

Савелий СЕНДЕРОВИЧ (Ithaca, N.Y.)

ПОТАЕННЫЙ ХРАМ РАБОТЫ ВАСИЛИЯ ЖУКОВСКОГО

Вадиму Всеволодовичу Ляпунову

Каждый значительный поэт живет в своем особом смысловом пространстве. Понятие *пространства* в данном случае замещает отсутствующее понятие для обозначения последовательной смысловой области, в которой можно выделить некоторые основные семантические измерения, с которыми соотносится всякое конкретное значение, возникающее в ее рамках. Заметим, что и в этом объяснении понятия *пространства* нам не удалось обойтись без таких слов, как *область* и *измерения*. В самом деле, чем можно заменить выражения *смысловая область*? И как можно иначе обозначить то свойство, которое мы называли семантическими *измерениями*? По-видимому, уже первые попытки построить теорию смысла неизбежно выявляют его коренную связь с пространственными категориями сознания.

Известно, что высказывание может иметь смысл, по своей целостности превосходящий сумму значений составляющих высказывание языковых компонентов. С этим смежно и другое свойство: смысл высказывания может обладать свойством континуальности. И здесь мы сталкиваемся с радикальным отличием семантики, или теории смысла: если любой другой план языкового высказывания может быть описан в категориях элементов и их отношений, то для семантической области этого недостаточно. Семантическая теория должна с необходимостью включать описание континуальных свойств смысла. Поэтому пространственная аналогия здесь незаменима и нередуцируема.

А это в свою очередь означает привилегированность собственно пространственного слоя, принадлежащего самой области смысла в качестве первой объективной опоры континуальности и целостности смысла.

Неудивительно поэтому, что пространственные феномены могут играть фундаментальную роль в организации смыслового пространства поэзии, которая вообще имеет тенденцию повышать статус глубинных планов языка. Собственно говоря, роль пространства в художественной

семантике было схвачена уже в идее *хронотопа* разработанный Бахтиным (Бахтин 1975: 234-407). Но *хронос* укоренен в фундаментальных свойствах переживания и событийности, тогда как *томос* относится к феноменологической основе собственно смысла.

Итак если каждый значительный поэт живет в собственном смысловом пространстве, то существуют поэты, у которых собственно пространственные феномены формируют смысловую область. Такие феномены, однако, не могут быть просто натуральными предпочтениями индивидуума. Они укоренены в коллективном, в культурной символической.

Путем подробного смыслового анализа одного текста Жуковского я попытаюсь показать, что определенный пространственный феномен играет особо активную и глубинную роль в формировании смыслового пространства у этого поэта. Мы увидим, что текст может быть вполне понят только в том контексте, в том единстве, которое задает ему этот феномен. Но он составляет внутреннюю форму смысла данного текста и, соответственно, не обязательно имеет прямое, эксплицитное выражение. Он не называется, не изображается, а внушается, что возможно только в поэзии, обладающий суггестивными свойствами.

Мы давно знаем, что поэзия Жуковского обладает свойствами магической, суггестивной речи. На элементарном уровне синестезии это было продемонстрировано однажды Г.А. Гуковским (Гуковский 1965: 46-53). Но дело обстоит гораздо серьезнее.

НЕВЫРАЗИМОЕ

(Отрывок)

- | | | |
|----|---|----|
| I | Что наш язык земной пред дивною природой?
С какой небрежною и легкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту
И разнovidное с единством согласила!
Но где, какая кисть ее изобразила? | 5 |
| | Едва-едва одну ее черту
С усилием поймать удастся вдохновенью...
Но лъзя ли в мертвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?... | 10 |
| II | Святые таинства, лишь сердце знает вас.
Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья,
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена,
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать,
Неназаченному хотим название дать - | 15 |

III	И обессиленно бесмолвствует искусство?	20
	Что видимо очам - сей пламень облаков, По небу тихому летящих, Сие дрожанье вод блестящих, Сии картины берегов	
	В пожаре пышного заката - Сии столь яркие черты -	25
IV	Легко их ловит мысль крылата, И есть слова для их блестящей красоты - Но то, что слито с сей блестящей красотой - Сие столь смутное, волнующее нас, Сей взмемлемый одной душой	30
	Обворожающего глас, Сие к далекому стремленье, Сей миновавшего привет	
	(Как прилетевшее незапно дуновение От луга родины, где был когда-то цвет, Святая молодость, где жило упование), Сие шепнувшее душе воспоминанье	35
	О милом радостном и скорбном старины, Сия сходящая святиня с вышины, Сие присутствие создателя в создание -	40
	V Какой для них язык?... Горе душа летит, Все необъятное в единый вздох теснится, И лишь молчание понятно говорит.	44

1819 г.

1.

Стихотворение имеет подзаголовок "Отрывок", что, однако, насколько не ставит под сомнение его законченность, а лишь означает, что этот текст относится к романтическому жанру *фрагмента*. Фрагмент как жанр чаще всего - в данном случае определенно - имеет медитативный характер. В данном отрывке трактуется философия искусства.

По семантико-синтаксическим признакам стихотворение ясно членится на пять частей. Первая состоит из 10 стихов, включающих ряд вопросов и восклицаний; все они ведут к заключительному вопросу этой части:

Невыразимое подвластно ль выраженью?... /10/

Вторая часть состоит также из 10 стихов: 11-20, с 12 по 20 - это одно предложение, но, хотя после 11-го стиха и стоит точка, здесь логичнее было бы двоеточие. Следующее предложение из 8 стихов составляет третью часть. Затем идет предложение в 13 с половиной стихов, заканчивающееся вопросом - это четвертая часть. Пятая часть -

заклЮчительные два с половиной стиха, также составляющие одно предложение.

