

“ПЕТРА ТВОРЕНЬЕ” И ПОЭТИЧЕСКИЙ АКТ ПУШКИНА (НАРРАТИВА ИСТОРИЧЕСКАЯ И ПОЭТИЧЕСКАЯ)

Árpád Kovács

“Мечты поэта –
Историк строгий гонит вас!”
(А. С. Пушкин)

“История... расширяет пределы
нашего собственного бытия”
(Н. М. Карамзин)

Акт как источник знака

Медный всадник – репрезентативный памятник как поэтического так и исторического осмыслиения проблем, связанных с бытовой и культурной символикой Петербурга. В качестве первой задачи в данной статье город будет осмыслен и как продукт творческого акта исторической личности, и как символ этого акта, и, наконец, как импульс поступка героя и автора поэмы, основателя самого мощного для русской литературы типа дискурса, “петербургского текста”. Вторая задача статьи заключается в том, чтобы данный вопрос рассмотреть также и с точки зрения возможностей исторического и поэтического нарратива, редуцируя этот анализ по преимуществу к методологическим вопросам различия дискурсов.

Суть символа мы видим в том, что его употребление ограничивает и стабилизирует рамки означающего, не допуская семантизации означающего. Обломовщина – слово-символ, отсылающий не к тексту, который содержит нарративную и дискурсивную обработку имени *Обломов*.

Метафора не знает этих ограничений. Слово *обломов* заставляет нас вновь соотносить знак не с коллективной памятью, а с сюжетом и текстом романа, другими не связанными с его означающим словами, тем самым семантизируя исходную форму слова в имени, восстанавливая их

историческую семантику, которую текст ориентирует на опыт читателя через поступки героя. Если кто найдет возможным развить семантику, например из палиндрома *молва*, то новая семантика явно приведет к ре-дистрибуции и реметафоризации слова. Текст романа требует поэтики, а не риторики, и способствует новой интерпретации. Метафора в наррации возбуждает мысль, принуждая мыслящего человека искать и находить новые аналогии там, где они не предполагались на базе знания. А значит, она не расширяет круг его применения на иную логическую категорию. Метафора дискурса открывает новую категорию путем столкновения слова и с категорией, в которую вписывает предмет культура, а также и с той категорией, в которую пытается его вписать читатель. Метафора дискурса служит не семантической инновации слов, составляющих метафорическое высказывание, – по крайней мере, это характерно лишь для предикативной метафоры. Она способствует не возникновению нового значения или расширению значения, она способствует рождению нового слова, – ее характеризует не конфликт и интеракция (“напряжение”) двух значений, двух предикаций, двух мыслей, *а взаимодействие плана семантики и плана семиотики*. Метафора в дискурсе производит, в том числе, и интеракцию между внешней формой и внутренней формой слова, а значит, порождает не новое значение, а новый знак. Этот знак не может быть референциально отмеченым в обычном смысле слова, так как его означающее отсылает не к означаемому, а другому означающему. Это слово обнажает свою соотнесенность к вещи через другое слово, а не через другое понятие (значение). Способствует оно не предикаций, а, скорее, напротив, отсрочке предикаций, а этим свидетельствует как раз о неисчерпаемости смысла поступка. Но как это стремление объяснить? Почему метафора служит отсрочке предикации? Конфликт метафоры с сюжетом неизбежен. Вся поэтика прозы формалистов построена на изображении приемов этого столкновения.

Сюжет с историческими реалиями (Петербург, Нева, Адмиралтейство, статуя, наводнение и т. д.) в “Медном всаднике” восполняется функциональным сюжетом. Возникает вопрос: какой смысловой плюс получается в результате? Новой реалией следует считать то, что позже российская семиотика будет называть “петербургским текстом”. Однако “Медный всадник” лишь один из первых, правда, ставший эталонным, феномен этого ряда. В отличие от интерпретаторов, Пушкин со своей стороны подчеркивает именно значение возникновения нового жанра: “петербургская повесть”. Его героем является не пространство города, а персонаж повести, этот герой бытового плана жизни XIX века, субъект действия того исторического мира, основы которого были заложены

историческим лицом. Речь пойдет о его истории, о возникновении такого самопонимания, перед которым откроется укорененность личного поступка в истории, а также своя роль в опосредовании смысла этой истории. Речь пойдет также и о субъекте дискурса, создавшего жанр, тип рассказа, который способен совершить моделирование подобного события в истории, а именно: возникновение знака участия из акта участника. Следовательно, перенос имени города на повествовательное высказывание и сопутствующее превращение пушкинской поэмы в повесть вызваны новой темой, которая на уровне поэмы не возникает. Ведь поэма посвящена творению, повесть же бедному Евгению.

В обоих случаях однако выделяется доминанта – это человеческая мысль в двух проявлениях: как дума и как прозрение. Дума представлена фигурой творца – фигурой, которой посвящена переполненная одиозами лирическая речь. Нельзя однако забыть, что жанр и тон поэмы соотносятся лишь с темой высказывания, а не с историческим деятелем в целом – его история, деяния, судьба – все это не входит в тему высказывания. Входит туда лишь один аспект: “Петра творенье”, “дума” как творческая мысль. Именно то, что Пушкин в своей публицистике и историческом труде называл “мудростью”, выражаящейся в акте воли исторической личности и противопоставляя жестокости средств и способов свершителя (“помещика”, “тирана”, “деспота”). Личное он, тем самым, отделяет от социального; акт мысли от функции акта; творческую волю от воли к власти:

Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плод ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости; вторые же жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности, или, по крайней мере для будущего; вторые вырвались у нетерпеливого, самовластного помещика. NB. (Это внести в *Историю Петра*, обдумав.) (8, 303).¹

Актом мудрости Пушкин считает, конечно, и основание Петербурга: “Посреди самого пылу войны Петр Великий думал об основании гавани, которая открыла бы ход торговле с северо-западною Европою и сообщение с образованностью” (8, 90). Он “положил исполнить великое намерение”: на острове заложить крепость – строить и защищать одновременно. Но очевидно, что в понимании мудрости он сочетает широкий ум со смелостью, то есть интеллект с волей. Это сочетание войдет в поэму как мотив “думы”.

¹ Произведения Пушкина цитируются – кроме особо оговоренных ссылок – по следующему изданию: Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10-ти томах. Москва. Художественная литература. 1974.

Темой поэмы становится именно подобный способ мышления. Он характеризуется не точностью, не рациональностью, и, разумеется, предполагает не только интеллект и образованность, но также и акт воли: “Петр не успел довершить многое, начатое им. Он умер в поре мужества, во всей силе творческой своей деятельности” (б, 361). Этот аспект личного поступка в других случаях Пушкин называет мужеством, *courage*, “смелостью изобретения”.

Однако его специфической мудростью, мудростью самого Пушкина, оказался другой аспект творческого поведения. Он соединил в своем повествовании два сюжета, ни хронологически, ни каузально друг с другом не связанных. И тем не менее последовательность смыслообразования он не нарушил. Обеспечивается эта связность тем, что для разных персонажей писатель выделил одну и ту же тему, а именно, акт мысли. Но тематическую последовательность Пушкин восполнил семантической инновацией, порождающейся общей для обеих тематических единиц метафорой – а именно, иносказательной функцией Невы. И для думы Петра, и для прозрения Евгения метафорой является волна, в первом случае пассивная, во втором же активная. В стихотворном тексте повествования это сочетание повторяется, развертывая исходную семантику (*волна/полн*) до предела, где она неизбежно тематизируется, становится предметом повествования (*наводнение*). И тут намечается второй, уже не нарративный акт мысли Пушкина, характеризующийся смелостью творческой воли: сочетание поэмогенного сюжета с повествовательным сюжетом восполняется активизацией взаимодействия между сюжетообразующей функцией повествовательной речи и языковорческой установкой речи стихотворной.

