, в первую очередь, потому, что наглядно раскрывают норму восприятия театра в системе культуры начала XIX века. Спектакль распадался на последовательность относительно неподвижных "картин".

<sup>1</sup> Пимен Арапов, Летопись русского театра, СПб., 1861, стр. 310. Шаховской использовал театральные эффекты известного в ту пору анекдота, ср. в стихотворении В.Л. Пушкина "К князю П.А. Вяземскому" (1815):

... потом

На труд художника свои бросают взоры,  
"Портрет, — решили все, — не стоит ничего:  
Прямой урод, Эзоп, нос длинный, лоб с рогами!  
И долг хозяина предать огню его!"

— "Мой долг не уважать такими знатоками  
(О чудо! говорит картина им в ответ):

Пред вами, господа, я сам, а не портрет!"  
(Поэты 1790–1810-х гг., СПб., 1971, с. 680).

<sup>2</sup> О значимости противопоставления "подвижное/неподвижное" см. в очень содержательной работе Р.О. Якобсона "Socsa y symbolique Puškinové" (французский перевод: La statue dans la symbolique de Pouchkine см. в сб.: Roman Jakobson, Questions de poésie, ed. Seuil, 1973).

Дискретность и статичность были законами моделирования на сцене непрерывной и динамической действительности. В этом нельзя видеть случайность. Напомним, что Гете в уже цитированном произведении (этим беседам писатель придавал большое значение, называя их "грамматикой" или "элементами" — по аналогии с Эвклидом — театра) определял, что персонажи, играющие большую роль, должны быть на сцене менее подвижными по сравнению с второстепенными. Так, он указывал, что в сценическом расположении "с правой стороны всегда стоят наиболее почитаемые особы <...> Стоящий с правой стороны должен поэтому отстаивать свое право, не позволять оттеснять себя к кулисам и, не меняя своего положения <курс. мой — Ю.Л.> левой рукой сделать знак тому, кто на него нападает".<sup>1</sup> Смысл этого положения будет ясен только, если мы учтем, что Гете исходит из сценического закона той поры, согласно которому движется лишь актер, расположенный слева, стоящий справа — неподвижен. Особенно примечателен § 91 в главе "Позы и группировка на сцене". В нем утверждается, что правила картинного расположения и выразительных поз вообще применимы лишь к персонажам "высокого" плана: "Само собой разумеется, эти правила должны преимущественно соблюдаться тогда, когда надо изображать характеры благородные и достойные. Но есть характеры противоположные этим задачам, например, характер крестьянина или чудака."<sup>2</sup>

Результатом было то, что стремление связывать игру актера с определенным стабильным набором значимых поз и жестов, а искусство режиссера — с композицией фигур гораздо резче обозначалось в трагедии, чем в комедии. С этой точки зрения, внетеатральная жизнь и трагедия являлись как бы полюсами, между которыми комедия занимала

<sup>1</sup> Цит. соч., стр. 1026. Расположение правого и левого также роднит сцену с картиной: правым считается правое по отношению к актеру, повернутому лицом к публике, и наоборот.

<sup>2</sup> Там же, стр. 1029.

срединное положение.

Естественным следствием охарактеризованного выше сближения театра и живописи было создание относительно стабильной и входящей в общий язык сцены системы мимики, поз и жестов, а также тенденция к созданию "грамматики сценического искусства", явственно ощущаемая в сочинениях как теоретиков, так и практико-педагогов сцены в те годы.<sup>1</sup> Показательна роль, которую играет иллюстрация, изображающая жест и позу в театральных наставлениях тех лет. Рисунок становится метатекстом по отношению к театральному действию. С этим можно было бы сопоставить функцию рисунка в режиссерской деятельности Эйзенштейна. В ранний период, когда основу режиссерских усилий составляет монтаж фигур в кадре и монтаж кадров между собой, рисунок, чаще всего, имеет характер плана: но когда основным приемом делаются жест и поза актера перед объективом, монтируемые в дальнейшем режиссером в сложные фразы, значение режиссерского рисунка как метатекста, играющего для исполнителя роль инструкции, резко повышается, приближаясь к обучающей функции рисунка в театральном искусстве XVIII века.

