

Седьмого августа 1782 года на площади Сената в Петербурге в присутствии императрицы, двора, войск и несметного множества народа состоялось торжественное открытие памятника Петру Первому. К событию была выпущена медаль, изображавшая памятник при взгляде на него со стороны Адмиралтейства. Медаль должна была увековечить состоявшееся событие, но создавалась она задолго до него. Первый ее вариант изготовил еще в 1775 году художник-гравер Пиляр, после него были и другие варианты других мастеров, которые различались отдельными деталями, но в конечном счете все воспроизводили рисунок, выполненный весной 1770 года художником, впоследствии академиком живописи А.П. Лосенко — или, в распространенном произношении того времени, Лосенковым<sup>1</sup>. Сличение медали с рисунком не оставляет в этом никаких сомнений. Дело в том, что к весне 1770 года Фальконе, французский скульптор, которого русское правительство пригласило изваять статую основателя империи, создал ее макет. К тому времени из окрестностей города на место был доставлен и огромный валун, предназначенный служить подножием памятнику. Это позволило скульптору завершить и выставить на публичное обозрение большую модель монумента; она-то и воспроизведена на интересующем нас рисунке. «Профессор академии художеств Лосенков, — говорится в старинном описании Петербурга<sup>2</sup>, — по заказу Фальконета нарисовал картину с модели. Фальконет заплатил ему за нее триста рублей и тотчас же отослал картину в Париж».

Вполне понятно поэтому, что изображение на медали в общем бесспорно и очевидно совпадало с рисунком. Важно, однако, обратить внимание и на то, что от реального памятника оно в ряде деталей отличалось: изгиб змеи, образующий на медали и на рисунке как бы геометрически четкую прямую скобку, на памятнике существенно сглажен; на монументе хвост лошади на этом изгибе и оканчивается, тогда как на рисунке и на медали он слегка продлен; очертания шкуры, заменяющей императору седло, представляются на рисунке и на медали несколько более рваными, чем на памятнике. Не приходится удивляться и тому, что люди, в день открытия приобретшие медаль или получившие ее в дар, не обратили на эти действительно незначительные расхождения между изображением и натурой никакого внимания: в многочисленных

отзывах современников об этой стороне дела не упоминается, кажется, ни в одном.

Но было среди таких расхождений одно, гораздо более очевидное и несравненно более значительное, общее невнимание к которому не столь естественно и требует объяснений. Речь идет о довольно большом выступе в передней верхней части скалы-постамент. Он отчетливо виден на рисунке, воспроизведен на медали, и характерная острая продольная складка, пересекающая его посредине, служит еще одним — и абсолютно очевидным — доказательством того, что исходным материалом для медали служил рисунок Лосенко. Выступ этот на завершенном монументе отсутствует; Фальконе убрал его вскоре после окончания работы над большой моделью, когда приступил к обработке постамента<sup>3</sup>. Два обстоятельства, связанные с означенным выступом, заслуживают внимания.

Первое состоит в том, что обработка скалы, изменение ее формы и размеров, а тем самым уменьшение постамента оказались сразу же после открытия памятника в центре внимания зрителей и явились основным поводом для критики. Отзывы, отражающие это положение, собраны и опубликованы<sup>4</sup>. Вот некоторые из них. Французский дипломат Корберон: «Эта огромная скала, предназначенная служить пьедесталом для статуи Петра I, не должна была обтесываться; Фальконе, который нашел ее слишком большой для статуи, заставил ее уменьшить, и это вызвало неприятности». Шарль Массон, автор известных *Memoires secrets sur la Russie*. I.— P., 1800: «Это небольшая скала, раздавленная большой лошадью». Такого рода критика продолжалась и в следующем поколении. В выпущенных в 1816 году П. Свиныным «Достопримечательностях Санкт-Петербурга» статуе Фальконе посвящена специальная глава, в которой в частности выражается сожаление, что скульптор чрезмерно уменьшил пьедестал: «в сем обвиняют самолюбие Фальконе-та, желавшего, чтобы все удивление зрителя обращалось единственно на статую». Читатель помнит также о том, что «произвольное уменьшение камня вызвало недовольство со стороны Ив.Ив.Бецкого» . Тем более примечательно, что при столь общем и придирчивом внимании к уменьшению размеров постамента, при постоянных разговорах на эту тему устранение большого, сразу бросающегося в глаза выступа в верхней передней части скалы никак не было отмечено и никакого особого смысла никто в таком устранении не усмотрел. Это связано со вторым обстоятельством, заслуживающим обсуждения.