Указанные уже качества думы героя поэмы явно отсутствуют у героя повести. И более того, Евгений точно знает об этом недостатке: он думает как раз о дефиците мысли: “Что мог бы Бог ему прибавить / Ума и денег”. Именно эта нехватка тематизируется в сюжете сознания, в конце которого он завоевывает себе новый статус: “безумец бедный”. Инверсии в структуре рифмы соответствует вторая инверсия: “Всадник Медный”. Уподобляются преследующий и преследуемый, а следовательно, интернализуются несочетаемые качества. Инверсия ставит эпитет “медный” в положение имени “Медный”, т. е. в позицию субстанции, а название сущего тем самым превращает в атрибут: “Всадник” часть и признак “Медного”. Поскольку же слово “Медный” рифмует с эпитетом “бедный”, оборачивается в синоним последнего.

Итак, перед нами герой думы без изображенной жизни и второй, новый герой – герой жизни без думы (однако, со своим личным словом). Вот тот двойной дефицит, который характеризует исходную ситуацию глав-

ных героев “Медного всадника”, и требует от нарратории мены местами и качествами обоих, благодаря чему они взаимно восполняют семантические пробелы двух типов понятий о поступке. Возникновение слова прозрения и ставит в основу повествовательного сюжета Пушкин. Относительно Петра в поэме не выстраивается нарратив, история жизни, из контекста которой можно было бы понять его неожиданного поступка. Относительно Евгения же развертывается сюжет именно той жизненной ситуации, которая рождает слово (а одновременно и мысль) в качестве первого акта истории самопознания. Перед его сознанием открывается явственно, что именно жизнь, рождающее слово и есть источник смысла, т. е. главный источник личного мира поступка (ср. сюжетную тематизацию удвоенного тропа: “жизнь как сон”, “сон как прояснение мысли”, т. е. язык). Через этот мир и обретает свою субъектность и историчность человек.

Итак, темой здесь является не творчество как производство совершенных продуктов (Петербург), а усовершенствование поступка, требующее подход к нему как акту, как событию особого превращения – пресуществления акта в знак. Именно в этом событии жизнь обнажает свой смысл. А следовательно, не в биографии, воспитании, путешествии, истории поколений (семей) или судьбы ищет Пушкин материал современной нарратории.

Пушкин преодолевает и романтическое и классическое понимание истории. История для него не памятник прошлого, не коллективная память (это относится только к текстам), а конститутивный момент жизни, точнее экзистенции каждого человека современности, и входит в мир поступка любого из них. В тексте только опознается эта укорененность личной жизни в истории. История не есть дело историков и культурологов. Мир поступка так или иначе есть ответ на воздействие истории, представленной для сознания только лишь символически (текстами). Субъектом истории является каждый “смиренный”, “простой” человек, а не только “великая”, творческая личность. Иначе говоря, Пушкин преодолевает также и романтическую иллюзию гения. Этому не противоречит понятие “черни”, так как историчен любой мир поступка, в том числе и деструктивный по своей инерции – инерции, осознанной или же непроизвольной, все равно.

Отсюда можно сделать предположение: Пушкин признает историчность как творческую, так и рецептивную. И даже более того: чрезвычайная отзывчивость, отмеченная Достоевским, и лежит в основании его исключительной творческой силы и воли. Поэтому и подчеркивает так часто Пушкин роль традиции, которая для него есть “залог величия” человека, т. е. “самостояния” человека, однако лишь в том случае, если

становится мотивом поступка, и через то, органической частью мира поступка, а не только актом воспоминания и знания. Тут обретает свою значительность стихотворение “Герой”, в котором так понятый поступок (Наполеона) является ответом на вопрос: “Что есть истина?” (2, 24–25). Смысл ответа сводится к тому, что истина не есть предмет познания, определения или описания; она не познаваема принципиально – но она свершается и свершается именно поступком, а не сознанием. Волей, а не знанием. Именно волей к истине. Также воспринимал природу истины Св. Августин, в отличие, например, от Платона, который предполагал, что истина постигается воспоминанием. А в русской культуре, например, Михаил Бахтин и Александр Потебня. Последний – крупный представитель современной науки – как-то сказал: истину нельзя познать и понять, истину можно любить.

Вернемся к нашей более узкой теме и укажем на то факт, что мысль Евгения, реализующаяся в прозрении, отличается от думы тем, что – это мышление символами. Эти символы, однако, не универсальные, так сказать, приватные. *Медный всадник* Фальконе – пластический символ поступка Петра. Но “Медный всадник” Пушкина это “петербургская повесть”, то есть интерпретация, точнее реинтерпретация поступка, предшествующее понимание которого уже дано скульптором. Между ними расположена повесть о Евгении, развернут рассказ о гибели героя, жертвы наводнения и в то же время носителе прозрения, которое он строит как видение героев, всадника и коня, этого памятника. А еще точнее, как увидение. “Прояснились мысли” – это выражение указывает на такой тип смысла, который не выражается, не высказывается и не рассказывается, а проявляется. Ибо речь идет о *действии смысла* при пассивности мыслящего, речь идет о *жизни мысли*, порождающей своего субъекта. Это ситуация, когда смысл порождает носителя смыслообразования, то есть субъект языка, который в своем высказывании – кроме высказываемой темы и предикации темы – презентирует способ образования текста. Если теперь спросить, как представлен этот язык, как открывается смысл и что открывается в нем, то можно сказать следующее.

Смысл поступка открывается в результате обретения своего личного дискурса, своего рассказа о себе. Этот личный сюжет не имеет повествовательной структуры, он по природе своей анарративен. Статуя, служащая символом исторической личности, преобразуется в этом сюжете в метафору самовыражения воспринимающего лица. В видении Евгения пластическая система символов (всадник, конь, змея, скала и т. д.) деконструируется, каждая из них оборачивается элементом самоописания героя, которое имеет сюжетный характер, а это значит, что построением

сюжета своей жизни для героя повести будет не просто превращение материала в форму, или выражение ее смысла в символах данной языковой культуры. Это значит – понять свою жизнь как исторический и надисторический – здесь поэтический – факт.

Какова же дальнейшая судьба языка прозрения? Поскольку здесь мы должны затрагивать такие микроэлементы текста, которые повторяются и за пределами данного произведения и, более того, являются основополагающими элементами поэтического метаязыка Пушкина о роли поэзии, – в виду всего этого нам придется обращаться не только к поэме, но и другим текстам автора.

Вслед за прозрением, оформленным как бег Евгения, наступает еще один, финальный акт – “смирение сердца”. Таким же смирением следует воспринимать в “Пророке” действие Серафима, меняющего “сердце трепетное” на “пылающее огнем”.² В этом аспекте стих “По сердцу пламень пробежал” следует рассматривать в свете бега Евгения, в котором тематизируется основной параллелизм, установленный поэтом в сфере прозрения своего героя: жизнь есть сон, сон же сфера проникновения в смысл. Сердце, таким образом, символический локус события, согласно которому жизнь трансформируется в смысл (ср. *Плоды сердечной полноты*, “Евгений Онегин” - 3, 51). Таким образом, предполагается некая дума, идущая от сердца. Эта трансформация передается через изменение диспозиции смысла, отношения субъекта поступка к своей мысли. Именно это изменение и передается как становление субъекта и реализуется в переходе от волнения к смиренению, от беспокойства к покою, от бесформенности к форме, от видения к его смыслу. Этим переменам в плане дискурса соответствует движение письма от стопы к рифме, и обратно.

Но поскольку покой у Пушкина один из фундаментальных компонентов поэтического языка вообще, здесь я сделаю отступление. Покой есть поэтическое выражение диспозиции творческого состояния – “вдохновения”. Его поэт противопоставлял “восторгу” романтиков, которые – по Пушкину – не проводили это различие, и потому занимаемая им позиция напоминала миф Платона по поводу восприятия Музы как мании, как одержимости трансцендентной силой. То, что называется музой, т. е. источник поэзии, или как Пушкин выражается, “лирическое волнение” коренится, по его мнению, в “жизненном волнении”, чему в нашей поэме соответствует “бедность”, характеризующая мир поступка Евгения.