Разделение в стиле поведения "высоких" и "низких" персонажей на сцене имело соответствие в особой концепции бытового поведения человека: в поведении человека в сфере внехудожественной действительности выделялись два пласта: значимое, семиотическое и не сопряженное с какими-либо значениями. Первое мыслилось как набор поз и жестов, то есть включало в себя дискретность и статичность;

<sup>1</sup> См.: Wojciech Boguslawski, *Mimika*, Warszawa, 1965; Anton Franz Riccoboni's und Friedrich Ludwig Schröder's Vorschriften über die Schauspielkunst, Leipzig, 1824; J.J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, t.1, Berlin, 1804; Conférence de Monsieur Le Breun sur l'expression general et particuliere enrichi de figures, Amsterdam, 1718.



исторический поступок неразрывно был связан с жестом и позой. Второе не имело ни значения, ни урегулированной характера, выделить повторяемости здесь было невозможно. Жест не был знаком и поэтому становился незаметным. Все поведение тяготело к ритуалу. Оно вовлекало в свою сферу искусство и активно на него воздействовало. Ошибочно думать, что искусство эпохи классицизма уклонялось от изображения реального жизненного поведения людей (в таком свете оно предстало, когда целостная картина мира этой эпохи разрушилась и заменилась другой), но реальным и жизненным оно считало "высоко" ритуализованное поведение, которое в свою очередь само черпало нормы из высоких образцов искусства, а не поведение "крестьянина и чудака", по терминологии Гете.

В предромантическую эпоху границы эти сдвинулись: сначала именно частная жизнь простых людей стала восприниматься как историческая и в нее были внесены поза и жест, прежде свойственные описанию и изображению государственной сфере действительности. Так, в жанровых картинках Греза больше позы и жеста, чем в жанровой живописи предшествующей эпохи, а Радищев вносит античную статуарность в сцену доения коровы матерью Анюты (глава "Едрово").<sup>1</sup> В дальнейшем, как мы уже говорили в предыдущей статье, знаковое поведение вторгается в разнообразные сферы повседневного быта, вызывая его театрализацию.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ср.: "Я сию почтенную мать с засученными рукавами за квашней или с подошкой подле коровы, сравнивал с городскими матерями" (А.Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. I, М.-Л., Изд. АН СССР, 1938, стр. 308).

<sup>2</sup> Об определенной театрализации частной жизни можно говорить в отдельных случаях и в XVIII веке, однако здесь перед нами будет явление принципиально иного порядка, например, - воздействие народного ярмарочного балагана. Яркий пример - организация быта Василия Васильевича Головина (сын стольника, посланный Петром в 1713 г. в Голландию, числился при Академии, был камер-юнкером, занимал сравнительно неважные должности; при Бироне был взят в Тайную, где подвергнут бесчеловечным пыткам: его поднимали на дыбе, гладили по спине раскаленным утюгом, кололи под ногти раскаленными иглами, били кнутом и проч., за большую взятку был освобожден по отсутствию вины) и после долгое время проживал в своем поместье безвыездно). Быт этот, описанный в курьезной книжке "Родо-