Критика современников была вызвана почти исключительно тем, что в результате обработки камня и резкого уменьшения его размеров<sup>6</sup> памятник в целом отклонился от того образа, который все ожидали увидеть, и от того смысла, который по общему убеждению образ этот был призван выразить — прежде всего, от представления о просвещенном монархе. Основанный на этом представлении замысел монумента сло-

жил у скульптора с самого начала и не менялся на протяжении всех лет работы. «Мой царь...», — писал он, — поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом — это эмблема победенных им трудностей ... Эта скачка по крутой скале — вот сюжет, данный мне Петром Великим. Природа и люди противопоставляли ему самые отпугивающие трудности. Силой упорства своего гения он преодолел их»<sup>7</sup>. Этот замысел был одобрен Дидро и в известном смысле подсказан им. «Покажите, — обращался он в одном из писем к скульптору, — как ваш герой на горячем коне поднимается на служащую ему основанием крутую гору и гонит перед собой варварство»<sup>8</sup>. На протяжении ряда лет Фальконе реализовал в Петербурге задуманную статую и получал за нее плату, из чего явствует, что именно этот образ заслужил одобрение Екатерины. В тех же категориях воспринимали памятник просвещенные зрители: «Крутизна горы суть препятствия, кои Петр имел, производя в действо свои намерения; ... простой убор коня и всадника суть простые и грубые нравы и непросвещение, кои Петр нашел в народе, который он преобразовать вознамерился»<sup>9</sup>. Смысл монумента, таким образом, на всех уровнях соответствовал культурным и эстетическим воззрениям эпохи в целом. Противопоставление просвещения и варварства в соответствии с господствовавшим мировоззрением воспринималось также и как часть более широкой оппозиции: цивилизации и дикой природы. Скала-постамент, как все ожидали, должна символизировать именно последнюю.

Вот этот-то образ и оказался нарушенным изменением формы и размеров скалы, это-то расхождение между априорно ожидаемым и реально видимым породило критику, в нем раскрывался ее смысл. «Я представлял себе гораздо более крупный камень, как бы оторвавшийся от большой горы и оформленный дикой природой», — писал автор известных записок о путешествии по России Бернулли; «Мы видим гранитную глыбу, обтесанную, отполированную, наклон которой так невелик, что коню не нужно больших усилий, чтобы достичь ее вершины», — вторил ему другой современник<sup>10</sup>.

Так обнаруживается причина общего невнимания к удалению большого переднего верхнего выступа постамента: он не делал скалу ни более, ни менее «дикой», следовательно, не имел отношения к образу просвещенного монарха, а потому не представлял никакой важности — он не был знаком определенного общественно-философского содержания, и культура времени его не видела. Запомним этот первый вывод из предшествующих рассуждений: зрение культуры отличается от физического зрения; оно видит лишь то, что представляет собой знак в указанном выше смысле этого слова и не воспринимает того, что знаком не является.

Миновались два поколения; отшумели события, потрясшие Россию, Европу, мир — французская революция, Наполеоновская эпопея, «гроза двенадцатого года», Венский конгресс и Священный союз, восстание

на Сенатской; в корне изменились идеи, образы, вся атмосфера литературы, искусства, философии, культуры в целом — уходил в прошлое классический канон со своими античными богами и героями, расцвел, чтобы тут же начать увядать, бунтарский романтизм, все большую роль в самосознании времени и культуры стали играть величины, которые дотоле лишь вырисовывались в глубине — труд, народ, нация. Соответственно изменилось и представление об идее и практике самодержавного государства, об империи, созданной Петром, а значит, и о художественном и общественно-философском смысле памятника тому, «чьей волей роковой над морем город основался». Наиболее яркое и глубокое выражение это новое представление нашло себе в поэме Пушкина «Медный всадник».

Представление, о котором идет речь, сложно и многогранно. Оно включает в себя в их единстве и противоречивый образ державно-императорской государственности, созданной Петром и воплощенной в Петербурге — великой, «строгой и стройной», «неколебимой как Россия», и в то же время уже отчужденной от обычного человека, преследующей его «с тяжелым грохотом» и в конце концов несущей ему гибель; и тему стихии, которая должна забыть свою «тщетную злобу», но пока разбойно мстит городу и «играя», убивает маленького чиновника Евгения, его мечты и надежды; и роковые сдвиги в историческом значении родовой аристократии, исчезновение гордых носителей имени, что «под пером Карамзина в родных преданьях прозвучало», а ныне навсегда погружается в Лету — «светом и молвой оно забыто».