² Ср. нашу интерпретацию: Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausg. von Wolf Schmid. Band 7). Frankfurt-Berlin-Bern, Peter Lang 1994, p.231.

Полнота по Пушкину воспринимается как системность и целостность. В отличие от “восторга”, творческое определяется им как особая способность, как “сила ума”, характеризующая и научную и поэтическую мысль: “Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому”. Это – по понятиям Пушкина – рождает “план” произведения: “единый план *Ада* есть уже плод высокого гения”. Приведем слова поэта: “*Вдохновенье* есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных” (6, 239). Относительно поэзии, стихотворного языка, предполагается “Союз звуков, чувств и дум”. Союз этот наступает после того как сюжет завершен (ср. “Прошла любовь, явилась муз”).

Трактуя эту основную способность Пушкина, эту суперактивность “принятия”, Достоевский назвал ее отзывчивостью, и соотносил такую рецептивность с участным мышлением, симпатией, со-страданием. И более того, в “Записках из подполья” такое со-страдание, такое участное мышление сделал источником сознания (со-знания). Так понятое сознание не есть ни память, ни память о памяти, ни когнитивная способность, а есть “живая жизнь”, – жизнь, стремящаяся себя преодолеть, жизнь “в отношении к целому”, разумеется, в отношении к истории вообще, и истории человека, в частности. В этом отношении структуру жизни, воспринятую как часть более крупного целого (бытия), по необходимости обнаруживающую свои границы, а следовательно соприкасающуюся с другой жизнью, Достоевский называет “мирами иными”.

Пушкин утверждал, что такой ум, точнее, диспозиция ума – расположность к “живейшему восприятию впечатлений” – служит и порождению понятий и экспликации их содержания. В таких случаях и возникают трудности, вытекающие из конфликта между сверхактивной восприимчивостью и открытостью поэта, с одной стороны, и его языковой компетенцией, с другой:

Байрон не мог изъяснить некоторые свои стихи. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения. И еще (видимо, с отсылкой к Паскалю): “*Вдохновенье* нужно в поэзии, как и в геометрии” (6, 239).

Именно так выглядит в поэме то, что я называю прозрением: герой носитель полноты чувств и мыслей, одновременно страдает недостатком слова. Рассказчик сообщает о прозрении, в терминах наполнения:

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал...

Но эти мысли эксплицитно не выражены. Восклицание “Ужо тебе!..” свидетельствует скорее о нехватке слова, чем о полностью действующем языке. И именно потому, что Пушкин здесь проводит границу компетенции героя и рассказа и, собственно, указывает на пределы наррации, на границу повествуемости жизни и опыта. Но в результате этого возникает вопрос: что же находится за пределами нарратива?

Разумеется, смысл стихотворной упорядоченности, семантика которой открывается на новом уровне образования текста. На этом уровне полнота обретает новые качества в силу фундаментальной метафоры текста, то есть такого неустойчивого тропа, который может быть установлен не только в плане семантического сдвига, но и в плане стихотворного оформления высказывания, следовательно, на уровне звука. Автономная семантика звукового переноса – например, рифмы – служит экспликации языкового значения, опережая значение семантической метафоры, базирующейся на акте предикации, соотносимой с функцией предложения.

Суммируя, можно сказать, что творческий акт у Пушкина представлен как переход из мира поступка (“житейское волнение”, “жизни шум”) к смерти (“Как труп в пустыне”, “И тут же хладный труп его / Похоронили ради бога”), от неволи к воле, от шума и звона (клеветы и хвалы) к тишине, от осени к зиме, из города за его пределы, из дома в обитель (угол, пристань).

Жизнь без сублимации в эту “мечту”, поступок без воздействия на творческую волю и мысль, то есть жизнь, не преодолевающая себя в акте свершения поступка (становления знаком), по Пушкину, есть неполная жизнь – она страдает недостатками выраженности и субъектности. Такая жизнь – по свидетельству также и стихотворений поэта – воспринимается им как простая хронологическая канва, захваченная бегом времени (“Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит” – 2, 315).

Летят за днями дни, и каждый час уносит –
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь – как раз умрем.

На основании анаграммированной упорядоченности текста – *час, частичка, счастье* – очевидно, что жизнь осмысляется здесь лишь как часть, даже частичка бытия, подчиняющаяся времени. Затем Пушкин уподобляет бытие свету, присваивая сущему проявленность, проясненность, экспликацию.

На свете счастья нет, но есть покой и воля.

Проявленность, поэтическая сублимация жизни, переносит субъекта на уровень полного бытия, который характеризуется стремлением к творчеству и диспозицией, вызванной творческим актом. Им соответствует в тексте воля и покой. Мечта понимается как замысел, воля как побег, покой как воля над собой. Разумеется воля субъекта дискурса над экзистенциальной тревогой и бытовым, “житейским волнением” (ср. нехватку денег, ума, независимости, семьи, дома, излагаемую в первом монологе Евгения в ее противопоставленности той нехватке, которая выражается в монологе основателя города). Вторая часть стихотворения излагает основное событие, служащее указанной сублимации, метафорическим выражением которой является побег.

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
 Давно завидная мечтается мне доля –
 Давно, усталый раб, замыслил я побег
 В обитель дальную трудов и чистых нег.

Также решается вопрос о поэтическом побеге и в “Страннике” (2, 365–367). Даль здесь определяется как “спасенья верный путь”, а побег как поиск этого пути: “И я: ‘Куда ж бежать? Какой мне выбрать путь?’”. Юноша, собеседник, “даль указуя перстом”, направляет внимание на “нейкий свет”, который становится увиденным, как и в “Пророке”, после ослепления и обретения нового зрения “болезненно-отверстым” оком.

Спешил перебежать городовое поле,
 Дабы скорей узреть – оставя те места,
 Спасенья верный путь и тесные врата.

Тесные врата – цитата из “Нового завета” – врата, открывающие вход к “внутреннему человеку” в понимании Апостола Павла, к “сердцу” в понимании Пушкина. Речь идет в обоих случаях о субъекте самопонимания, то есть о человеке на пути к истине, который в случае поэта “языком сердца” говорит. Слово о замысле побега в “Страннике” возникает вслед за раскрытием сердца.

С излагаемым концептом связано и восприятие времени, метафорой которого является слово *пора* (ср. этимологию, восходящую к греческим формам: *Порос*, *потенция*, *зрелость*, *плодовитость*). Пора как обозначение времени поэтического творчества у Пушкина метафоризируется атрибутами осени, времени сбиравания урожая и символа мужской зрелости (“Теперь моя пора: я не люблю весны” 2, 308–312). Осень репрезентирует особое эстетическое качество: “Красою тихою, блестающей смиренно”. Это красота Татьяны, но не девочки, символы которой берутся из сферы зимних метафор (“Татьяна [русская душой] любила русскую зиму”

- 3, 86). В плане диспозиции осень “унылая” и потому может служить метафорой элегии или элегической тональности в повести (“печален будет мой рассказ”).

Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса –
Люблю я пышное природы увяданье.

Необходимый элемент концепта творчества – семантический эквивалент поры, выраженный образами полноты:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят – я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн – таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

Пора выступает как маркер границы этой полноты, за пределами которой открывается новый мир – мир знаков, чему предшествует забвение референциальных отношений вещей: “Я забываю мир – ...”. После забвения, ослепления, оглушения наступает прозрение, иносказательным выражением которого является имению волнение:

И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться ...

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.

Как видно, побег может быть заменой перехода из жизни (шума) в план бытия (света или звона), метафора которого уголок, обитель трудов, противопоставленный дому как явлению архитектуры, который возвышается на площади Петровой и охраняется львами сторожевыми, символами государственной власти. Их лапы соответствуют руке Статуи. Однако бег может быть также предикатом рифмы. В этом плане бег Евгения может быть осмыслен как переход от мысли к рифме, от прозрения к стиху и тем самым олицетворять самый акт писания, демонстрируемый перед читателем.