В первой части происходит формулирование главного вопроса, оно завершается в последнем стихе этой части. Но коллизия определена уже в первом стихе:

Что наш язык земной пред дивною природой? /1/

Здесь есть не только противопоставление: язык ↔ природа, но и его мотивировка: природе противопоставлен земной язык. Земной и природный звучат для современного уха как понятия близкие, почти синонимические, но у Жуковского имеет место оппозиция, означающая, что он мыслит о природе совсем не в духе дуализма природы и духа. У него язык ЗЕМНОЙ противопоставлен ДИВНОЙ природе. Здесь смысл прилагательного *дивная* - 'не земная'. Благодаря оппозиции в прилагательном *дивная* пробуждается его внутренняя форма: его корневое тело уходит сквозь ближайшее значение 'вызывающая удивление' в ту темную глубину, откуда до нас дошел и сказочный *див*, и польское *dziw* 'чудо', и латинское *divina* 'божественная'. Земной же в этом контексте означает: 'человеческий, ограниченный, бедный'. В самом деле, дальше читаем:

С какой небрежною и легкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту
И разнovidное с единством согласила!
Но где, какая кисть ее изобразила?
Едва-едва одну ее черту
С усилием поймать удастся вдохновенью... /2-7/

Природа создает повсеместно красоту, но суть ее в том, что она разнovidное с единством согласила, тогда как язык земной, кисть художника, его вдохновенье способны уловить едва-едва одну ее черту. Здесь выражение УСИЛИЯ, характеризующее образ действия вдохновения, противопоставлено свободе, с которой действует природа. Эти усилия не достигают цели. Коллизия языка земного и дивной природы доведена до предела тем, что язык берется в самой его сильной форме - в форме языка художника, вдохновенного языка.

Завершается первая часть строками:

Но лья ли в мертвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?... /8-10/

Так исходная коллизия усилена тремя оппозиционными парами:

мертвое ↔ живое; пересоздание ↔ создание;
выражение ↔ невыразимое.

Заметим, что центральное понятие стихотворения - *невыразимое* - появилось как завершение цепи рассуждений с подчеркнутой логической структурой. Важен также метод вывода - не прямой, от противоположного: природа и красота не поддаются *выражению*, следовательно, в них заключено *невыразимое*. Рационализм рассуждения, изложенного в первой части, подчеркнут формой риторических вопросов.

Часть вторая:

Святые таинства, лишь сердце знает вас.
Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья,
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена,-
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать,
Неназаченному хотим название дать -
И обессиленно безмолвствует искусство? /11-20/

Здесь нарастает напряжение, вызванное исходной коллизией. На смену рационалистической конструкции первой части, построенной на движении и сшибке понятий, приходит пластически развернутая картина усилий земного языка, или процесса поэтического вдохновения перед лицом природы. Природа вдохновляет поэта, но вдохновение оборачивается *смятением* состоянием души, *болезненным чувством* и, наконец, поражением:

И обессиленно безмолвствует искусство. /20/

Обессиленное безмолвие искусства - это ответ на *усилия вдохновения* в первой части.

Третья часть трактует о том, что доступно поэту в природе:

Что видимо очам - сей пламень облаков,
Но небу тихому летящий,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката -
Сии столь яркие черты -
Легко их ловит мысль крылата,
И есть слова для их блестящей красоты.
/21-28, Курсив Жуковского/

Художник способен овладеть самым трепетным, самым мимолетным в явлениях природы: *пламень облаков, дрожанье вод, пожар заката* - это сказано со знанием того, что такое изобразительное мастерство. Однако всему этому отказано в ценности, все это пренебрежительно названо яркими чертами. Для них есть слова, легко их ловит мысль крылата. Правда это *мысль крылата*, то есть поэтическая, вдохновенная, а не обычная мысль. Яркие черты, уловленные крылатой мыслью находят-ся на грани красоты. Но если в первой части понятие *красоты* указано в его причастности к *невыразимому*, то здесь *блестящая красота* есть противоположность *красоты*. Таким образом, в самой области *красоты* проходит грань между *выразимым* и *невыразимым*.

Часть четвертая посвящена тому, что стоит за гранью *блестящей красоты*, то есть *невыразимому*:

Но то, что слито с сей блестящей красотой -
Сие, столь смутное, волнующее нас,
Сей внемый одной душой
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремление,
Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незапно дуновение
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упование),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старины,
Сия сходящая святиня с вышины,
Сие присутствие создателя в создание -
Какой для них язык?..
/29-42. Курсив Жуковского/

Часть четвертая находится в комплиментарном отношении к части третьей: III ч. - что художнику доступно, IV ч. - что художнику, по-видимому, недоступно. Вместе они составляют единство в отношении к части II, подробно эксплицируя обобщенную пластическую картину вдохновения из II ч. IV ч. заканчивается таким же вопросом-сомнением, как и I ч.

Конец I ч.:

Невыразимое подвластно ль выраженью?.. /10/

Конец IV ч.:

Какой для них язык?.. /42/

Часть V - это компактное резюме всего размышления:

...Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох стремится,
И лишь молчание понятно говорит. /42-44/

Коллизия поэтического творчества и природы завершается. Размышление получает самый радикальный вывод: молчание, только молчание достойно невыразимого.

2.

Однако какая странная формула:

И лишь молчание понятно говорит. /44/

В этом ответе содержится явный параллелизм вопросу:

Невыразимое подвластно ль выраженью?.. /10/

Казалось бы, прямой смысл ответа отрицателен: нет, неподвластно. Но если вслушаться внимательней, то в ответе отношение невыразимого - молчание и выражение - языка - речи - говорения перевернуто: молчание-то говорит. Может быть это только риторическая фигура? Но зададим встречный вопрос: может ли поэт отрицать смысл поэтического слова? Он может отрицать все, но не это. Выражение отрицательного убеждения, если оно последовательно, должно быть разрушительно, оно не способно породить произведение. Если же оно получает убедительное выражение, значит оно опровергает само себя, значит в нем скрыт противоречивый смысл. Молчание у Жуковского не только говорит, но ПО-НЯТНО говорит.

Феноменология молчания обширна. Есть молчание девственное, не знающее, что такое речь. Есть молчание - противник речи, отрицающее

речи, красноречивое молчание. Есть молчание, предшествующее речи, чреватое ею. Есть молчание в самой речи, оно дает ей воздух, простор, перспективу, оно не в ладу с логикой, без него нет речи поэтической. Есть молчание в конце речи, молчание свершения.