Необходимой составной частью этого многогранного образа, органически связанной с остальными, является мотив, выраженный в общеизвестных строках поэмы:

...А в сем коне какой огонь!  
Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?  
О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной,  
На высоте, уздой железной  
Россию поднял на дыбы?

Образ принадлежал времени. Он привлек внимание Николая, который, читая рукопись поэмы, отчеркнул четыре последних стиха, снабдив их значком NB, но не вопросительным знаком и не волнистым подчеркиванием, как он делал в местах, вызывавших у него неодобрение. Так же видел монумент Адам Мицкевич. Подробно об этом — ниже, но обратим внимание уже здесь на примечание Пушкина к приведенным строкам: «Смотри описание памятника в Мицкевиче...» Нельзя не учитывать и того, что в те годы, в которые обдумывалась и создавалась поэма, исподволь формировалось мировоззрение славянофилов, многие из

которых, по-видимому, охотно подписались бы под такой характеристикой Петра и его дела.

Ссылка на Мицкевича неслучайна. Имя его фигурирует в трех примечаниях к поэме из пяти имеющихся. Роль Мицкевича в трактовке темы, заключенной в приведенных строках и в тех реальных жизненных обстоятельствах, которые обусловили многое в форме ее выражения, неоднократно исследовалось и может считаться выясненной<sup>11</sup>. Образ коня, вздыбившегося над бездной, со всеми заключенными в нем национально-историческими и общественно-философскими ассоциациями, бесспорно пушкинский, но навеян он знаменитыми строками Мицкевича из стихотворения «Памятник Петру Великому» из третьей части «Дзяд», где говорится, что конь Петра

«Одним прыжком на край скалы взлетел,  
Вот-вот он рухнет вниз и разобьется».

Далее прямо предвосхищается пушкинский образ: подобный этому коню обледеневший водопад «висит над бездной», и как неизвестно у Пушкина, где конь «опустит копыта», так же неизвестно у Мицкевича, «что станет с водопадом тирании», когда пригреет весеннее «солнце вольности».

Помимо глубинных творческих и философских мотивировок, образ, о котором идет речь, имеет мотивировку реально бытовую: он возник из разговора обоих поэтов (в котором участвовал также П.А.Вяземский) в то время, когда они шли по Сенатской площади, то есть непосредственно в виду памятника<sup>12</sup>. Бездна, разверзшаяся под копытами коня, была дана им очевидно и наглядно, в самой конфигурации скалы — постамента: они увидели тот обрыв камня, который существовал здесь уже полвека назад, но которого тогда не увидел никто.

Вернемся теперь к рассуждению, которым мы завершили разговор о восприятии памятника Фальконе его современниками. Зрение культуры видит лишь те формы, за которыми раскрывается духовное, общественное, историческое содержание, непосредственно, на языке идеологии в предмете не представленное — видит, другими словами, лишь формы, обладающие знаковым смыслом, формы-знаки: зрение культуры семиотично.

Культура Просвещения XVIII века в целом не несла в себе осознанной идеи губительной и гибельной перспективы, открывающейся перед цивилизующей волей, и соответственно не ощущала исчезновения каменной опоры из-под ног императорского коня как знак и именно потому его не видела: «знака» или «означающего» нет там, где нет «означаемого» или «денотата». На вторую четверть XIX столетия приходится величайшее открытие и глубочайший рубеж в духовной истории Европы. За пределами художественно организованной, риторически выражен-

ной, на античность опирающейся, профессиональной и элитарной, респектабельной и возвышенной Культуры с большой буквы, замкнутой в силовом поле структурированного бытия, государства, церкви или сообщества, обнаружилась грандиозная сфера жизни, этой Culture внеположенная, в тенденции посторонняя, а в потенции и враждебная. В силу своей внеположенности Culture с большой буквы, Culture канона и нормы, эта сфера заключала в себе и неприметные человеческие ценности повседневного существования «простых душ», и в то же время — угрозу раскрепощения сил, заложенных в этой повседневности — возвышенной Culture, действительно, не знающих, организации, структуре и ответственности перед ними посторонних, но именно потому чреватых разнузданием и стихией. В сущности, диалектика этих двух начал и образует содержание «Медного всадника». С возникновением «означающего» возникло «означающее». Отпиленные «два фута с половиною» стали знаком, за которым обнаружилась вся головокружительная глубина открывающихся исторических перемен.