О возможности такого прочтения свидетельствует роль пера в тексте, так как оно – как сказано – “дружно” со звучанием имени героя. Как

атрибут субъекта дискурса перо является средством свершения акта, превращающего языковую эвфонию в рифму: “перо / дружно”. Тем самым на уровне поступка созидается новое соотношение между рассказывающим и рассказываемым. С одной стороны, перо “дружно”, поскольку отсылает к памяти, к Онегину. Но с другой стороны “дружно”, поскольку перо, реализуя рифму на бумаге,озвучие превращает в средство сочетания слов, отсылающих к онтологически разным предметам, согласно той идеи Пушкина, что поэзия рождается из изоморфии разных планов, а не из повторов одного и того же плана. Созвучие слов в рифме обирачивается актом письма в метафору, которая предполагает интеракцию между семантикой пера и описываемым им объектом. Между знаком и актом: писать вовсе не значит фиксировать на бумаге, это значит – превратить орудие действия (перо) в символ поступка (писания), в результате чего *другой*, объект описания (здесь Евгений) становится *другом*. В этом поэтическом акте символизирующий присваивает себе качества символизируемого им предмета или события. Писать – значит пресуществить описываемое соучастником акта писания. Так герой становится не только выполняющим действия в сюжете, но и субъектом повествования и письменного дискурса.

К осени приурочивается, и пробуждением маркируется, в том числе, и прозрение Евгения, содержание которого сообщается рассказчиком в форме разных вопросов (“Какая дума... Какая сила... какой огонь... Куда ты скакешь...”). Тем самым Евгению присваивается тема Петра и тема творчества, то есть тема исторического смысла поступка Петра. Она сменяет тему Дома в первом высказывании Евгения. В акте прозрения Евгений осваивает тему, заданную в семантике первых двух стихов (*волн/полн*), поскольку мы доказали, что волна соответствует полноте, творческой воле, после чего наступает “пробуждение поэзии”, показанное как побег. Побег же является метафорой рифм – рифмы бегут навстречу как раз мыслям, которые находятся в состоянии волнения. Волна, описанная с точки зрения дум Петра, характеризуется недостатком, отмеченным пустотой. Однако в структуре рифмы приписывается третий член – *челн*, соответствующий точке зрения рассказчика и предваряющий через свой эпитет – *бедный* – появление героя повести. Бедный сочетается субъектом бега не только соблюдением фонематического параллелизма, но и новым обозначением качества: “безумец бедный”. Получается сильное управление, основанное коррелятивным, двусторонним управлением в текстопостроении – как со стороны звучания, так и со стороны значения: “Бежит”, “безумец бедный”. Бег моделирует стихотворный акт в двух тахах. Сначала шум волн поражает слух, пробуждая Евгения, чemu

соответствует превращение смысла в нечто видимое (“прояснились”), знаковое. Эта мысль репрезентируется статуей, объектом узнавания глазами. Она нетранспарентна: “Какая дума на челе!”. Следовательно, прозрение является не выражением смысла, а обретением знака, при помощи которого тема может быть осмыслена. Как замещение поступка Петра, пластика сообщает центральное событие изображением акта всадника и акта коня. В первом скрывается мысль, во втором воля. Символ первого – медная глава, второго же, бронзового коня – огонь.

Воля реализуется в городе, основанном “под морем”, одно из названий которого в поэме – Петрополь, отсылает к основателю города-государства, полиса, Посейдону. Если же параллель между Петром и Посейдоном актуализуется, то становится ясным, что Тритон замещает собой Неву в момент наводнения, так как Тритон представляет собой акватическое воплощение сына божества подводного царства. Тритоном открывается ряд метафорических трансформаций Невы (“И всплыл Петрополь, как тритон”) как символа мысли Евгения (ср. “Евгений [...] В волненье разных размышлений”): волна – гиппокамп – огненный конь – бронзовый конь. Перед нами структура метафорического процесса, служащая уподоблению истории прозрения Евгения с поведением Невы.

Однако, мы уже знаем, что метафорическому предшествует звуковой параллелизм первого двустишия поэмы. А значит, семантической метафоре предшествует звуковая метафора, свидетельствующая не о мысли Петра и Евгения, а о творческой мысли субъекта стихотворного текста (*волн / полн / чели*). На этом уровне образования смысла конь может быть сопоставлен другим сыном Посейдона – Пегасом. В этом случае эквивалентом возвышающегося к небесам Геликона, горы Муз, может быть в нарративе Пушкина скала статуи. Дыбы, соответственно, – копытам Пегаса, под ударом которых (по приказу Посейдона) гора возвращается на землю и образуется “источник коня” (Иппокрена).³ В переносном смысле “оседлать Пегаса” – стать поэтом. Но не только привлечение греческого источника говорит за излагаемую нами интерпретацию. Можем привлечь в качестве веского аргумента прямые свидетельства из поэтической декларации “Поэт” (1827). В последнем четверостишии стихотворения, посвященного “жертвe Аполлона”, мы обнаружим почти все компоненты изучаемой в этой статье парадигмы: от “кумира”, локуса творчества (*нустынных волн*) и рифмосочетания вплоть до “смятенья” (2, 110):

³ Пушкин, конечно, должен был знать в подробности сюжет и мотивику этого мифа. Ср. стихотворение “Батюшкову” (2, 348): “В пещерах Геликона / Я никогда рожден / ... / И светлой Иппокреной / Сыздетства напоенный...”.

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкощумные дубровы...

Возвращаясь еще раз к греческому мифу, нельзя исключить возможность отсылки и к матери Пегаса – Медузе, в виду того, что ее атрибут медв. Горгона Медуза, под взглядом которой все живое каменеет, древний демон подземного мира, о чем свидетельствуют сюжеты о союзе с Посейдоном⁴ (которому она родила Пегаса) и змеи вместо волос. Ее голова отрублена Персеем. Чтобы не превратиться в камень, Персей наблюдал за Медузой по ее отражению в полированной медной поверхности щита.⁵ Медь как отражение губительных глаз во многом аналогична функции медной главы Всадинка, носителя роковой воли. Вспомним также прикованность Евгения к мрамору.

Противоречит, однако, медной голове “грозного царя” оживленное поэмой, интерпретацией Пушкина, и озаренное “луною бледной” лицо, то есть отражение внутреннего мира: “Лицо тихонько обращалось”. Луна как атрибут “задумчивых ночей” является выражением диспозиции письма – “Когда я в комнате моей / Пишу, читаю без лампады”. Правда, здесь для Пушкину важнее именно отсутствие луны: “Призрачный сумрак, блеск безлунный”. В “Евгении Онегине” луна символизирует источник письма Татьяны, у которой мы находим общий с Дианой атрибут: “Как лань лесная боязлива”. Но Диана как покровительница плебеев и рабов соотносится не с образом автора, а фигурой “бедного” персонажа: “Озарена лучом Дианы, / Татьяна бедная не спит” (I: 2). Таким образом, лишний раз подтверждается, что в плане семантики поэтического текста *бедный* и *медный* являются синонимами (ср. *меди* – *гроши*), означают одно и то же качество разных персонажей или разных аспектов одного и того же персонажа. Ведь Евгений в среде прозрения строит, – разлагая единство созданное скульптором, и созиная новую систему единства, – свой

⁴ Следует указать, что Пушкин знал о самом древнем слое мифа, где Посейдон еще не полностью оторван от духа земли, о чем свидетельствуют сюжеты его брака с Медузой. В стихотворении “К Вяземскому” Пушкин писал: “Так море, древний душегубец / Воспламеняет гений твой? /.../ Не славь его. В наш гнусный век / Седой Нептун земли союзник. / На всех стихиях человек – / Тиран, предатель или узник” (2, 75).