словная Голосвиных, владельцы села Новоспаского", собранная бакалавром М.Д. Академии Петром Казанским (М., 1847), представляла непрерывный и строго выдержанный спектакль: "Вставши рано поутру, еще до восхода солнечного, он прочитывал полудисципу и утренню, вместе с любимым своим дьячком Яковом Дмитриевым. По окончании утренних правил, являлись к нему с докладками и рапортами дворецкой, клещник, выборной и староста. Они обыкновенно входили и выходили по команде горничной девушки, испытанной честности, Пелагеи Петровны Воробьевой. Прежде всего она произносила: "Во имя Отца, и Сына, и Святаго Духа", а предстоящие отвечали: "Аминь!" Потом она уже говорила: "Входите, смотрите, тихо, бережно и опасно, с чистотою и с молитвою, с докладками и за приказками к барину нашему Государю, кланяйтесь низко Его боярской милости, и помните ж, смотрите, накрепко!" Все в один голос отвечали: "Слышим, матушка!" Вошедши в кабинет к барину, они кланялись до земли и говорили: "Здравия желаем, Государь наш!" - "Здравствуйте, - отвечал Барин, - друзья мои непьющие и не мученные! не опытные и не наказанные!" Это была его всегдашняя поговорка. "Ну! что? Все ли здорово, ребята, и благополучно ли у нас?" На этот вопрос прежде всего отвечал, с низким поклоном дворецкой: "В церкви святой, и в ризнице честной, в доме вашем Господском, на конном дворе и скотном, в павлятьнике и журавлятьнике, везде в садах, на птичьих прудах и во всех местах, милостию Спасовою, все обстоит, Государь наш, Богом хранимо, благополучно и здорово". После дворецкого начинал свое донесение клещник: "В барских ваших погребах, амбарах и кладовых, сараях и овинах, ушлиниках и птишниках, на вигчинниках и сушильницах, милостию Господней, находится, Государь наш, все в целости и сохранности, свежую воду ключевую из святого Григорьевского колодца, по приказанию вашему Господскому, на пегой лошади привезли, в стеклянную бутыль налили, в деревянную кадку поставили, изнутри, кругом призакрыли, и сверху камень навалили". Выборный доносил так: "Во всю ночь, Государь наш, вокруг вашего Боярского дому ходили, в колодушки стучали, в трещетки трещали, в ясык звенели и в доску гремели, в рожок, Сударь, по очереди трубили и все четверо между собою громкогласно говорили; ношние птицы не летали, странным голосом не кричали, молодых Господ не пугали, и барской замаски не клевали, на крыши не садились и на чердаке и возились". В заключение староста доносил: "Во всех четырех деревнях, милостию Божиею, все состоит благополучно и здорово: крестьяне вали Господские богатят, скотина их здоровеет, четвероногие животные пасутся, домашние птицы несутся, на земле трясения не слышали, и небесного явления не видели; кот Ванька <это был любимый кот Барина. Однажды он влез в ватер, съел в нем приготовленную для барского стола животрепещущую рыбу, и, увязши, там удавился. Случи, не сказав о смерти кота, сказали только о вине, и Барин сослал его в ссылку - примечание бакалавра П.Казанского - Ю.Д.> и бабка Зажигалка <так названа та женщина, от неосторожности которой сгорело Новоспаское в 1775-м году. Василий Васильевич так был испуган этим пожаром, что всем дворовым людям велел стращать в одной особой комнате, а дворовых было у него более трех сот чело-

В основе лежит разделение бытового поведения на два "стиля", из которых один строится на основе определенной стабильной знаковой системы поз и жестов, а другой отличается лишь элементарной жестовой упорядоченностью в пределах общих паралингвистических законов данной лингвокультурной системы. Первому стилю свойственно тяготение к дискретности и неподвижности внутри каждой дискретной единицы (то есть к образованию "картин"); второй отличается текучестью, подвижностью и с трудом расчленяется. За этим делением мы легко обнаруживаем более глубокое различие: самосознание эпохи соединяло представление о значимом, "высоком", "историческом" поведении как с поведением первого рода. "Исторический поступок" был также связан с жестом и позой, как "историческая фраза" - с афористической формой. Показателен пример: 9 сентября 1830 г. Пушкин сообщал Плетневу о смерти дяди В.Л. Пушкина. Он писал: "Бедный дядя Василий! знаешь ли его последние слова? приезжаю к нему, нахожу его в забытьи, очнувшись он узнал меня, погоревал, потом, помолчав: как скучны статьи Катенина! и более ни слова. Каково? вот что значит умереть честным воином, на щите, *le cri de guerre à la bouche!*"<sup>1</sup> Несколько другую версию сообщает кн. П.А. Вяземский: "В.Л. Пушкин, за четверть часа до кончины, видя, что я взял в руки "Литературную газету", которая лежала на столе, сказал мне задыхающимся и умирающим голосом: "Как скучен Катенин!" - который в то время печатал длинные статьи в этой газете." *Allons nous en, сказал мне тут Александр Пушкин, - il faut laisser mourir mon oncle avec un mot historique*"<sup>2</sup>.