Запомним и второй вывод из всего, сказанного выше: смена знаковых смыслов материально неизменных объектов — один из магистральных путей развития культуры.

Смена знаковых смыслов материально неизменных объектов наиболее очевидно предстает как форма развития культуры при сопоставлении двух разных стадий существования одного и того же памятника. Проведенное сопоставление фальконетовской и пушкинской стадий существования памятника Петру является достаточно убедительным примером. При таком сопоставлении, однако, выявляются зафиксированные в источниках исторические рубежи эволюции, ее последовательные относительно завершенные этапы, и остается в стороне нечто не менее важное, а в некотором смысле и более интересное: внутреннее накопление нового качества в пределах данного знакового состояния, само движение знака под влиянием постепенных, подчас неприметных и неуловимых сдвигов в подсознании культуры — движение, в котором эти сдвиги себя обнаруживают и становятся доступны познанию. Теоретические основы такого анализа заложены в замечательной маленькой статье Ролана Барта «Воображение знака» (1963). Перечитаем ключевой пассаж. Он, однако, несколько импрессионистичен и в то же время абстрактен, терминологически не всегда последователен, а потому требует комментариев и пояснений. Мы позволили себе внести их прямо в текст, заключив такие свои дополнения в угловые скобки. — <Семиотическое познание> «переживает мир как отношение формы, лежащей на поверхности <то есть материально закрепленной, потому существующей объективно и, следовательно, относительно стабильной> и некоей многоликой, могучей, бездонной пучины <в виде которой выступают непрерывно меняющиеся во времени и колеблющиеся по личностям и группам, текущие и зыбкие представления об общественной действи-

тельности, о ее смыслах и ценностях>. <Возникающий из их взаимного отношения двуединый> образ существует в ярко выраженной динамике, ибо благодаря течению времени (<а вернее — движению> истории) отношение между содержанием и формой <здесь> непрерывно обновляется. Инфраструктура <как переживаемое содержание исторической действительности> <непрестанно> переполняет края суперструктуры <то есть данного знакового кода>, так что сама структура при этом остается неуловимой» .

Основанный на этих принципах анализ знаковых величин дает возможность превращения внешнего знания истории как последовательности событий в историю установления культурных смыслов, то есть человечески насыщенных и воспринятых в их непрерывном развитии. Оба обнаруженных выше среза темы Медного всадника, фальконетовский и пушкинский, становятся сопоставимы также как два переживания единого объективно-исторического процесса: исчерпания античного канона европейской культуры.

Отношение Фальконе к античному канону противоречиво и производит при внешнем знакомстве странное впечатление. По всему опыту работы, предшествующему его появлению в Петербурге, он узнается как скульптор либо барочный (скульптуры святых в церкви святого Роха в Париже, 1755—1762), либо сентиментально рокайный («Амур», «Купальщица», 1757). Теоретической основой его конфликта с Ив.Ив.Бецким было категорическое требование последнего жестко следовать античным образцам и, в частности, статуе римского императора Марка Аврелия — требование, упорно отклонявшееся Фальконе. В России Фальконе ассоциировался с вольным отношением к античному канону: герой «Прогулки в Академию художеств» К.Н.Батюшкова отказывается обсуждать фальконетову скульптуру коня, «боясь, чтобы меня не подслушали некоторые упрямые любители древности»<sup>14</sup>. И в то же время Фальконе еще мыслит вполне в духе традиционного отношения к античности и готов в ряде отношений признавать ее канонический смысл. Он получил профессию за статую Милона Кротонского (гипс — 1745, бронза — 1754). Он теоретически отстаивал нормативную роль греческой скульптуры: «Благодаря простоте средств, были созданы совершенные творения Греции, как бы для того, чтобы вечно служить образцом для художников»<sup>15</sup>. Едва обосновавшись в Петербурге, он выписывает материалы, необходимые ему для работы — в первую очередь слепки деталей с фигуры Марка Аврелия.