⁵ В реконструкции мифологических сюжетов, мотивов и персонажей я полагался на работу известного венгерского филолога Кароля Керени. Ср. Kerényi Károly. Görög mitológia. Szeged 1997.

язык, язык наррации для самопознания, – и именно из элементов пластической модели Петра, изображенного грозным. Поэтому “грозный” оборачивается “бедным”. Угрожающий и угрожаемый на уровне стиха и видения неразличимы. Лицо, озаренное луной и обращенное к Евгению, олицетворяет его душевное состояние, выражением которого будет звон как новый уровень самовыражения. Звон является предикатом не внешнего вида, а действия лица. Что значит “тихо обращаться”? Видимо, рассказывание, высказывание и слово здесь уступают место более элементарной семиотике, а именно – звуковой модели, а затем письменному знаку, индексу поступка, чему может соответствовать только стиховая упорядоченность текста.

Отсюда понятно, что почему изображается переход от визуальной модели мысли (от статуи) к аудитивной при помощи передачи последнего действия Евгения – побега, репрезентируемого звонкими ударами копыт скачущего и преследующего его коня. Можно предположить, что этот побег соответствует пушкинскому образу бега рифм навстречу мыслям.

Дело в том, что слово, сообщающее о прозрении Евгения, перебивается знаком недостатка этого высказывания, об индексальном характере восклицания, семантика которого вычитывается из контекста всей поэмы, а скорее всего из большого корпуса пушкинских текстов: “Ужо Тебе!...”. Именно по причине такой эллиптичности меняется тут же план выражения, меняется на сюжетный: “И вдруг стремглав / Бежать пустился / Показалось”. Сюжет бега переносится в план видения (“внутренней тревоги”). Однако то, что предполагается ощущать, эта кажимость, никак не доступна глазам героя: он “Бежит и слышит за собой” то событие, которое лишь, как видно, представляется ему событием. Затем развертывается слуховое подобие статуи (“Как будто”). Но совершенно ясно, что статуя стоит на своем месте, бежит и слышит топот своего же бега сам герой, “безумец бедный”. В таком прочтении герой слышит “топот” своих ног, но приписывает этот звук коню. Следовательно, Пушкин здесь производит редупликацию в строгой последовательности с предшествующими трансформациями мысли в коня. Новое обращение к параллелизму прессуствляет огненого коня (двойника души, в которой волнуются мысли, устанавливаясь на рифмы, на акт писания) в бронзового, копыта которого, с одной стороны отсылают к дыбам, которыми поднята над бездной Россия и к Пегасу (в интертексте), дыбы которого открывают источник поэзии и возвращают гору Геликон на землю. Этому акту иносказательно соответствуют ноги Евгения, которые представлены в тексте общим для стихосложения и для ног словом – *стопы*.

За ним несётся Всадник Медный
 На звонко скачущем коне;
 И во всю ночь безумец бедный,
 Куда стопы не обращал,
 За ним повсюду Всадник Медный
 С тяжелым топотом скакал.

Топот, с одной стороны, отсылает назад к потопу, то есть к наводнению, сравниваемому с гиппокампом Тритоном, а с другой, – к слову *стопы*. За стопами как тень, точнее эхо, повсюду слышится звон, звуковой маркер имени героя (которое “звенит”, а не “блестит”). Символическим эквивалентом звучания имени и копыт является “источник коня”, звон-эхо как источник пробуждающейся поэзии. Важно указать на предикат стоп – *обращал*, так как ему соответствует инверсия названия статуи и, затем, обращение к инверсии второй раз, в силу чего получается опоясывание рифмой носителя бега: *Всадник Медный – безумец бедный – Всадник Медный*. Синтагмы деформируются согласно хиазму, чтобы соответствовать и сюжету наводнения, и сюжету сумасшествия (“обратно шла гневна”), и рифмовой позиции в конце структуры стоп. Но что самое главное, стопы в стиховом ряду кончаются рифмой, иначе говоря, навстречу стопам “бегут” – по выражению Пушкина – рифмы. Сюжет, упорядоченность бега в мире прозрения повторяет соотношение стоп и рифм в тексте поэмы. Точно так же решается соотношение звуковой презентации и презентируемого события в мире в стихотворении “Эхо” (2, 274): “И шлешь ответ / И ты, поэт”. Уподобление и здесь удваивается: сравнение лирического субъекта с Эхом не исчерпывает метафорического смыслообразования, даже если привлечь к анализу греческую протоформу. Предполагается сверх того еще уподобление двух имен лирического субъекта: *поэт* и *ответ*. В силу этого субъект речи преодолевает действие избитого тропа и презентирует свой язык, благодаря новому сочетанию имен по логике рифмы: субъект рифмы похож на *слово* (ответ), а не на Эхом. Точнее говоря, меняется сюжетное положение сравниваемых единиц – в плане семантики рифмы выстраивается новый мир, в котором не Эхом является объясняющим членом для действия поэта, равно как и поэт не является субъектом, который сравнивает себя с природными процессами. Речь идет о другом, а именно о том, что для обоих предикатом становится *ответ*, то есть определенное своеобразие слова. Стихотворение распространяет языковые и семантические признаки *ответа* как на природное явление, так и на феномен поэзии.

Обращаемся к финалу поэмы. Завершению стихового оформления наррации, соответствует, как можно было предполагать, покой, пушкин-

ский личный символ обретения знака при помощи акта письма. Здесь впервые герой представлен своим лицом, но не как частью головы, а, подобно ситуации Петра, как частью-знаком поступка человека, индексом его самопрезентации:

В его лице изображалось
Смятение. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку,

Слово лицо открепляется от своего референта и употребляется для обозначения средства изображения: лицо не воспроизводит лицо, а дает лицо смятению, делается метафорой акта сердца. Теперь семантика лица – “смятение” противопоставленное предшествующему знаку состояния (“мятежное”) – соотносится с сердцем и тем самым становится метафорическим обозначением письменной самопрезентации субъекта текста – “языком сердца”, эквивалентом поэтического языка у Пушкина. Назначение руки, простирающейся ввышине (над бумагой?), меняется; она теперь прижимается к груди, то есть делает жест, сопровождающий молитву, исповедь, покаяние. Этот акт напоминает финальный жест Алеко (“И с камня на траву свалился”) и Онегина:

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен,
В какую бурю ощущений
Теперь он сердцем погружен!
Но шпор внезапный звон раздался,
И муж Татьяны показался,

Муж наделен всеми атрибутами “грозного царя”, а строфа кончается словом автора, маркирующего конец языка сюжета и начало письма – “пора!”.

Очередной шаг в трансформации мотива представлен в метатекстах Пушкина о созданном им рассказе, свидетельствующих о том, что “смирение” воспринимается им настолько широким смысловым комплексом, что можно им заменить жанр сентиментальной повести. Эпитет переносится поэтом на определение специальной функции стихотворного текста, вызванной его ролью быть принципом систематизации текста второго ранга по сравнению с повествованием рассказчика. В первой черновой рукописи Пушкина мы находим следующие свидетельства:

Послало небо испытанье
Об нем начну простой рассказ –
Давно – когда я первый раз

Услышал мрачное преданье
 Смутясь, я сердцем приуныл
 И на минуту позабыл
 Свое сердечное страданье –
 И дал тогда же обещанье

Была ужасная пора!..
 Об нем начну повествованье – –
 Давно когда я в первый раз
 Услышал грустное преданье

Услышал страшное Услышал мрачный я рассказ Услышал горестный
 рассказ

Сердца печальные, для вас
 Тогда дал я обещанье
 Стихам поверить сей рассказ
 Стихом смиренным передать...⁶

Стихи контролируют словоупотребление в нарратории, так как нарратория, представляющая собой предикативную структуру, не контролирует высказывание предикации, тот язык, на котором предпринимается предикация, то есть выбор имени предиката и сочетание с другим именем, именем субъекта. Тогда как именно здесь рождаются семантические сдвиги, ответственные за метафорические переносы, осуществляемые в высказывании, помимо той редукции смысла, которой подчиняет функцию слова предложение – редукции предиката. По этой причине ни языковой (этнический код), ни историко-культурный контекст значения слова не может проявить себя. В качестве рефлексии этой редукции мы и называем “смиренный стих” собственно критикой языка рассказчика: “Стихам поверить сей рассказ”.