Мы не знаем еще, о каком молчании говорит Жуковский. Нам предстоит еще об этом догадаться. Но в одном мы можем быть уверены — мы не совершим ошибки если вслушаемся в молчание свершения, молчание после речи. Уж оно-то во всяком случае имеет здесь место.

О чем же оно говорит? Какое впечатление остается по прочтении "Невыразимого"?

Как бы мы ни были осторожны в своих суждениях и рационалистичны в понимании стихотворения, мы не можем не признать, что оно внушило нам нечто о невыразимом — какие-то идеи, представления, образы, чувства, интуиции, установки, которые сочетаются — пусть не логически соединяются, но, скорее, указывают в направлении того, чему посвящено стихотворение, — в направлении *невыразимого*.

Финальное молчание — тот случай, когда оно вырастает из речи, целенаправленно строится ею. И мы можем увидеть, как оно строится.

Помимо того отрицательного движения мысли, которое было рассмотрено выше и которое состоит в противопоставлении *выразимому* в природе, — помимо этого в стихотворении имеется противоположно направленное движение смысла, состоящее в том, что утверждается факт существования *невыразимого*. Оба плана проходят параллельно. Говоря языком "Психологии искусства" Л.С. Выготского, здесь имеет место *противощущение*, представляющее собой, согласно этому автору, собственно психологический механизм искусства (Выготский 1965). В этом плане может быть понята функция вопросительной интонации, проходящей через 7 предложений из 11, составляющих стихотворение. Функция вопросительного предложения не есть вообще нечто само собой разумеющееся. Не входя в проблему многообразия функций вопроса, заметим, что в данном случае перед нами не вопросы, на которые ожидается ответ собеседника, но это также и не риторические вопросы, ответы на которые известны говорящему и он намерен их дать, пробудив интерес собеседника. В вопросах, проходящих через "Невыразимое" слышится нечто другое. Здесь можно услышать и неуверенность того, кто находится в окрестностях тайны, и выражение модуса высказывания, избегающего как утверждения, так и отрицания, и благоговейно осто-

рожное заклинание, в котором вопрос замещает восклицание, является его косвенной формой.

В первой части стихотворения понятие *невыразимое* вводится строго отрицательным способом - как противоположность понятия *выражение*. Но в то же время оно подготовлено и положительным образом: природа недоступна выражению с том плане, что выражение передает только отдельные черты природы. В природе существенно то, что она *разновидное с единством согласила*. Это положительное утверждение. Эта философская формула дает понятию *невыразимого* статус кантовской идеи чистого разума, то есть понятия, которое не укладывается принципиально в рамки любого дискурсивного определения и в то же время для него не может быть подобрано созерцание или представление воображения (*Критика чистого разума*, Трансцендентальное учение о началах, отд. 2, кн., 1, разд. 2).

Вторая часть, как мы уже видели, представляет собой пластическую картину усилий вдохновения и в этом плане противоположна абстрактным рассуждениям первой части. Часть начинается строкой:

Святые таинства, лишь сердце знает вас. /11/

Строка замечательна во многих отношениях. Она представляет собой положительный тезис: *знает*. Но что значит *святые таинства*? На языке церковном это значит - *действия* имеющие священный смысл. Действия, о которых шла речь, - это усилия вдохновения, или выражения. Да и последующие строки второй части посвящены им же. Почему бесплодные усилия вдруг названы святыми таинствами? По-видимому, здесь имеет место сдвиг авторской позиции и, соответственно, смысловой сдвиг, нарушающий тождество объекта, вопреки требованиям правил строго логического мышления. В самом деле, *святые таинства* - это не просто инструментальные действия, имеющие силу приобщения нездешнему, потустороннему, тайному. В данном случае речь идет о причастности усилий вдохновения тайнам природы, невыразимому. Именно об этом идет речь во II ч.:

Святые таинства, лишь сердце знает вас.
Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья,
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья

И в беспредельное унесена, -
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим название дать -
И обессиленно безмолвствует искусство?... /11-20/

Искусство обессиленно безмолвствует, но *сердце* знает тайнства, то есть причастно тайне. В *беспредельное* душа унесена - она не только стремится, но достигает области обитания тайны, предикат выражен причастием совершенного вида. Пророчество великого виденья открыто душе в *величественный час* *вечернего земли преображенья*. Эти строки звучат скорее символически, чем являются простым описанием. Сердце и душа поэта сливаются с тайной природы и в этом контексте *вечернее земли преображенья* звучит равносильно души преображенью. Это преобразование *вечернее* - когда все вокруг предстает в отблесках далекого и величественного закатного света, когда возникают таинственные и мимолетные явления (им посвящена III ч.), вслед за которыми наступает ночь... Этот образ по своему смысловому контуру совпадает с темой поэтической речи, впадающей в молчание. Обе темы в этом сходстве сливаются. Таким образом, проводимое в плане логического синтаксиса противопоставление *величественного часа* и *бесплодного усилия* искусства сочетается с уподоблением их друг другу в образном плане. Так что вопреки прямому утверждению о бесплодности усилий искусства, поэтическая речь выступает в ореоле *вечернего земли преображенья*, в отблесках таинственного закатного света. В свою очередь образ *вечернего земли преображенья* оказывается отображением *темы* молчания. Это последнее обстоятельство напоминает известный в живописи прием, когда художник помещает в картину зеркало, в котором отражается вся сцена, изображенная в картине.

Показательно, что понятие *невнятное* не появляется во II ч.. Единственное близкое к нему понятие, возникающее здесь, это - *неназванное*. Но ведь это совсем другое дело: *сердце знает* святые тайнства и лишь слово не найдено, чтобы дать имя этому тайному знанию. Но дать тайне имя - значит уничтожить тайну. Тайну если и можно выразить, не уничтожая ее, то это возможно только намеком, символическим жестом, недоговоренным словом, срывающимся в молчание...

О II ч. остается сказать, что отсутствие в ней понятия *невнятного*, более того, полная смысловая невозможность его здесь и развертывание пластической картины приобщения сердца и души через святые тайнства пророчеству великого виденья и бесконечному, - все

это создает то, что в терминологии Канта называется эстетической идеей, то есть идеей, которая воплощена в представлении воображения, которое дает повод много думать, но для которого нельзя подобрать соответствующего понятия (*Критика способности суждения*, § 49).