Примирение этого противоречия Фальконе видел в эстетике Дидро: античность не догма, а совершенное изображение жизни; там, где она этой роли не выполняет, следовать ей нет оснований. Это гармоническое решение обрисованного выше противоречия жило в сознании времени, подсознание же культуры упорно его подтачивало, готовя «переполнение краев суперструктуры».

Монумент Фальконе, как и эстетика Дидро, знаменовал новую фазу в вековом к этому времени «споре древних и новых». «Древние» отстаивали в нем императивную ценность высокой нормы и непреложность нравственного долга, их превосходство над всегда чреватой компромиссами современностью и повседневностью, а следовательно, — ту культурную традицию, которая воплощала эту норму, этот долг и это превосходство, традицию античной классики, традицию Культуры с большой буквы. «Новые», напротив того, убежденно говорили о ценности и обаянии живой жизни, о преимуществах ее перед величественно застылым и импозантно мертвым античным прошлым. Ко времени Дидро и Фальконе позиции определились окончательно, акценты оказались расставлены, и речь шла теперь о ценности жизни как самостоятельной категории, не поверяемой каноном вообще и античным в частности<sup>16</sup>.

Жизнь начинает восприниматься как естественность, то есть как освобождение от искусственности — от внешней организации, следовательно, — от подчинения авторитету и посторонней власти, то есть как субстанция самостоятельности, свободы и блага. Но благо это, высвобождаясь из пут внешней организации и ответственности, тут же готово выступить как разрушение нормы, а значит — пока еще глубоко потенциально — перейти в свою противоположность и нести в себе истоки разрушения, патологии и разбоя. Норма — а тем самым и античный канон — уже начинает ощущаться как стеснение, но заложенные в протесте против этого стеснения разрушительные потенции время и культура еще могут не видеть или сознательно их игнорировать. Обуздание индивидуально своевольного, подчинение целому, восхождение к общезначимому, а тем самым к нормативному и риторическому, остаются законом настолько естественным, что он не всегда осознан. Закон этот присутствует в атмосфере времени с тенденцией, себе противоположной, смутно чувствует заложенную в ней угрозу, но пока еще над ней господствует. Фальконе неслучайно был дружен с Дидро, неслучайно обсуждал с ним первоначальный замысел монумента: описанная коллизия нашла себе наиболее открытое, драматическое и глубокое выражение именно у Дидро, в его диалоге «Племянник Рамо», написанном в годы наибольшей близости философа и скульптора, когда вынашивалась идея и пластический образ Медного всадника. В этой идее и в этом образе оказались заложены носившиеся в воздухе мысли и чувства, порожденные центральным противоречием времени — противоречием, для которого, однако, Фальконе нашел свое особое решение.

Гениальность Фальконе и монумента, им созданного, в том, что оба обрисованные выше начала уже осознаны и разведены, но еще образуют внутренне противоречивую и потому бесконечно живую гармонию. Перед нами император и повелитель, но державная воля, в нем воплощенная, свободна от наджизненной деспотичности. Движение, в котором



находятся конь и всадник, задумано как стремление и порыв, но такие, что вполне укладывались еще в винкельмановский канон «благородной простоты и спокойного величия». Чтобы в этом убедиться, достаточно всмотреться в выражение лица императора, во всю его позу. Скульптор увидел в нем выражение энергии, воли, борьбы и жизни, как бы довлеющих себе и потому не ведающих — не долженствующих ведать — ощущения черты, срыва и обрыва.

Но жить значит принадлежать — времени прежде всего, и опасно варварские обертоны, которыми начинает окутываться в эти годы понятие жизни, высвобождающейся из еще эстетически значимых, но уже жестких и давящих скреп классической традиции, не могли не проникать, подчас вопреки замыслу, из самой атмосферы времени и в произведение Фальконе. Отсюда — отсутствие стремля: конь не до конца обуздан, и всадник не до конца устойчив; замена седла шкурой; нарочито архаически-варварская рукоять меча; рубаха, которой скульптор придавал особое значение, видя в ней прямую и принципиальную противоположность панцирю или *paludamentum*'у римских императоров. Но отсюда же и нечто несравненно более важное. Если жизнь дана здесь через движение, а движение по природе своей направлено за пределы ограниченного пространства монумента, то в нем — что бы ни думал скульптор — не могло не проступать то самое, игнорируемое, ощущение черты, срыва и обрыва, не мог не таиться гул отдаленной катастрофы. «Он еще раздавался глухо, Он почти не касался слуха И в сугробах не-вских тонул». Современники его не слышали.