Экскурс в теорию поэтического дискурса: поэма и повествование

Стих в нарратории мы воспринимаем как критику знака, лежащего на уровне речи, то есть как критику представления о слове как знаке предиката и как параллелизме означающего и означаемого. Поскольку внешняя форма слова является частью слова, а не только замещением нележащего объекта, поскольку внешняя форма не просто звуковая мате-

⁶ Пушкин А. С. Медный всадник. Литературные памятники. Ленинград 1978, с. 31–32.

рия для выражения какого-то внережащего содержания, но форма конститутивная, свидетельствующая об эпигенезисе слова, то есть является словом в слове. Обозначая весь объект, указывает на часть объекта, в силу этого слово скрывает в себе способ, при помощи которого оно было образовано.

Поэма – особый вид в сюжетном искусстве.⁷ Ибо делает частью рассказываемой истории также и становление того языка, на котором ведется повествование. Этот язык продемонстрирован в своем возникновении на уровне стихотворного дискурса, который отличается от исторического не только своей функциональностью, но и дополнительной семантикой самых элементарных единиц языка.

О городе мы имеем представление на основании двух источников. Один из них исторический, второй личный. Первый дается при интерпретации текстов и символических опосредований, второй основывается на опыте, который имеет свою особенность в том, что его нельзя исчерпать описанием и моделированием при помощи символьских систем или средствами коммуникации. Личный опыт поддается не закону, а рассказу. Как понимать осмысление опыта на базе рассказа?

Морфология и нарратология рассказа строит свои модели по аналогии с научными моделями и язык этих моделей применяет к человеческому опыту. Миметическую модель создал Аристотель, излагая теорию нарративы как “подражание действию при помощи действия”. Общая пресуппозиция миметической и моделирующей функции нарратива заключается в допущении, согласно которому человеческая деятельность подлежит феноменологической редукции, может быть сведена к ряду “чистых поступков”. Их называют нарратология функцией, *функцией поступка* в некоторой системе или структуре. Однако при этом устраивается, что он сам по себе представляет, чему имманентен поступок, а еще точнее: какой формой свидетельства является поступок для самого действующего лица. Поступки трудно поддающиеся осмыслиению, интранспарентные поступки, следует выделить из сферы человеческой деятельности в качестве особой области нарративы, а именно поэтической, в отличие от научной, в том числе, и исторической.

Например, в finale “Цыган” (3, 158) читатель находит Алеко наедине со своим поступком. С точки зрения сюжетной функции поступок Алеко является преступлением и действительно репрезентирует убийцу (слово Старого цыгана). Но с точки зрения поэмогенного дискурса нет

⁷ См. нашу работу о поэмогенном смыслосозицании по поводу “Цыган” Пушкина в названной выше книге (Персональное повествование...).

никакой возможности предицировать действие, то есть назвать его и выразить его смысл суждением или определением. Такими определениями можно выразить лишь только значение поступка для хода действия. А потому вне сюжета остается смысл, связанный с вопросом о том, как презентирует субъекта его поступок, какое отношение к себе проявляется в поступке действователя. Выражаясь иначе: какой знак коренится в акте? Что происходит с действующим, а не в плане действия?

На эти вопросы нарратология не отвечает, тут она наталкивается на свои границы, демонстрируя возможности и пределы повествуемости человеческого опыта вообще. *Кризис поступка сочетается с кризисом рассказа.*

Молчит соответственно и Алеко, и рассказчик. Однако активен письменный акт, то есть дискурс. Этот акт восполняет недостаточную с точки зрения сюжета исчерпанность смысла поступка, восполняет его образованием метафорического супротекста. Уподобление Алеко с Журавлем служит фиксации диспозиции поступка, того настроения, которое впоследствии Достоевский назвал тоской. Тоска характеризует всех героев Пушкина, отличая их от мрачного сплина байроновского типа персонажа. Метафорический субтекст не принадлежит ни цыгану, ни герою, ни рассказчику – это акт поэта, создавшего новую аналогию.

Один печально остается,
Повиснув раненым крылом.

Поступок, моделируемый метафорической семантикой, оказывается символом субъекта действия, который в акте присваивает себе свойство своего же действия: наносивший рану трансформируется в раненого. Воля к власти оборачивается в волю к воле, действие превращается в свидетельство действия; короче говоря – *акт в знак*. В знак, конечно, сложный, равный смысловому потенциалу целого текста. Подобная операция становится выявленной в словах Раскольникова: “Я себя убил”.

Таким является и парадокс поступка Петра Первого и поэтический акт Пушкина о нем в “Медном всаднике”. Ни первый, ни второй не поддается исчерпывающему объяснению ни в научном, ни в нарративном плане, в силу чего они являются постоянной темой интерпретации и реинтерпретации, их смысловой потенциал сопротивляется любой дискурсивной практике, стремящейся отождествить значение смыслового мира поступка. Как только реализуется фиксация смысла, его потенциал редуцируется к одному значению, что и происходит при прочтении произведения читателем. Однако такое прочтение имеет особую структуру, так как ни в коем случае нельзя его представить себе нейтральным –

чисто эстетическим, чисто когнитивным, чисто этическим. Речь идет о том, что любой акт прочтения так или иначе укоренен в знаке, при помощи которого организуется высказывание, а знак в свою очередь в акте, при помощи которого говорящий представляет себе предмет речи. При этом знак может быть простым замещением предмета, но может также стать в процессе высказывания предметом высказывания второй степени, а тем самым проявить способ означивания, лежащий в основании денотации. Демонстрация способа означивания, как неизбежный, конститутивный момент поэтического дискурса, делает проявленным троп, имплицитно присутствующий в глубинной структуре понятия, – по выражению Гумбольдта, “скрытую в слове метафору”. Так воспринимал проблему соотношения понятия и представления одновременно и независимо друг от друга лингвист Александр Потебня и философ Фридрих Ницше (корифей современной деконструкции), которые распространяли идею Гумбольдта на коммуникацию вообще и на письменные тексты тоже. Способ означивания, *tertium comparationis*, скрытая в слове метафора, назовите это как хотите, абсолютно ясно, что здесь перед нами фундаментальное, априорное воздействие языка на мышление, так как в акте означивания слово и смысл неразделимы друг от друга, и то и другое находится в становлении.

О двух видах сочетания метафоры и нарратива

Как наш анализ поэмы, так и теоретическое осмысление проблемы свидетельствуют о том, что поэтический дискурс ответствен за то, чтобы язык был постоянно в действии, чтобы непрерывно внедрялся в план высказывания или рассказывания, и служил бы критикой или же самокритикой речи говорящего – как рассказчика, так и героев. Прежде того, как слово, употребленное в предложении, подчинилось бы предикативной функции в данном высказывании или второй предикации (например, в метафорическом процессе), в синтагме несочетаемых значений (нарушающих закон логических категорий), – слово прежде этих операций уже имеет длинную историю в текстах данной культуры, и благодаря именно тому, что способ означивания не перестает свидетельствовать о том, как себя означивающий репрезентирует предмет восприятия и речи. Название следует воспринимать не просто как обозначение, и не просто как познание – акт названия превращает внележащую, чужую для меня вещь в *предмет моего слова*, а мое существование в *субъект языка* (и культуры). О дискурсе мы говорим именно тогда, когда эта двойная сублимация делается темой высказывания. В поэтическом дискурсе к тому же

присоединяется еще один конститутивный момент, а именно тот, который я раньше называл критикой языка. При этом очевидно, что вещью, подвергающейся трансформации (“остранению”), здесь оказывается “моя речь”, в ее стремлении к власти над мыслию и сознанием в целом, а “я” этой речи пресуществляется в субъект языка (дискурса), таким образом он становится субъектом по отношению к своему словоупотреблению.