век; естественно, что приказание никогда не было исполнено - примечание его же - Ю.Д. > в Ртищеве проживают, и по приказу Вашему Боярскому невейку ежемесячно получают, о преступлении своем ежедневно воздыхают, и Вас, Государь наш, слезно умоляют, чтобы Вы гнев боярский на милость положили, и их бы виновных рабов своих простили" ("Родословная Головиных". М., 1847, с. 60-63). Показательно, однако, что театрализация такого типа не имеет тяготения делить бытовое действо на неподвижные "картины", фиксировать позы и мимику.

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. XIV, изд. АН СССР, 1941, с. II.2.

<sup>2</sup> "Москвитянин", 1854, № 6, отд. IV, с. II. П. Баргнев сообщает другую версию: "Нам передавали современники, что, услышав

Для того, чтобы слова Василия Львовича и его поведение сделались историческими, они должны: 1) быть последними словами умирающего, связываться с отдельным, статистически изолированным и одновременно важнейшим, завершающим моментом жизни; 2) восприниматься как афоризм; 3) к ним должен быть приложен определенный жестовый код, поза, утвержденная как историческая. Так, в данном случае, поведение Василия Львовича соотносится с позой умирающего воина, на щите, с боевым кличем на устах. Интересно вспомнить, что смерть В.Л. Пушкина вызвала другую легенду. Ссылаясь на одного из близких знакомых поэта, П.В. Анненков рассказывал, что умирающий В.Л. Пушкин "поднялся с постели, добрался до шкапов огромной своей библиотеки, где книги стояли в три ряда, заслоня друг друга, отыскал там Беранже и с этой ношей перешел на диван зала. Тут принялся он перелистывать любимого своего поэта, вздохнул тяжело и умер над французским подлинником".<sup>1</sup> В данном случае бытовое поведение тоже становится историческим, поскольку через жест и позу соединяется с легендой, но уже иного типа, с легендой об Анакреоне, подавившемся виноградной косточкой, легкомысленном поэте, легкомысленно встречающем переход к вечности. Можно отметить противоположный случай: историческое событие, историческое поведение, которые перестают осознаваться как таковые в силу невыделенности дескриптивно-статического момента, отсутствия знаковости поведения. Так, на полях элегии Батюшкова "Умирающий Тасс" Пушкин написал: "Это умирающий В. <асилий> Л. <львович> - а не Торквато".<sup>2</sup> При этом следует подчеркнуть, что для Пушкина само противопоставление двух типов поведения уже теряло смысл (хотя противопоставление одического,

эти слова от умирающего Василия Львовича, Пушкин направился на цыпочках к двери и шепнул собравшимся родным и друзьям его: "Господа, выйдемте, пусть это будут его последние слова" ("Русский архив, 1870, с. 1369).

<sup>1</sup> П.В. Анненков, А.С. Пушкин в Александровскую эпоху, 1799-1826, СПб., 1874, с. 18.

<sup>2</sup> Пушкин, Полн. собр. соч. Т. XII, <М.-Л., > 1949, с. 283.

связанного с мозаиками Ломоносова Петра "Полтавы" и Петра-статуи в "Медном всаднике" недискретному потоку человеческой жизни связано с стмеченной выше традицией).

В свете сказанного объясняется не только "картинность" театра, но и театральность картин в XVIII веке. Сценн, изображаемые художниками, производят впечатление воспроизведения театра, а не жизни. Это дало повод в эпоху, когда культурный код XVIII столетия был забыт, утверждать, что художники тех лет не изображали действительности или не интересовались ею. Это, бесспорно, ошибочно. Дело здесь не только в том, что мир идей для рационалиста картезианского толка был в большей мере действительность, чем текущие формы быта. Дело в том, что, как мы видели это на примере с Сухтеленем, для того, чтобы осознать факт жизни как сюжет для живописи, его надо предварительно смоделировать в формах театра.

Приведенные факты убедительно свидетельствуют о том, что "театрализация" живописи не есть свойство исключительно классицизма — она в равной степени свойственна и предромантизму, и романтизму. Так, предромантик Карамзин в 1802 г., предлагая сюжеты для картин из русской истории, сознательно располагает их как сцены. Так, говоря о живописных сюжетах, связанных с княжением Ольги, Карамзин замечает: "художнику <...> остается выбрать любое из десяти возможных представлений" (курсив Карамзина).<sup>1</sup> Взгляд на картину как на исторический эпизод, пропущенный сквозь призму "представления", проявляется, в частности, в том, что живописный текст ассоциируется не только с рядом поз, но и с определенными словами, которые Карамзин вкладывает в уста персонажей воображаемых картин: "Князь, сказав: "Ляжем зде костыми; мертвые бо срама не имуть", обнажает меч свой: вот минута для живописца!"<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Н.М. Карамзин, Избранные сочинения в двух томах, М.-Л., 1964, т.2, стр. 191.