В пушкинской поэме катастрофа уже произошла. Обрыв под копытами коня стал знаком, и автор предупреждает: «Печален будет мой рассказ»; один из героев поэмы — «безумец», другой — «истукан». Но чувство, владеющее автором и нами, читателями, растет из той же основы, из тех же объективных исторических обстоятельств, что и первые смутные предощущения Фальконе — из того, что, несмотря на все и вопреки обстоятельствам, норма, неотделимая от античного канона и от русско-европейского классицизма, все же по-прежнему остается — должна остаться — фундаментом Культуры и всего строя существования, с ней связанного. Поэма начинается с «Вступления» — гимна государственности, империи, городу Святого Петра (то есть новому Риму), гимна воле и культуре, созданного в одической эстетике XVIII века. С этого вступления-гимна поэма начинается во всех авторских рукописях<sup>17</sup>, не оставляя никакого сомнения в том, что исходный замысел состоял именно в прославлении победы организации и воли над природой («Где прежде финский рыбовод...» и весь пассаж, продолжающий эту строку), вхождения России в европейский мир («Самой судьбой нам суждено В Европу прорубить окно...»), торжества эстетического строя существования над стихией («громადы стройные», «строгий, стройный вид», «...в их стройно зыблемом строю»). Словом:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия,  
Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия

Поэма написана в конце 1833 года; с этого же года начинается новый, самый интенсивный, период обращения Пушкина к античности. Каждое четвертое стихотворение, возникшее в эти годы, связано с античной темой (в предыдущие пять лет, 1827—1831 — каждое сотое). В августе 1836 он пишет поэтическое завещание, где говорит о роковом расхождении своем со временем, и предпосылает ему перевод двух строф Горация, ибо в расхождении этом время остается на одной стороне, а он, Пушкин — вместе с Горацием, на другом. За «Памятником» непосредственно следуют два антологические стихотворения в элегических дистихах и две неоконченных пьесы, связанные с переводом Ювенала. Без антично-классического канона жить нельзя. Но и с ним жить нельзя, и в «Медном всаднике» впервые осознано, сколь губительно непреложно-волевое обуздание живой, непосредственной, неприметной человеческой жизни. Сама эта жизнь, однако, еще не существует спокойно и самоценно, в-себе и для-себя, но лишь как отпадение от всеобщего, от канона и нормы, а потому и оборачивается не-нормальностью: безумьем Евгения и разбоем мечущейся Невы. Евгений — не просто «безумец», как Петр — не просто «истукан»; первый *становится* безумцем, по мере того как второй вместе со своим городом и всем своим миром *становится* истуканом «с медной главой». Петр Фальконе не знает ничего о бездне, открывающейся под копытами коня; не знает о ней ничего и сам скульптор, но в его подсознание просачивается ток истории, и он облакает монумент в вещи-знаки: отпиливает кусок скалы, отказывается от античного *paludamentum*'а, от стремян, появляется шкура... Пушкин начинает поэму об императоре, который стоял на берегу пустынных волн, и о его городе, призванном стоять на том же берегу неколебимо, но что-то — а точнее: гул истории и вибрирующий вокруг воздух ее — движет рассказ в другую сторону, волны становятся злы и разбойны, монумент не стоит, а скачет, бездна открывается под копытами коня, и безумие — единственное, что остается в удел человеку. «Образ существует в ярко выраженной динамике, ибо благодаря течению времени отношение между содержанием и формой непрерывно обновляется».

Оба разбираемых варианта Медного всадника дают возможность непосредственно ощутить, как «многоликая, могучая, бездонная стихия» непрестанно текущей исторической жизни меняет переживание знака, то есть его денотат, а тем самым и смысл, позволяет предощутить в нем ход истории и уловить ее даже не *in statu*, а *ante statuiti nascendi*.

В монументе, созданном Фальконе, воздействие исторического под- сознания на воображение знака обнаруживается во многих случаях. Ос- новные могут быть перечислены.

Описанное выше сокращение выступа скалы сам скульптор мотиви- ровал — и, по-видимому, вполне искренне — необходимостью устра- нить древнюю трещину от молнии. Но если трещину можно было пре- красно заделать позднее, когда она образовалась в нижней части поста- мента, после того как сюда оказался перенесенным отпиленный сверху выступ, то почему нельзя было с тем же успехом заделать ее наверху? Очевидно, дело было не столько в трещине, сколько в описанных выше сдвигах в подсознании культуры.