Акт метафоризации, конечно, свойствен любому тексту, в том числе и нарративному, независимо от принадлежности к сфере поэзии. Исторический нарратив (даже если считать его тоже фикциональным, как приверженцы “нового историзма”), превращает метафору в термин, ибо стремится воссоздать модель действительности, то есть более точную (хотя и менее богатую смыслом) информацию, чем та, которую предлагаю образы восприятия или как понятие, уже существующее в ней. Таким образом, исторический нарратив стремится уточнить понятие, связанное с означающим – результатом этой операции и будет термин, но при этом не затрагивая единство означающего. В силу этой исторической устойчивости означающего при переносе на новые явления, при длинном ряде семантических сдвигов, им вызванных, то есть при росте семантического объема понятия (концепта) и неизменяемости самого означающего слова, – в силу этого механизма *план выражения превращается в символ*. Наоборот, благодаря интенции поэтического дискурса, демонстрировать язык в действии (способствовать развитию языка, а не только познания) стремится к разложению означающего, превратить семиотическое в семантическое. Такая операция по неизбежности нарушает единство означающего, ибо стремится к семантизации его компонентов. Этому служит ритм, рифма, эвфония, анаграмма и др. В результате минимальным контекстом слова будет данный текст, максимальным же, в принципе, вся культура. Соответственно *означающее оказывается незафиксированным*, не зафиксированным нормами языка – семантически неопределенным, а исторически продуктивным. Наблюдается стремление знака превратиться в метафору языка, а не в семантический троп. Очевидно, что такая “открытая метафора” более фундаментальна, чем семантическая – она опережает семантический перенос или сдвиг, то есть как именную, так и предикативную метафору.

Взгляд на методику исторического нарратива

Пушкин создал поэму и в акте созидания поэмы – меняя жанровый код своего текста на стихотворную повесть – обрел свой личный дискурс, свой язык, и одновременно язык жанра огромного корпуса петербургского

текста. Наш анализ выявил общетеоретический аспект такого текстосозидания: в акте образования символов (города и Петра) символизирующий присваивает себе качества символизируемого, пресуществляя себя как пациенса жизненного мира в субъект этого мира. Ему и соответствует Пушкин как основатель нового типа повествовательного жанра, без которого нельзя себе представить самого мощного дискурса русского исторического самосознания – русского романа. Отсюда становится очевидным, что вопрос Пушкина собственно метаисторический: его интересует не то, что было в прошлом и уже завершено, а то, что происходит в момент рассказывания, в словосозидающем акте письма.

По содержанию поэмотворческий акт укоренен в поступке Петра, который нам недоступен. Его замещает продукт – “Петра творенье”. К тому же этот продукт, с одной стороны, откреплен от актанта и живет своей самостоятельной жизнью, обретая некоторые свойства субъекта, а с другой, обвязан текстами и символами, терминами и нарративами, комментариями и интерпретациями, которые сопричастны уже к историческому существованию продукта. Таким образом продукт поступка, город стал символом, который толкуется по разному: европеизация (политический концепт), раскол (философская интерпретация славянофилов), дело Антихриста (легенды), разбойника (паремии), гражданина (Карамзин), народного вождя и революционера (С. Соловьев).

Однако очевидно, что при таком подходе все время речь идет о постижении смысла жизни человека путем интерпретации истории продукта деятельности, а не через построение истории поступка. Тогда как вся суть дела в том и заключается, что в продукте поступок в своем чистом виде не может проявиться. Поэтому самое трудное дело разграничить личный вклад и приданок, возникший в процессе свершения. Вот почему поступок может стать непрозрачным и для самого действователя, – вот почему он становится предметом все новых и новых осмыслений.

Как правило, литературную модель события отличают от исторического описания на основании фикциональности, тем самым приписывая такому сюжету отсутствие установки на истину. Если историческое повествование ищет место и обоснование для человеческого поступка в большом времени, во времени веков, то литературный дискурс имеет свое незаменимое назначение: построить историю самого поступка в качестве пути к истине; установить “свое время” личного акта и ответить на вопрос: как через “личный поступок” проходит или осуществляет свои возможности история. В истории поступка показано то, как реализует свои потенции история – в акте она обретает свою актуальность и проявляет свою активность, сопричастность к культуре. При таком понима-

нии история окажется не “средой” поступка, а поступок не “игрушкой” фатальных для человека условий действия. Оба они обретут свою субъектность (действенность).

Отсюда вытекают два вопроса: как входит в историю субъект поступка и как история присутствует в процессе свершения поступка. Ибо – в согласии с пушкинским пониманием вопроса – следует предположить, что не только человек укоренен в истории, но и история в человеке.

На эти вопросы по разному отвечают рассматриваемые в данной работе два типа повествования: исторический и литературный. Различие между ними следует видеть не столько в плане фикциональности/афикациональности, сколько в том, что литературный тип повествования в процессе создания текста – носителя особой смысловой модели события *меняет язык описания*, в силу чего предмет с уровня рассказанной истории переносится на уровень словесного текста, где предметом становится уже сам акт рассказывания. При этом само рассказывание приобретает признаки событийности, благодаря тому, что в акте рассказывания происходит, с одной стороны, деструкция лексического кода слов, применяемых в повествовании о предмете, а с другой, их реметафоризация, в результате чего становится манифестной семантическая инновация слов, применяемых в построении текста и способствующих новому вторичному толкованию описанных событий. Тем самым рассказчик внедряет язык в сферу свершения поступка, и наоборот, свой еще неосмысленный поступок внедряет в язык. Литературный тип моделирования события, в отличие от исторического, рефлектирует не только факты, но и язык описания фактов, создавая одновременно с сюжетом новые средства выражения и вместе с тем новые жанровые модели “осюжетывания” человеческого опыта. Носителя этой дополнительной функции можно назвать дискурсом.

После появления реконструктивных моделей истории стало ясно, что доказал уже Дroysen,⁸ что сами понятия и термины, при помощи которых реконструкция предпринимается, находятся под властью языкового канона, к которому интерпретатор обращается. Значение есть результат языковой игры жанра, добраться до реалий, кажется, нет решительно никаких шансов. Дискурс не путь к пониманию, а способ манипуляции сознанием через язык.

Однако существует альтернативное понимание исторического повествования. Соответственно, дискурс в качестве символической системы опосредует исторический опыт, отложившийся в предании (ср. идеи Гум-

⁸ Droysen J. G. Historik. 1925.

больдта, Потебни, Фрейденберг, Кассирера, Рикера). Сочетание нарратии с метафорическим выражением есть необходимая данность любого документа исторического или литературного.

Историзм Бенедетто Кроче базируется на различении “бывшего” и “ставшего”, предполагая ответить на вопрос о том, как присутствует история в человеческом опыте, в непосредственной жизни настоящего.⁹ Как непрерывно становится нашим то, что давно или недавно произошло. История не сводима к памяти или культуре.

Вопрос принципиальный: есть ли история собрание реликвий и памятников, архив, библиотека, коллективная память и т. д. – или же жизненный акт, практис (термин Кроче)? В последнем случае вопрос стоит так: как иной поступок соотносится с поступком, который я изображаю будучи историком или литератором. Темой, объектом истории может быть только актуализованный в действии творческих дух истории. Речь о том, как история присутствует в свершении поступков приватного человека и как эти поступки вписываются в историю, сообщая накопленное наследство следующим поколениям.