<sup>2</sup> Там же, стр. 192.

Взаимная кодировка театра и живописи вырабатывает некоторый доминирующий код эпохи, который, сосуществуя с другими, оказывается, однако, на определенном этапе в рамках дворянской культуры главенствующим. Он елиет, что уже неоднократно отмечалось, на поэзию и стоящие за ней общеидеологические и эстетические принципы. Однако, разрывая в определенном отношении с традициями Державина, поэзия русского амира оказывается более связанной со скульптурой, чем с живописью. Е.Г. Эткинд отмечает, что, если начальная мысль пушкинской оды "Большая" "выражена в форме целой многофигурной композиции: поэт, в венке и с лирой, гонит от себя богиню любви и призывает другую богиню", то "у Батюшкова — его аллегорические группы с к у л ь п т у р н ы".<sup>1</sup>

Сходные наблюдения сделал А.М. Кукулевич относительно поэтики Гнедича: "От актуальных эстетических проблем, стоявших в начале 20-х годов перед русской поэзией, от проблемы показа внутреннего мира героя, его душевных переживаний, его мировосприятия и т.д. идиллия Гнедича была далека. Напротив, ей были несомненно родственны эстетические принципы изобразительных искусств, принципы живописи и скульптуры, в аспекте винкельмановского неоклассицизма. Реалистические тенденции "гомеровского стиля" <...> с этими принципами органически связаны. Не даром, Гнедич, характеризуя стиль гомеровских поэм, подчеркивал именно пластическую сторону их поэтики: Гомер не описывает предмета, но как бы ставит его перед глазами; вы его видите"<sup>2</sup>.

Однако еще резче это воздействовало на процесс взаимоотношения искусства и поведения людей той эпохи. С одной стороны, имело место уже отмеченное нами в предшествующей статье воздействие театрально-живописного кода

<sup>1</sup> Е. Эткинд, Разговор о стихах, М., 1970, стр. 141-142.

<sup>2</sup> А.М. Кукулевич, Русская идиллия Н.И. Гнедича "Рыбаки", Ученые записки Ленинградского гос. университета, серия филологических наук, № 46, вып.3, Л., 1939, стр.314-315.

на бытовое поведение человека той эпохи, о другой, — автор мемуаров, записок и других письменных свидетельств, на которые опирается историк, отбирал в своей памяти из слов и поступков только то, что поддавалось театрализации, как правило, еще более сгущая эти черты при переводе овоих воспоминаний в письменный текст. Это имеет непооредственное значение для позиции исследователя, пытающегося реконструировать по текстам внетекстовую реальность.

В таком случае особенно ценными для историка являются всеобразные тексты-биллингвы типа беседы генерала Н.Н. Раевского, записанной его адъютантом К.Н. Батюшковым: "Мы были в Эльзасе <...> Кампания 1812 года была предметом нашего болтанья.

"Из меня сделали Римлянина, милый Батюшков, — сказал он мне, — из Милорадовича — великого человека, из Витгенштейна — спасителя отечества, из Кутузова — Фабия. Я не Римлянин, но зато и эти господа — не великие птицы <...> Про меня сказали, что я под Дашковкой принес на жертву детей моих". "Помню, — отвечал я, — в Петербурге вас до небес перевозносили". "За то, чего я не сделал, а за истинные мои заслуги хвалили Милорадовича и Сотермана. Вот слава, вот плоды трудов!" — "Но помилуйте, ваше превосходительство! не вы ли, взяв за руку детей ваших и знамя, пошли на мост, повторяя: "Вперед, ребята; я и дети мои откроем вам путь к славе", или что-то тому подобное". Раевский засмеялся. "Я так никогда не говорю витиевато, ты сам знаешь. Правда, я был впереди. Солдаты пятились, я ободрил их. Со мною были адъютанты, ординарцы. По левую руку всех перебило и переранило, на мне остановилась картечь. Но детей моих не было в эту минуту. Младший сын собрал в лею ягоды (он был тогда сущий ребенок) и пуля прострелила ему панталоны; вот и все тут, весь анекдот сочинен в Петербурге. Твой приятель <Жуковский> воспел в стихах, граверы, курьезности, нувеллисты воспользовались удобным случаем, и