III, IV и V части - это как бы взаимодействие рациональных установок первой части с пластическим образом части второй, синтез идеи разума с эстетической идеей. В них дан анализ и экспликация, развертывание картины усилий вдохновения, а также итоговый синтез.

III ч. посвящена тому, что *видимо очам*. Здесь *вечернее земли преображение* развернуто в виде триптиха, в котором представлены три стихии - небо, вода, суша:

Что видимо очам - сей пламень облаков,
По небу тихому летящих,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката...

/21-25/

И тут же, в предлах того же прерванного мною предложения следует отрицание ценности такого результата:

...Сии столь яркие черты -
Легко их ловит мысль крылата,
И есть слова для их блестящей красоты.

/26-28/

Поэт отказывается признать ценность только что начертанной картины, но это жест устремленного вперед - отталкивание. В отличие от бесплотного пространства абстрактной мысли, в плотном поэтическом пространстве тело, от которого происходит отталкивание, не исчезает, его присутствие остается существенным. После того, как отзвучала тройственная картина вечера, отнюдь не остается впечатления ее тщетности, хотя за ней следует именно такого рода утверждение. Эта картина представляет собой новую точку опоры в поэтическом постижении непостижимого. Мысль поэта движется толчками, и значение каждой новой точки опоры измеряется ее расстоянием от предыдущей (ср. Мандельштам 1967). Картина природы в III ч. является развитием образа *вечернего земли преображения* из II ч. и отличается тем, что она: во-первых, развернута в триптих; во-вторых, в каждой из трех составляющих триптих картин выявлен момент преобразования, это: *пламень облаков* в небе, *дрожанье вод блестящих* и картина суши в *пожаре пышного заката*; в-третьих, все три момента преобразования обнаруживают различ-

ные проявления одного и того же начала - закатного света. Таким образом, здесь имеется пластическое воплощение абстрактной формулы из I ч.:

...И разнovidное с единством согласила! - /4/

которая представляет собой первый положительный подход к *невыразимому*. Это в то же время экспликация

...Вечернего земли преображенья... - /13/

компактного образа из II ч. Следовательно это развертка, рассмотрение центрального образа II ч. сквозь призму формулы из I., это синтез обеих.

Разумеется, и это, как и формула из I ч. и пластический символ из II ч., не есть прямое выражение *невыразимого*, но здесь есть жест в его сторону, намек, это еще одно в ряду *святых таинств* приобщения *невыразимому*.

Особо следует остановиться на символике вспышки света. Будучи поставлена третьим элементом в смысловой ряд:

святые таинства → преображение → вспышка солнечного света -

Она неизбежно заключает в себе евангельскую аллюзию. Евангелие от Матфея 17, 1-2: "По прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних. И преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет." В иконографии Преображения фаворский свет есть зримый символ Божественной Сущности.

III ч. кончается строкой:

...И есть слова для их блестящей красоты. /28/

Соответственно IV ч. посвящена вопросу:

Но то, что слито с сей блестящей красотой - /29/

...
Какой для них язык?.. /42/

Это начало и конец предложения, выделенного нами в качестве IV ч. Оно относится к плану рационального сомнения. Но в середине его - в качестве вводного предложения - помещена положительная разверну-

тая характеристика того, что слито с сей блестящей красотой. Развернутостью этой характеристики объясняется замена местоимения единственного числа, обозначающего объект мысли в начальной части предложения, - *то* - на множественное - *для них*, чем подчеркнута экспликативная функция части - в нарушение логико-грамматических норм.

Рассмотрим теперь имеющийся в этой части ряд вводных предложений, сообщающих о том, что именно слито с сей блестящей красотой.

...Сие, столь смутное, волнующее нас,
Сей, внемлемый одной душой
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремление...

/30-33/

Здесь указаны три важнейшие характеристики, относящиеся к модусу постижения *невывразимого*, все три - динамические. *Невыразимое* дано нам, во-первых, как *смутное и волнующее, обворожающее* (в этом ряду причастий прилагательное *смутное* оказывается захвачено динамической причастной стихией - в нем пробуждается глагольный смысл: *смущать*); во-вторых, указан орган восприятия: *внемлемый одной душой*; в-третьих, назван акт души, который приобщает нас *невывразимому*: *к далекому стремление*. Собственно говоря, это лишь уточнение, суммирование и развертка того, что уже было так или иначе рассыпано раньше. Но здесь возникает синтез с новым качеством единства благодаря тому, что слово полностью переходит в триединый жест: 1. Определения, относящиеся к *невывразимому*, - *смутное, волнующее, обворожающего глас* - это только квазиопределения, по существу же это называние имен, воспроизводящих обстоятельства явления невыразимого нам, то есть здесь имеет место жест наименования. 2. Жест души, безобъектная пространственная интенция: *к далекому стремление*, что поддержано ранее, во II ч. прозвучавшим: ... душа ... в беспредельное унесена, и предваряет финальное: *Горе душа летит*. 3. Указательный, а по существу квазиуказательный, жест, выраженный словом *сей*, которым начинается каждое из вводных предложений. В общем переход слова в ряд неоднозначных символических жестов воспроизводит ритуал *святых таинств*.

Затем ряд вводных предложений продолжается:

...Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незапно дуновение
От луга родины где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упование),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старины ...

/34-39/

Здесь *тайнства* вступили в новую фазу. Здесь слышен голос *невывразимого*. Правда, это лишь *прилетевшее незатно дуновение*, *шепнувшее душе воспоминанье*, но эти дуновение и шепот содержательны. Это *привет и воспоминанье* - голос из прошлого. И эти вести из прошлого получают ряд содержательных, хотя и обобщенных характеристик.

Наконец, третья фаза в ряду *святых тайнств* - это уже ясное присутствие самого существа *невывразимого*:

... Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие создателя в создании ... /40-41/

Здесь завершается тайнство приобщения *невывразимому*. *Невывразимое*, не перестав быть *невывразимым*, то есть не утратив своих качеств тайны, оказалось достижимым посредством приобщения тайне в системе символических жестов.