Человек мира поступка является субъектом истории именно потому, что при помощи его действия предание сообщается будущему, – однако не только в форме объяснения, не только как понимание, но и как смысл. Поскольку смысл получает самую полную, хотя и неисчерпывающую, реализацию именно в поступке. Так как автономный смысл поступка и делает действующего субъектом истории, делает его причастным к развертыванию символов, через которые ему вообще доступны как прошлое, так и современность. Поступок, чтобы иметь шанс на эту причастность к смыслообразованию, должен стать символом жизни его носителя, т. е. стать моделью личной истории, – прежде чем стать актантом истории вообще. Этую метаморфозу осуществляют, с одной стороны, нарратия как сюжетосложение и особый тип коммуникации, а с другой, дискурс как манифест мены языка в акте повествования (и анализ средств повествования). Таким образом поступок переживая тройную метаморфозу становится своим комментарием, или называя точнее – дискурсом.

Как мы могли видеть, в силу стихотворной упорядоченности дискурса текст превращается в фактор семантической инновации слова, регулирующий операцией выбора и интерпретации слова, как бы моделью внутреннего читателя. Дискурсивность слова основывается на том, что

⁹ Ср. особенно B. Croce, *Storia e cronaca*, in *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza, 1927, pp. 3-17. И еще: B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1939, pp. 37-42.

текст – в качестве развернутого слова о поступке – служит *возвращению знака в историю слова* (и языка) с его семантической структурой. Это называет внутренней формой Потебня и памятью слова Бахтин.

Мне кажется, что изложенная выше мена языка в акте повествования не является эталоном исторического повествования. Правда, оно может обращаться к анализу своих понятий, может определять их значение, способ и рамки применения, т. е. превращать их в термины, но она не может созидать язык и стать фактом истории национального языка. Историография страдает недостаточностью дискурсивности именно потому, что свой язык она не может сделать предметом той истории, описанием которой занимается.

Что же касается фикциональности, то она ей присуща не в меньшей мере, чем поэтическому тексту. Это объясняется тем, что словоупотребление и здесь метафорично. Однако отсутствие дискурса и контроля над сюжетосложением приводит к тому, что не осмысливается, насколько сюжетосложение зависит от так называемых реальных событий и насколько от самой этой тривиальной метафоры.

Так, например, Петр Первый, по Карамзину – в статье “Записка о древней и новой России” – является Петром Великим согласно западному словоупотреблению. Для него же Петр “гражданин”. Новое имя вводится в дискурс, чтобы доказать, что он плохой гражданин России и хороший для мира.¹⁰ Сергей Соловьев называет царя “народным вождем”, который не придумывал никаких новообразований, а лишь реализовал уже назревшие в народной жизни требования. Будучи репрезентацией народного гения, он вместо косной массы угадал и выразил его интересы.¹¹

Для Василия Ключевского¹² Петр Первый – гипермастеровой с умением 19 ремесл, которому и в голову не приходило думать о реформах – они с ним, так сказать, случились непроизвольно. События его втягивали во все новые и все более радикальные преобразования. Причиной тому: косность внутренних состояний, отсутствие самодеятельности и войны как угроза самостоятельности России. Однако само повествование приводит Ключевского к другой мысли, которую он приложил к своему исследованию позже в качестве заключительной главы. И здесь мы читаем уже о том, что реформа Петра была борьбой деспотизма с народом.

¹⁰ Карамзин Н. М. Сочинения. Т. 4. Москва 1804, с. 286-288. Ср.: “Мы стали гражданами мира, но перестали быть в некоторых случаях гражданами России – виной Петра!”

¹¹ Соловьев С. История. Т. 18, гл. III, с. 244-259.

¹² Ключевский В. О. Курс русской истории. Часть IV. Москва. Мысль. 1989.

дом, с его косностью. Он надеялся грозою власти вызвать самодеятельность в порабощенном обществе и через рабовладельческое дворянство водворить в России европейскую науку, народное просвещение как необходимое условие общественной самодеятельности. Он хотел, чтобы раб, оставаясь рабом, действовал сознательно и свободно. “Совместное действие деспотизма и свободы, просвещения и рабства это политическая квадратура круга, загадка, разрешавшаяся в России со времени Петра два века и доселе неразрешенная” (203–204). Тот поразительный феномен, что Петр не находит противоречия в сочетании самодеятельности с самовластием никак нельзя признать промахом, непоследовательностью мысли. Объяснением служит здесь парадокс русской истории, символом которого и стал в результате стюжетосложения Ключевского Петр Первый как герой наррации, а не герой метафорической аналогии (государь-мастеровой).

Для Юрия Лотмана Петр прежде всего *военный строитель*, ибо Петербург задуман как крепость, как военная столица.

Для Георгия Флоровского – *полицейский*.¹³

Ясно, что выбор слова-термина и развертывание его смысловых возможностей приведет к модели мира поступка. Поэт – наоборот – будет стараться доводить это развертывание до парадокса, до нарушения той категории понятий, для которой семантика слов однозначна, понятна, не подлежит интерпретации. Конфликт метафор Медного всадника, принадлежащих, с одной стороны, к зоне нарративного образа статуи, а с другой, к сфере персонального “пересказа” этого же образа в прозрении Евгения, разрешается в поэмогенной модели события. Она охватывает, с одной стороны, сюжет деструкции шаблона сентиментального концепта тождества “я” с нарративной его моделью (с литературным героем “бедной истории”), а с другой, процесс становления личного рассказа, созидания своего слова. Таким образом предмет повествования (герой) обращается субъектом дискурса этого повествования (автор), демонстрируя пути и уровни становления литературиного языка Пушкина. Исходя из этой задачи, поэт старается воспрепятствовать тому, чтобы вспомогательный член сравнения превратить в предикат, а затем, в понятие (на уровне мысли) или в термин (на уровне высказывания). Тем самым он сулит мысль о непредицируемости поступка вообще.

Как известно, аналогия есть сближение неизвестного с уже известным. Объяснять тайну Петра, т. е. непрозрачность его поступков, путем

¹³ Флоровский Г. Пути русского богословия. Третье издание. Paris 1983, с. 82–89.

сближения этих поступков с поведением ремесленника, и описать через эту категорию другую упрощает тот же ряд поступков. И все же язык историка не претерпевает трансформации, слова остаются терминами, несмотря на то противоречие, которое лежит между значением аналогии и смыслом сюжетного текста. Под давлением аналогии фигура Петра видоизменилась: сложившиеся концепты царя аннулируются. Он больше не бог, не вождь, не гражданин, не Антихрист, не самозванец. Его фигура претворяется в символ основного противоречия русской истории, т. е. в культурный факт, продолжающий действовать и дальше за пределами его жизни и эпохи, присутствовать в русской культуре как источник новых культурных продуктов, т. е. как “духовное” бытие, как воздействующая сила.

Объясняется такое воздействие, а отсюда и взаимодействие с наступающими мирами грядущих времен, конечно, не знанием ремесел, не реформами, не войнами, а именно поступками-символами, которые репрезентируют не биографическое самотождество жизни Петра, а свойства поступка, накопленные на протяжении всей русской истории, в ход которой он вторгается своими действиями. Поступки в поэме Пушкина не демонстрируют внутренний мир Петра, его мысли и волю, а репрезентируют действительность истории, в отличие от фиктивного героя историографов. Символической, смыслопорождающей является эта деятельность не потому, что она нам доступна лишь через множество разноречивых и разножанровых опосредований, оценок, текстов. Символична она в силу того, что смысл его поступка не поддается исчерпывающему осмыслинию даже за счет такого множества текстов и множества интерпретаций. Именно нетранспарентность и является тем аспектом поступка, которым заинтересовано поэтическое повествование.

Поэма Пушкина на нарративном уровне строит сюжет истории, а на уровне стихотворного дискурса демонстрирует рождение языка нового жанра русской литературы, петербургской повести. Тем самым Пушкин обретает в акте повествования свой язык, ставший в историческом аспекте базой петербургского текста благодаря именно тому, что в поэме история личности сочетается с нарративизацией исторической личности и вместе с тем с историей поэтического языка.