Придание скале, а отчасти и всему монументу, силуэта и ритма волны путем дополнения постамента двумя приставками — спереди внизу (на нее и пошел кусок скалы, отпиленный из-под копыт коня) и внизу сзади. Ни Фальконе, ни завершавший монумент Фельтен не со- мневались в том, что тем сохраняется и дополняется образ «дикой го- ры»<sup>18</sup>. В контексте мифологии Петербурга, однако, где тема воды, пото- па, водной стихии, мстящей городу и императору-насильнику, занимает центральное место, эти «приставки» и появление мотива волны, из ко- торой вырастает статуя, вносили новую, пророческую ноту в денотат, а тем самым и в знаковый смысл образа, — пророческую потому, что тема эта возникла и стала постоянной в послепушкинскую эпоху, у В.С.Пе- черина, В.Ф.Одоевского, М.Дмитриева, в известном смысле М.Ю.Лер- монтова — во времена Фальконе она практически не существовала.

Разнонаправленность взглядов коня и всадника. Взгляд Петра ис- полнен спокойствия, уверенности и обращен поверх окружающего го- родского пейзажа как бы к великому будущему России. Конь смотрит значительно левее и видит нечто совсем иное. Выкаченные глаза, оска- ленный рот (притом, что узда не затянута — рука Петра держит ее со- вершенно спокойно), раздутые ноздри, чутко вставшие уши — все пока- зывает, что там, за бездной и за водой, конь видит или чует что-то ужасное. Нет оснований думать, что мастер это осознавал. У Дидро контраст этот толкуется по-другому. «Герой и конь в вашей статуе сли- ваются в прекрасного кентавра, человеческая, мыслящая часть которого составляет своим спокойствием чудесный контраст с животной, вздыб- ленной частью»<sup>19</sup>.

Восприятие монумента как непостоянного, могущего в любой мо- мент исчезнуть. Многотонная статуя, остановившаяся на вершине при- жатого к земле всей своей тяжестью Гром-камня, все чаще начинает ви- деться как подвижная, готовая сорваться с места. Пушкинский сюжет был подготовлен ходившими на сей счет весьма многочисленными анек- дотами. Могут быть упомянуты следующие. Анекдот с Потемкиным, приставившим обедневшего дьячка, своего бывшего учителя, к памят- нику следить, «благополучно ли он стоит на месте» и «крепко ли», и

проверять это «каждое утро»; дьячок исполнял эту обязанность «до самой смерти»<sup>20</sup>. Анекдот с комендантом Зимнего дворца Башуцким, которого Александр I в виде первоапрельской шутки отправил на Сенатскую площадь посмотреть, не ускакал ли куда Медный всадник<sup>21</sup>. Анекдот, рассказывающий о возникшем в 1812 году в связи с наполеоновской угрозой проекте эвакуации памятника; бронзовый Петр был настолько возмущен этим замыслом, что, дабы выразить свое возмущение, въехал к обер-прокурору синода А.Н.Голицыну (по другому варианту — в Каменноостровский дворец к государю)<sup>22</sup>. Во всех перечисленных случаях денотат движется прочь от своих «фальконетовских» значений и, вплетаясь в ткань отечественной истории, обнаруживает все новые и новые грани. «Благодаря течению времени (истории) инфраструктура как бы переполняет края суперструктуры».

Но если так, то возможен ли вообще вопрос; В чем смысл памятника Петру I, созданный Фальконе? или: Какова идея поэмы Пушкина «Медный всадник»? Если денотат течет непрерывно, если столь стремительно меняется мое прошлое, тем самым — мой культурно-исторический опыт, а тем самым и смысл знака, то можно ли, даже найдя ответы на поставленные вопросы, обосновать их истинность? И как вообще быть с истиной научного исследования, вне которой оно утрачивает смысл, а обрести которую как же, если «сама структура остается неуловимой»?

Оставим эти вопросы до другого раза и попытаемся сформулировать, хотя и чужими словами — словами все того же первоисследователя головокружительно глубокой и мучительно трудной проблемы «воображения знака» — более скромный вывод, суммирующий проведенный анализ. Человек «вслушивается в естественный голос культуры и все время слышит в ней не столько звучание устойчивых, законченных, «истинных» смыслов, сколько вибрацию той гигантской машины, какую являет собой человечество, находящееся в процессе неустанного созидания смысла»<sup>23</sup>. Слушать — и слышать — неустанное созидание смысла это, право же, совсем не так мало.