я пожаловал Римлянином. Et voilà comme on écrit l'histoire ! "

Однако неосторожно было бы понимать такой биллингвиальный код как свидетельство того, что для восстановления подлинных событий "римский" (вернее, "театральный") колорит следует снимать, как принадлежащий не реальному поведению участников событий, а тексту, описывающему это поведение. То, что дезавуированная самим Раевским легенда отнюдь не была чужда его реальному поведению и, видимо, совсем не случайно возникла, а также то, что утверждение Раевского, что он не выражается "витиевато", не следует понимать чересчур прямолинейно. Во-первых, код, влияющий на текст, воздействует и на поведение. Во-вторых, вполне можно допустить, что, беседуя с Батюшковым, Раевский перекодировал свое реальное поведение в другую систему — "генерал-солдат", простодушный герой и рубака. Ведь тот же Батюшков, но уже не со слов Раевского, а по собственным впечатлениям, рассказал другой эпизод, очевидцем которого он был. Раевский во время лейпцигского сражения с грендерами находился в центре боя. "Направо, налево все опрокинуто. Одни грендеры стояли грудью. Раевский стоял в цепи мрачен, безмолвен. Дело шло не весьма хорошо. Я видел неудовольствие на лице его, беспокойства ни малюго. В опасности он истинный герой, он прелестен. Глаза его разгорятся как угли, а благородная осанка его поистине сделается величественной". Внезапно он был ранен пулей в середину груди. Поокакали за лекарем. "Один решился ехать под пули, другой воротился". Обернувшись к Батюшкову, раненый Раевский произнес:

"Je n'ai plus rien du sang qui m'a donné  
la vie.  
Ce sang s'est épuisé, versé pour  
la patrie.

<sup>1</sup> К.Н. Батюшков, Сочинения, "Academia", 1934, стр.372-373.  
<sup>2</sup> Там же, стр. 374-375.

И это он сказал с необыкновенной живостью. Издранная его рубашка, ручьи крови, лекарь, перевязывающий рану, офицеры, которые суежились вокруг тяжело раненого генерала, лучшего, может быть, из всей армии, беспрестанная пальба и дым орудий, важность минуты, одним словом – все обстоятельства придавали интерес этим стихам”.

Приведенная цитата еще раз свидетельствует, сколь неосторожно было бы стносить театральность поведения лишь за счет описания и безусловно доверять неспособности Раевского изъясняться “витиевато”.

Культурное поведение нуждается в описании самого себя, и такое описание входит в толщу культуры на правах реальности, регулируя самые разнообразные культурные механизмы. Из сказанного можно сделать вывод, что образующая регулятор культуры система кодов, с одной стороны, тяготеет к единству, которое достигается выделением в иерархии кодирующего механизма некоторых доминирующих систем, претендующих на универсальность. На основе таких систем образуется структура самоописания культуры, которая, представляя сверхорганизованный и упрощенный ее облик, в принципе не может соответствовать сложности и структурной многофакторности реального организма культуры. Такое самописание становится, однако, не только фактом самопознания, но и активным регулятором, вторгающимся в строй культуры и повышающим степень ее упорядоченности путем искусственной унификации различных ее механизмов.

С другой стороны, унификация эта никогда не может заходить достаточно далеко, пока культура представляет собой живой организм самонастраивающегося типа. Возможность выбора на различных уровнях, пересечение различных типов организаций и свободная “игра” между ними входят в минимум необходимых культурных механизмов. Так, в примере о генерале Раевском важно, что он мог

вести себя в сфере реального поведения и как герой трагедии, “римлянин”, и как “генерал-солдат”. Когда Раевский осуществлял второе поведение, а современники осознали его в системе первого – создавалась легенда, как это было с эпизодом на мосту в Дашковке. Однако оба кода принадлежали к входившим в круг реально возможных.