В состав рассмотренной паратактической серии вводных предложений входит одна необычная фраза:

Сие шепнувшее душе воспоминанье и т.д. /38/

Фраза отличается странной неопределенностью: что здесь субъект - *воспоминанье* или *шепнувшее*? Можно считать субъектом *воспоминанье*, тогда *шепнувшее* - атрибут. В пользу такого прочтения говорит и то, что оно легче дается, и параллелизм с предшествующей фразой:

Сей миновавшего привет, /34/

Где субъект *привет* может быть сопоставлен *воспоминанью*, а *миновавшего* может быть прочтено как несогласованный атрибут и сопоставлено *шепнушему*. Причем *привет* и *воспоминанье* - имена существительные, *миновавшего* и *шепнувшее* - причастия, активные, прошедшего времени. Обе фразы к тому же близки по смыслу.

Однако паратактическая конструкция, в которую включена рассматриваемая фраза, начинается предложением:

Сие столь смутное, волнующее нас, /30/

где *смутное* и *волнующее* - подлежащие, выраженные субстантивированными прилагательным и причастием. Оно дает основание для прочтения нашего предложения так, что *шепнувшее* - субъект, а *воспоминанье* - объект. Т.е., недоумение - *воспоминанье* шепнуло душе или сие шепнуло *воспоминанье* - остается неразрешимым из контекста. Наоборот, кон-

текст усиливает двузначное звучание фразы. И это само по себе значимый факт. Двузначность фразы имеет в синтаксическом плане смысл равенства субъекта и объекта на основе обмена функциями. И эта странная синтаксическая ситуация как нельзя лучше соответствует целому семантическому плану всей паратактической конструкции: вся она посвящена определению неудовимого, обозначенного указательным местоимением *сей, сия, сие*, причем в начальной ее части есть фраза:

Сие к далекому стремленье, /33/

а в конечной:

Сие присутствие создателя в созданье, /41/

между ними находится:

Сия сходящая святыня с высоты; /40/

т.о., вся конструкция в целом включает сообщение о встречном движении создателя, о преодолении расстояния и схождении создателя в созданье, что и закреплено в синтаксическом значении рассмотренной средней фразы:

Сие шепнувшее душе воспоминанье... /38/

В своей двузначности фраза эта выходит за пределы естественного порядка вещей и тем самым непосредственно выражает план сверх-естественного смысла.

Итак, ритуал приобщения тайны в IV части совершается, между тем перечень символических событий заканчивается вопросом:

Какой для них язык?.. /42/

Ответом на этот вопрос является часть V, финал:

Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчанье понятно говорит. /42-44/

В трех тезисах финал резюмирует усилия поэтического вдохновения, направленного на постижение *невыразимого*. И если мы, прочитав стихотворение, находим эти усилия не бесплодными, а имеющими смысл, то перед нами также резюме средств приобщения тайне *невыразимого*.

Суммирующий значения всего этого ряда финальный тезис:

...Все необъятное в единый вздох теснится... - /43/

переводит ту же формулу в план единства объективного и субъективного.

Если поставить вопрос в семиотическом плане, рассмотреть стихотворение как ЗНАК *невывразимого*, то теперь можно увидеть своеобразие этого знака. Мы видели, что он представляет собой систему жестов, направленных к *невывразимому*. Но это символическая, а не реальная направленность, жесты ни на что не указывают, потому что указывают на все. Направленность жестов здесь - это разнонаправленность, стремящаяся к бесконечности и на нее намекающая. Символическая направленность не есть замена некоторой реальной направленности. Символический жест, сопряженный с дейктической функцией, не является остенсивным определением. В нем символическое выступает в своем предельном смысле - *сверхреального*, на которое можно указывать, но нельзя указать. В самом деле, жесты направлены на далекое и высокое, на небо и землю, на прошлое, на радостное и скорбное, - словом, на все необъятное. Но *невывразимое* не тождественно ни одному из этих объектов и ни всем им вместе взятым. Референта этого понятия нет там, куда направлены эти жесты. Смысл жестов в том, чтобы *ВОВЛЕЧЬ все необъятное* в центростремительное движение к себе, заставить его в *единый вздох тесниться*. *Невывразимое* называется, определяется, описывается, указывается. Но все это квазиназывание, квазиописание и т.д. Зато совокупность всех этих актов дает возможность испытать присутствие *невывразимого*. Стихотворение Жуковского - это знак с суггестивным полем. Особенность суггестивного смысла заключается в том, что он возникает как функция ритуального жеста в момент его исполнения. В свою очередь, суггестивный знак не может быть ничем иным, как ритуальным жестом.

3. ...И лишь молчание понятно говорит. /44/

Теперь, завершив чтение текста, мы можем остановиться на значении в нем понятия *говорящего молчания*. Можно выделить три основных аспекта значения:

а) Молчание свершения. Молчание, наступающее, когда речь окончена. Молчание как пространство, в котором суммируются итоги речи, складывается впечатление. Разумеется, не в чисто внешнем смысле - простого окончания речи (хотя свершенность, достигнутость играет роль), а в смысле активного построения тишины. Это предполагает

дальнейшие значения молчания.

б) Молчание как отказ от того, что было сказано, потому что сказаны были слова, развивающие некоторую рациональную аргументацию, устанавливающие некоторые логические связи и выдвигающие некоторые представления и понятия, в то время как *невывразимое* доступно только сердцу и душе. Поэтому сомнения и отказ от сказанного, завершающие каждый шаг, создают как бы отрицательный контур *невывразимого* - пунктирный контур, прочерченный словом, отказывающимся от самого себя, скрывающимся в молчание. Самый жанр *отрица* связан с пониманием всякого слова (высказывания, текста) как находящегося в фрагментарном отношении к Универсуму или Абсолюту.