## Примечания

<sup>1</sup> *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963, рис. 104; *он же.* «Медный всадник». История создания монумента. Л., 1975, с.55,165, 169.

*Пыляев М.И.* Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. Изд.2-е. СПб, 1989, с.277.

<sup>3</sup> «При отделывании камня на месте, Фальконет велел от передней высоты убавить два фута с половиною. Это произвольное уменьшение камня вызвало неудовольствие со стороны Ив.Ив.Бецкого». Пыляев *М.И.* Ук. соч., с.277.

<sup>4</sup> *Каганович А.Л.* Ук. соч. 1975, с.126-130, 179.

5 См. прим. 3.

«Доставленный на Сенатскую площадь, «гром-камень» был уменьшен до размеров, предусмотренных моделью памятника. Прежде всего была сколота излишняя высота камня: вместо первоначальных 22 футов она была уменьшена до 17 футов; далее камень был сужен с 21 фута до 11 футов. Что же касается длины, то она оказалась недостаточной (37 футов вместо 50 по модели), в связи с чем пришлось приставить к монолиту второй камень 13—футовой длины». *Аркин Д.Е.* Медный всадник. М.; Л., 1958, с.53.

Письмо Д.Дидро. 1777 г. Мастера искусств об искусстве. ТЛИ. М., 1967, с.362. *Oeuvres d'Etienne Falconet, statuaire. Vol.11. Lausanne, 1781, p.183.*

*Радищев А. Н.* Письмо к другу, жительствующему в Тобольске, по долгу звания своего. Избранные сочинения. М.; Л., 1949, с.12—13.

Цит. по: *Каганович А.Л.* Ук.соч., 1975, с.127.

В последний, кажется, раз она была обстоятельно и убедительно характеризована в докладе (в Музее Пушкина 25/X 1983 г.), а затем в статье *Н.Я.Эйдельмана* «Пушкин и Мицкевич». См. *он же.* Пушкин. Из биографии и творчества. 1826—1837. М., 1987, гл. VI.

Прогулка эта должна быть датирована весной или летом 1828 г. См. *Основат А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальную повесть сохранить...». Изд. 2-е. М., 1987, С.28.

См. *Ролан Барт.* Избранные работы.\* Семиотика. Поэтика. М., 1989, с.251.

*Батюшков К. Н.* Избранная проза. М., 1987, с.102.

*Фальконе Э.-М.* Размышления о скульптуре // Мастера искусства об искусстве. Ук. изд., С.346—347.

Общая характеристика спора древних и новых — в статье *Бахмутский В.Я.* На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. М., 1985.

17

Как обычно у Пушкина, произведение представлено тремя рукописями — первоначальной, очень черновой, созданной в Болдине в октябре 1833 г. (тетрадь N 845 по нумерации Пушкинского дома); так называемой «Болдинской белой» (N 964), приближенной к ныне публикуемому тексту, но содержащей ряд мест, в окончательном варианте переработанных; и авторской белой (N 966), переписанной рукой Пушкина для Николая I и содержащей его пометы на полях. «Вступление» открывает поэму не только в этих трех авторских текстах, но и в писарской рукописи, изготовленной по зака-

зу поэта в августе 1836 г., которую Пушкин начал было править наново, не изменив, однако, и в этом случае первоначальную последовательность частей.

Выражение из докладной записки Фельтена 1784 года. См. *Каганович А.Л.* Ук. соч. 1975, с. 158.

Цит. в книге Д.Е. Аркина (см. выше прим. 6), с.42.

Русский литературный анекдот конца XVIII — начала XIX века. М., 1990, с.56-57.

Там же, с.107.

См. *Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* Ук. соч. (см. прим. 12), с.118—124. Там же — идущие в том же направлении шуточные (с. 10), мистические (с. 13) или полусерьезно поэтические (с.56) замечания современников. Ср. также отзыв иностранца, сказавшего, что конь на монументе «скачет как Россия», приведенный К.Н.Батюшковым в его «Прогулке в Академию художеств» — сочинении, оказавшем бесспорное и прямое воздействие на поэму Пушкина.

*Барт Р.* Структурализм как деятельность // *Барт Р.* Избранные работы. Ук. изд. (см. прим. 13), С.260.