То, что перед нами именно два кода, а не некоторое кодовое и внекодовое, чисто практическое (если это вообще возможно) поведение, свидетельствует известное стихотворение Державина “Снигирь”, где в описании Суворова нечетные строки зашифрованы одним, а четные – другим образом и именно столкновение этих двух кодов порождает семантический эффект:

Кто перед ратью будет, пылая,  
Ездить на кляче, есть сухари;  
В стуже и в зное меч закаляя,  
Спать на соломе, бдеть до зари ...

При этом два противоположных типа поведения, входя в структурную оппозицию, оказываются на некотором высшем уровне взаимно приравненными, что существенно меняет сущность каждого из них, делая его специфичным именно для данной системы культурного поведения.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Включенные в настоящий сборник экскурсы до сих пор освещались нами с исторической и типологической точек зрения. Нас интересовала характеристика тех или иных феноменов культуры в определенные моменты их исторического развития и отношение реальных текстов к наиболее общим структурным закономерностям культуры (универсалиям).

Теперь представляется целесообразным взглянуть на вопрос с несколько другой точки зрения. В кибернетическом аспекте культуру можно охарактеризовать как самонастраивающееся и самообслуживающееся устройство очень большой сложности. С другой точки зрения, поскольку мы видим, что данная система в целом осуществляет некоторую работу, мы можем относительно как ее самой, так и отдельных составляющих ее механизмов ставить вопрос: "Какая функция приписывается им в жизнедеятельности человеческого коллектива?" Такой подход, вполне привычный для наук, изучающих различного рода органические системы, может показаться странным с точки зрения традиционного историко-описательного метода гуманитарных наук. Нас он интересует сейчас лишь в одном аспекте: общепринятое представление о культуре как организации, противостоящей хаосу и неопределенности; однако внимательное углубление в толщу структурной организации культуры неожиданно сталкивает нас с парадоксальным фактом возрастания в определенных ее пластах случайности, дезорганизации и неопределенности.

Столкнувшись с этим, наблюдатель может сделать вывод (практически в истории культуры он делался неоднократно), что культура, как таковая, или данный ее тип устроены недостаточно целесообразно и необходимо вмешательство для конечного ее упорядочения. Попытки эти создавали новые культуры, но никогда не приводили к изгнанию эле-

мента неопределенности из ее механизма (в тех случаях, когда на искусственных и ограниченных пространствах эта цель, казалось, была достигнута, исчезала жизнестойкость, гомостатичность и способность к саморазвитию культурного организма). Тогда остается предположить, что всякая культура имеет внутренние механизмы для выработки неопределенности. Развивая механизмы преодоления энтропии, культура, одновременно, включает в себя ряд частных устройств, моделирующих случайные процессы. Однако какова необходимость в таких устройствах?

Общезвестно, какой существенной и трудной, с кибернетической точки зрения, задачей является моделирование неопределенности. Ст. Бир заключает: "Могут предложить взять универсальную цифровую вычислительную машину и превратить ее в кибернетическую машину. Сама цифровая машина принадлежит к классу "сложных детерминированных" систем. Таким образом, для моделирования на ней кибернетической машины в нее необходимо ввести программу "черного ящика", который наделит цифровую машину необходимыми для эквивалентного поведения разнообразием. Такая программа требует большого объема памяти, содержащего случайные числа. Мы считаем, что кибернетическая теория не позволяет выполнить это условие ни одним из известных способов". И далее: "Теперь возникает еще одно возражение против общепринятого представления о том, что неопределенность может быть внесена в детерминированную систему какими-либо внешним процессом. Предположим, что в память вычислительной машины заложена таблица случайных чисел в виде дополнительной программы. Тогда, если основная программа требует случайного числа, то в нее будет направляться очередное число из этой дополнительной программы. Таким образом, вся система в целом вновь полностью детерминирована"<sup>1</sup>.

Далее автор формулирует два весьма существенных требования к модели неопределенности: она должна быть не аб-

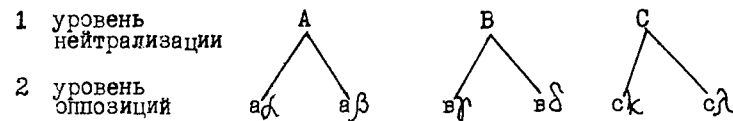
<sup>1</sup> Ст. Бир, Кибернетика и управление производством, М., 1965, изд. Второе, с. 250-251.