Молчание как ежеминутный отказ даже от орудий, создаваемых собственно поэтическими ходами мысли - мгновенное бытие которых - их творческий закон. Они всплывают, заставляя ближайшие значения умолкать, и тотчас же сами замолкают, уступая движению ближайших значений. В общем поэтическая мысль движется прерывисто, толчками. Как писал О. Мандельштам, "Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу их уничтожает" (Мандельштам 1967, 48). Молчание как отказ от средств во имя непосредственного.

в) Молчание как обстоятельство постижения путем приобщения тайне. *Невыразимое* как предмет выражения должно либо оказаться невыраженным, либо, будучи выраженным, перестает быть *невывразимым*, то есть подставляет нечто иное вместо себя и вновь остается невыраженным. *Невыразимое* может сказаться как таковое, только оставаясь тайной. Задача поэзии в этом отношении совершенно аналогична задаче Литургии в отношении к священной тайне. Аналогичны и средства. Вспомним, что в первой части стихотворения Жуковский создает нечто вроде идеи разума относительно *невывразимого*. Но она негативна и недостаточна. Во второй части он создает нечто вроде эстетической идеи *невывразимого*. Но и это - средство частичное, временное. В III, IV и V частях он производит синтез двух первых. Причем понятие растворяется в символических всплывках, а пластический образ затихает в комплексе жестов, выраженных дейктической анафорой *Сие...* (*Сей, Сия, Сии*). В результате происходит приобщение тайне при сохранении тайны. Приобщение характеризует поэтическое событие больше со стороны субъекта. Со стороны же объекта поэтического стремления происходит приоткрытие, прикровенное открытие - особое эзотерическое *откровение*. В тексте стихотворения нет этого слова, но оно вполне уместно в смысловом ря-

ду: *преображение* - *святое таинство* - *присутствие создателя* в *создании*. Догатка подтверждается еще тем, что у Жуковского есть стихотворение "Цвет завета", написанное в том же 1819 году, в нем есть строфа, посвященная тем же идеям, что "Невыразимое", и в этой как раз строфе присутствует понятие *откровения*:

Сия окрест волшебные места,
Сей тихий блеск заката за горами,
Сия небес вечерних чистота,
Сей мир души, согласный с небесами,
Со всем была, как таинство, слита
Ее душа, присутствием священным,
Невидимым, но сердцу *откровенным*.

Кстати, в "Невыразимом" в свою очередь есть отзвук "Цвета завета", главной его темы - в строчках, заключенных в скобки:

... (Как прилетевшее незапно дуновение
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость где жило упование)...

/35-37/

Приобщение и откровение достигаются посредством комплекса символических действий, образующих творческий акт. Этот акт замкнут в себе, никакого устойчивого продукта он не создает. Он создает лишь суггестивный символический смысл, который только в его пределах да в пределах окружающего его молчания и существует.

3.

Раскрытие смыслового и функционального планов стихотворения позволяет поставить вопрос об его феноменальной архитектонике.

Прежде всего бросается в глаза необычайная всесторонняя стройность его композиции, подсказывающая присутствие в ней некоторого символического плана. Прделанный смысловой анализ отчетливо говорит нам, к какой области относится этот символизм. Это область сакральная, что подчеркнуто многократной троицностью соотносящихся компонентов текста. Займемся содержательным уточнением области символического смысла, в которую включены архитектурные силы. Сакральная лексика представлена понятиями *святое таинство*, *преображение* и *присутствие создателя*. Этому в функциональном плане соответствует символическая система симпатических жестов, направленных на приобщение сакральной тайне, или ее откровение. При этом жестам таинств

наряду с другими свойствами придана отчетливая пространственная модальность:

душа...	
в <i>беспредельное</i> унесена,	/14-16/
к <i>далекому</i> стремленье	/33/
Горе душа летит.	/42/

Поэтические значения принципиально поливалентны.

Пространственные значения не уходят полностью в жест, они создают пространственное представление и вне жестов, вокруг них. Эта пространственность прежде всего космична, беспредельна:

...в <i>беспредельное</i> унесена.	/16/
------------------------------------	------

Есть и другой слой пространственного мышления - четкая земная система трехмерного пространства. Она введена выражениями:

Сие к <i>далекому</i> стремленье,	/33/
Горе душа летит.	/42/

Обычной в русском языке является оппозиция: *далеко / высоко*, - относящая *далеко* к горизонтали, как, например, в сказочном зачатке: "Близко ли - далеко ли, низко ли - высоко ли..." *Горе душа летит* - добавляет третье измерение, вертикаль. Наконец, выражение *Сие к далекому стремленье* вводит еще более определенную - человеческую - меру пространства. *Далеков* - это уже не метафизический термин, как *беспредельное*, и *стремленье* - это не чудесное *унесена*, а человеческое движение. Если сегодня за этим словом осталось чисто психологическое значение - значение душевного движения, то в начале XIX века оно означало также физическое перемещение в пространстве. Это же значение физического движения в пространстве есть и в глаголе *летит*.

Итак, высказывания, строящие пространственные представления, имеют двойственный смысл: во-первых, метафизический и сверхнатуральный, во-вторых, соизмеримый с телесными свойствами, физически осязаемый. При этом, как мы видели, пространственные представления четко структурны, архитектурны.

Что же здесь создается в пространственном плане? Что это за

постройка, которая обладает одновременно и земной мерой и имеет метафизический смысл, раздвигающий ее стены до беспредельности? Как только мы вспомним, что здесь происходит ритуал священных таинств, ответ оказывается однозначно необходимым: ХРАМ. Храм есть строение, принадлежащее одновременно двум порядкам реальности: конкретно-материальному и символично-мистическому.

Коль скоро возникает феноменальный план, который строит целостное смысловое пространство произведения, то в контексте этого пространства любые компоненты текста, отмеченные структурными отношениями, получают соответствующую функциональную нагрузку, становятся носителями его значений и в свою очередь строят его. Если смысловое целое текста достигает своего завершения во вторичном, символическом плане, то любое подобие структуры этого символического плана структуре текста превращает последнюю в иконический образ этого целого. Если храм есть культурный феномен строящий все смысловое пространство произведения, то архитектоника стихотворения в пространственном слое мышления является архитектурой.

И действительно, формальная структура стихотворения отвечает храмовой постройке. Первая часть воздвигает комплекс опорных понятий, причем структура мысли такова что это два параллельных ряда понятий общим числом 12:

язык земной	/1/	--	дивная природа	/1/
разновидное	/4/	--	единство	/4/
мертвое	/8/	--	живое	/8/
усилие	/7/	--	свобода	/2/
пересоздание	/9/	--	создание	/9/
выражение	/10/	--	невыразимое	/10/

Это опоры, столпы храма.

Вторая часть возводит арку:

Спирается в груди болезненное чувство. /17/

Спирается - это именно то, что происходит в *своде*, где навстречу друг другу направлены и взаимно сопряжены нагрузки, силы тяжести. Как было показано выше, ряд, к которому относится приведенный стих, состоит из четырех подобных стихов, изоморфных, в структурно-феноменологическом плане, нарочной конструкции:

- И разнovidное с единством согласила... /4/
Спирается в груди болезненное чувство... /17/
Сие присутствие создателя в создание... /41/
Все необъятное в единый вздох теснится... /43/

Первый из них находится уже в первой части, но смысл свода обнаруживается во второй. В этой части - под сводом - впервые появляется тема *безмолвия*. Здесь же помещается и образ ПРЕОБРАЖЕНИЯ. По смыслу III и IV части заключают в себе основную массу пространственных характеристик. Они же разворачивают и смысловое пространство вокруг опорных положений первых двух частей.

Краткий - в два с половиной стиха - финал возносится над обширным пространством поэтического храма в ясном горизонтальном движении:

...Горе душа летит... /42/

Над узким *барабаном* этого полустроchia разворачивается небольшое по объему, но космоморфное (*все яобъятное*) и при всем том чувственно осязаемое (*в едитий вздох*) смысловое тело следующего стиха:

Все необъятное в единый вздох теснится... /43/

Так строится купол. Он становится обиталищем тишины:

И лишь молчанье понятно говорит. /44/

Такова архитектура потаенного Храма Преображенья постройки Василия Жуковского.

4.

Круг идей "Невыразимого" может быть лучше понят, будучи помещен в соответствующий ему культурный контекст. Это имеет смысл сделать и для лучшего понимания истории русской поэзии. Рассмотрение отдельных составляющих идеологии "Невыразимого" недостаточно. Так, например, идеи натурмистики можно найти в культуре Романтизма, особенно немецкого, с которым Жуковский был знаком. Интересные параллели могут быть обнаружены у Жуковского с натурфилософией Шеллинга. Однако корни

идеологии Жуковского уходят глубже. Об этом свидетельствует именно полный круг идей, обнаруженных выше в "Невыразимом". Сочетание натурмистики с литургической и храмовой символикой и идеями эзотерического приобщения тайне - это комплекс, характерный для культуры масонства, которая во многом повлияла на Романтизм, пересеклась с ним, но все же должна быть учитываема как таковая.

Масонство представляет собой эзотерическое движение в христианстве, пропитанное натурмистическими идеями, рассматривающее себя как традицию, идущую от строителей храма Соломона, и придающее особое значение ритуальным таинствам. Масонство проникло в Россию из Западной Европы во времена Екатерины II, привлекло лучшие умы России, оказало колоссальное влияние на духовную жизнь интеллектуальной элиты, затем к концу царствования Екатерины подверглось гонениям, но испытало новый расцвет в эпоху Александра I (Пыпин 1916; Пыпин 1900; Вернадский 1917).

В годы своей юности, на грани XVIII и XIX веков, Жуковский, учась в Пансионе Московского Университета был близок с семьей директора Пансиона, Ивана Петровича Тургенева, сыновья которого были соучениками Жуковского и его ближайшими друзьями. Дом Тургеневых был одним из главных центров масонской жизни в России того времени.

Друзьями И.П. Тургенева были лидеры русского масонства: И.Е.Шварц, С.И.Гамалея, И.И.Новиков, А.М.Кутузов, бр. Лопухины и др. Хотя именно в этот период масонство переживало упадок, деятельность тургеньевского кружка не прекращалась и масонские собеседования происходили на глазах у младшего поколения (Архив братьев Тургеневых: II, 33).

В поэзии Жуковского рассыпано множества масонских символов, выражений, идей и намеков. Позднейшие исследователи почему-то об этом забыли, но современники видели это хорошо. Так, например, именно в том самом 1819 году, когда было написано "Невыразимое", П.А. Вяземский писал А.И.Тургеневу: "Жуковский слишком уже мистицизирует, то есть - сдишком часто обманываться не надобно: под этим туманом не таится свет мысли... Стихи хороши, много счастливых выражений, но все один склад: везде выглядывает ухо и звезда Лабзина" (письмо от 5 сент. 1819; Осташевский архив: I, 305).

Александр Федорович Лабзин был одним из самых видных деятелей масонского движения в России конца XVIII - начала XIX вв. Мистический писатель, редактор религиозно-мистического "Сионского Вестника" (1806 и 1816), основатель и глава масонской ложи "Умирающего Сфинкса"

(1800-1822), переводчик и издатель многих мистических философов, в том числе Якоба Беме, И.Г.Юнга-Штиллинга и Карла Эккартсгаузена, он был проповедником идей "внутренней церкви" и оказал сильное влияние на круг братьев Тургеневых, с которыми был в дружбе (*Русский биографический словарь* X, 2-12).

Точек соприкосновения у Жуковского с масонами множества. Мы коснемся лишь некоторых. Отмеченная Вяземским мистика и прежде всего мистика природы была одним из главных интересов в масонстве. Они опирались главным образом на немецких мистиков, таких как Майстер Экхард и Якоб Беме. Но среди массы литературы, изданной Новиковым, были и византийские богословы. В масонской идеологии важное место занимали идеи квиетизма и молчания. Один из излюбленных масонских авторов, Ангелус Силезиус, писал:

Когда отвергнув мир, имеешь ты спокойство,
То Божие с тобой соединено свойство.
(Цит. по: Вернадский 1917, 146).

В одной из анонимных русских масонских рукописей говорится: "Мудрый всегда внутри себя скрывается. У него глаза отверсты, а рот заперт" (там же: 147).