трактной "неопределенностью вообще" (существование таковой автор в принципе подвергает сомнению), а неопределенности "с точки зрения данной машины", во-первых. Во-вторых, "процесс генерирования случайности должен быть выражен на том же языке, что и основной процесс"<sup>1</sup>.

С точки зрения намеченной выше задачи, изучение кибернетического механизма культуры (а путем к этому является типологическое рассмотрение культуры как знакового механизма) представляется особенно интересным. Располагая мощными механизмами понижения энтропии в окружающем мире, культура, одновременно, неизбежно включает в себя, так сказать, вмонтированный в нее частный конструктивный механизм моделирования неопределенности, что делает ее совершенно уникальным объектом в ряду всех других, созданных человеком.

Один из путей моделирования неопределенности в толще культуры пронизательно описан М.М.Бахтиным в его книге "Творчество Франсуа Рабле". Речь идет о введении амбивалентных кодов, то есть таких кодирующих устройств, порождаемые которыми тексты (включая и "тексты поведения") рассматривают антонимы как синонимы, то есть в принципе не дают возможности определить, какой из двух дополнительных элементов будет введен в текст. Если в других случаях данной модели культуры свойственно строгое разграничение высокого и низкого, святого и греховного, добра и зла, то при введении амбивалентного кода эти пары, оставаясь носителями самостоятельных значений, не различаются при выборе, и предсказать, какой из элементов каждой пары попадет в данный текст, с точки зрения "данной машины", — невозможно.

Механизм введения амбивалентного кода следующий: как известно, одновременные оппозиции, то есть оппозиции, имеющие общее структурное ядро и противопоставленные дифференциальные элементы, нейтрализуются на следующем структурном уровне. Образуется следующая структура:



Если при синтезе некоторого текста заменить уровень 2 через 1 так, что кодирующее устройство не будет детерминировать, какой из элементов уровня оппозиций будет употреблен в тексте, а будет указывать лишь элемент уровня нейтрализации, который, однако, в тексте должен будет фигурировать лишь в виде манифестаций его на уровне 2, то в тексте образуется некоторая неопределенность — непредсказуемое смешение полярно противоположных элементов. Так и происходит в изученных Бахтиным случаях, когда, например, в определенных случаях, в рамках средневековой культуры оказывается возможным практиковать поведение, которое квалифицируется как поведение и грешное, недозволенное, и предписанное одновременно.

Такое внесение неопределенности в строго детерминированную систему сообщает ей необходимый резерв внутренней вариативности. Не случайно, как показал Бахтин, рост внутренней неопределенности системы и амбивалентности ее связан с психологическим состоянием праздника, смеха (ср. бахтинские материалы по истории "смеховой культуры").

Другой путь отражен в процессах, составляющих материал настоящей работы. Мы видели, как строится внутри культуры система параллельных эквивалентных кодирующих устройств, которые порождают различные, но функционально эквивалентные тексты. Установление соответствия между ними, при принципиальной непереводимости ("до конца") мифа на язык сюжетного повествования или театра на язык живописи, создает внутреннюю неопределенность системы, которая, с одной стороны, умножается многообразием разноуровневых языков внутри культуры, а, с другой, им же корректируется. Наглядной математической моделью этого типа неопределенности может служить известная топологическая теорема, согласно

<sup>1</sup> Ст. Бир, с. 260.

которой "каждое непрерывное отображение окружности в прямую переводит некоторую пару диаметрально противоположных точек в одну и ту же точку образа". Таким образом, вопрос моделирования неопределенности оказывается, с одной стороны, связан с типологическими описаниями различных типов культур и наборов допустимых для них внутренних переходов, а, с другой, — с теоретической проблемой переводимости-непереводимости, разработка которой представляется в этой связи задачей большой актуальности.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	3
Происхождение сюжета в типологическом освещении .....	9
Театр и театральность в строе культуры начала XIX века .....	42
Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия .....	74
Место заключения .....	90