Таинственные связи между макрокосмом и микрокосмом мыслились как основа тайной культуры познания. Познание великих тайн мыслится как откровение, то есть доступное немногим посвященным. В одной из русских масонских рукописей говорится: "Учение св. О[рде]на, яко единое с учением Христовым всегда было, есть и пребудет таинственным, - для чего также преподается оно под символами и иероглифами, как и Христос свое проповедовал народу в притчах; но сколько Иисус тайны царствия Своего открывал одним избранным своим ученикам, так и св. О[рде]н, яко верная академия Христова, сообщает избранным токмо брр. таинства своя, состоящие в познании света натуры и благодати, в познании времени и вечности" (речь З.Я.Карнеева; цит. по: Вернадский 1917: 158-159). Масонский орден есть тайная организация. Он основан на идее Внутренней Церкви. Главным теоретиком Внутренней Церкви был один из крупнейших идеологов русского масонства и ближайший друг И.П.Тургенева - И.В.Лопухин. Привожу выписки из его "Нравоучительного Катехизиса истинных Ф[ран]к М[асоно]в", который вне всякого сомнения должен был знать Жуковский:

"12) Почему таинство Ордена не может быть всякому известно?

По тому же, по чему не всякий может видеть и ощущать присутствие Бога везде сущаго.

13) Чем приобретается оное таинство?

Возрождением.

14) Что открывается сим таинством?

То, чего око не видело и ухо не слышало, и на сердце человеку не виходило: сие-то Бог через таинство оное открывает возлюбленным своим" (Лопухин 1860: 25).

Особую роль в постижении таинств играет литургия. В том же "Катехизисе" Лопухина читаем:

"19) Какая обязанность истинного Ф[ранк] М[асона] в рассуждении внешнего Богослужения?

Почитая его установления и обряды, должен он прилежно ими пользоваться, как средством для внутреннего" (там же: 26).

Кроме специфического осмысления церковной литургии, у Франк-масонов была тщательно разработанная система собственных ритуалов, каждый из которых означал приобщение тайне.

В масонской литературе мы находим и комментарий к стиху из "Невыразимого":

Спирается в груди болезненное чувство. /17/

В рукописи участника новиковского кружка Д.И.Дмитревского есть запись: "В здоровом человеке не может быть здоровой разум и дух. Он не способен к чувствованиям, например, соболезнования, сострадания и прочим нежностям" (Вернадский 1917: 144).

Интересно, что и поэзия Эдварда Юнга, оказавшая, как известно, большое влияние на Карамзина и Романтизм, попала в Россию в масонском контексте: в 1785 г. в новиковской типографии были напечатаны две его поэмы - "Страшный суд" и "Торжество веры", переведенные с немецкого (Пыпин 1916: 235). Есть основания полагать, что масонская идеология служила Жуковскому вообще контекстом, в рамках которого он абсорбировал импульсы романтической культуры.

5.

Храм - это одно из фундаментальных представлений в идеологии Жуковского. Идея храма - как пространства конкретного и одновременно обладающего универсальным и сакральным символическим смыслом - позволяет Жуковскому конфигуративно, целостно осмыслить мир. Это ключ его форм и смыслов в их единстве. Это его эпистеме, или феноменологический радикал его поэтического мира, от которого зависит весь порядок мира, его строй и смысл, как и характер поведения в нем.

Храм этот сокровенный, он существует только для посвященных, прежде всего для поэтов:

С тех пор необожатель
Подсолнечных сует -
Стал верный обитатель
Страны духов поэт,
Страны неоткровенной:
Туда непосвященной
Толпе дороги нет.
(*"К Ватюшкову. Послание"*, 1812)

Обратим внимание на этот ряд: *Необожатель, Неоткровенной, Непосвященной*. Он напоминает смысловую технику "Невыразимого" и, конечно же, стратегию отрицательного богословия.

Страна неоткровенная предстает далее как храм. Это одновременно и храм искусства:

Друзья стыдливых - музы;
Во храм священный их
Прелестниц записных
Толпа войти страшится... (*Ibidem*)

Но это также и храм мироздания, или храм природы:

Доколь, мой друг, пленяет
Добро и красота,
Доколь огнем свяченным
Душа еще полна
И дверь растворена
Пред взором откровенным
В святой Природе храм
...
Да светит надо мной,
Во тьме путеводитель,
Твой, Муза, милый свет! (*Ibidem*)

В свою очередь, расширение храма искусства, в котором поэт яв-

ляется служителем, до пределов храма природы наделяет поэзию совершенно особыми задачами и свойствами. Как в природе, понимаемой мистически, сутью является сверхъестественное и тайное, так же и в поэзии важным оказывается второй, символический план смысла. И природа, и поэзия - мистически понимаемые - имеют своей парадигмой храм как здание символическое, суть которого не в его рукотворном, материальном теле.

Поэтому Жуковский обращается к другу-поэту:

Летай неробкими перстами
По очарованным струнам.
И музы не страшись. В нерукотворный храм
Стезей цветущую, не скрытую от света,
Она ведет поэта.
(*"К кн. Вяземскому"*, 1814)

Если Пушкин "памятник себе воздвиг нерукотворный", то Жуковский воздвиг "нерукотворный храм". Стезя в этот храм скрыта от непосвященных.

Л и т е р а т у р а

Архив братьев Тургеневых. 1921. Петроград.

БАХТИН, М.М. 1975.

Вопросы литературы и эстетики. Москва.

ВЕРНАДСКИЙ, Г.В. 1917.

Русское Масонство в царствование Екатерины II. Петроград.

ЖУКОВСКИЙ, Г.А. 1965.

Пушкин и русские романтики. Москва.

ЛОПУХИН, И.В. 1860.

Записки. Москва.

МАНДЕЛЬШТАМ, О.Э. 1967.

Разговор с Данте. Москва.

Остафьевский архив кн. Вяземских. 1899-1909. С.-Петербург.

ПЫПИН, А.Н. 1900.

Общественное движение в России при Александре I. С.-Петербург.

Русский биографический словарь. 1896-1918. С.-Петербург/Петроград.