

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 9

Сборник научных работ  
молодых филологов

ТАРТУ 1998

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 9

\*

Сборник научных работ  
молодых филологов

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 9

Сборник научных работ  
молодых филологов



TARTU ÜLIKOOLI  
KIRJASTUS

Редколлегия: Н. Бурдакова, О. Бурдакова, Р. Войтехович,  
Е. Нымм, К. Раннику, Э. Рудаковская, В. Семенов, Т. Троянова,  
И. Фрайман

Ответственные редакторы:

Т. Степанищева (литературоведение)  
О. Паликова (лингвистика)

Технические редакторы:

С. Долгорукова (литературоведение)  
К. Кару (лингвистика)

© Статьи и публикации: авторы, 1998

© Составление: Отделение русской и славянской филологии Тартуского университета, 1998

ISSN 1406-0019

Tartu Ülikooli Kirjastus / Tartu University Press

Tiigi 78, Tartu, EE-2400

Eesti/Estonia

Order no. 107

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Сборник “Русская филология. 9” — очередной том серии, издающейся в Тартуском университете с 1963 года. В настоящем выпуске собраны статьи, написанные по докладам Международной конференции молодых филологов, проходившей в Тарту 25–27 апреля 1997 года.

Сборник делится на две части: литературоведческую и лингвистическую. Спектр интересов докладчиков-литературоведов достаточно широк: от XVIII в. до XX в., от анализа конкретных текстов до попыток осмысления исследовательских концепций, от проблем поэтики до типологических связей русской и европейских литератур. Лингвистическая часть сборника также демонстрирует разнообразие интересов современной “научной молодежи”. Здесь представлены как традиционные для нашего сборника статьи, посвященные различным аспектам существования языка: от фонетических и акцентологических до грамматических (в том числе и в историческом плане) и семантических, — так и работы металингвистического характера. Это статьи, затрагивающие проблемы методики научного исследования (характерно, что в их названиях использовано слово *опыт* — “Опыт статистической обработки...”, “... из опыта полевой лингвистической работы”), и работа, автор которой пытается раскрыть специфику научной мысли В. В. Виноградова.

Тематические рамки тартуских конференций традиционно ограничиваются проблемами русской и славянской филологии. Однако объединяющие моменты следует усматривать не только в тематике сообщений, но и в научном подходе к исследуемым вопросам, а также — в целях и задачах самой конференции.

Студенческие конференции — явление ныне не очень распространенное. Расширяющаяся география участников наших студенческих конференций свидетельствует о необходимости научных контактов в среде молодых филологов. Очевидно, что апробация собственных научных изысканий в “чужой” аудитории нужна начинающим ученым так же, как и возможность в дальнейшем издать свою работу.

Редколлегия сборника и оргкомитет конференции благодарят авторов за сотрудничество и выражают надежду на то, что многолетняя традиция будет продолжаться.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<b>Я. Берсон.</b> Субъект и семантика в классицистическом дискурсе .....	13
<b>М. Реппо-Шабарова.</b> Комедия А. А. Шаховского “Фин” как переложение поэмы А. С. Пушкина “Руслан и Людмила” .....	23
<b>И. Фрайман.</b> Рифменное клише “кровь — любовь” в русской лирике 1820–1830-х гг. ....	30
<b>Л. Мартьянова.</b> “Польские отравители” в 1830–1831 гг. .	41
<b>Т. Розанова.</b> Мотив смерти как конструирующее начало метатекста (на материале лирики В. А. Жуковского и Е. А. Баратынского) .....	51
<b>Т. Степанищева.</b> Поздние баллады Жуковского: конструирование утопии .....	62
<b>Н. Яновшек.</b> Особенности “волшебного мира” в сказке В. А. Жуковского “Иван-царевич и Серый Волк” .....	69
<b>К. Раннику.</b> Вальтер Скотт как творческая личность в авторской концепции В. А. Жуковского .....	80
<b>Е. Лившиц.</b> Гоголь и готическая традиция (еще раз об английском контексте “Портрета”) .....	86
<b>Е. Островская.</b> Анненский и Вьеле-Гриффен .....	94
<b>М. Шмони́на.</b> Стихотворение “Вчера, идя ко сну...” Вл. Соловьева. Интерпретация маргинального текста ..	102
<b>Е. Нымм.</b> К вопросу о личных взаимоотношениях А. П. Чехова и А. С. Суворина в 1880-е гг. ....	111
<b>И. Карловский, Р. Войтехович.</b> “Я шел сквозь ночь...”: М. Волошин на пути к “Трагедии материальной культуры” .....	122

<b>А. Архипова.</b> “Эльдорадо” Эдгара По и “Жемчуга” Николая Гумилева .....	132
<b>Л. Зубарев.</b> Метаморфозы теории “хорового действия” Вячеслава Иванова после революции .....	140
<b>Н. Синдецкая.</b> Становление русского театра в Эстонии: 1919–1921 гг. ....	148
<b>Д. Поляков.</b> Некоторое количество подтекстов (Парабаса II) .....	155
<b>М. Боровикова.</b> К вопросу о реконструкции брюсовского мифа М. Цветаевой (на материале эссе “Герой труда”) .....	171
<b>В. Соркина.</b> Эволюция новеллы: к вопросу об отношениях жанра и архетипа (на материале “Случаев” Д. Хармса) .....	181
<b>А. Рапопорт.</b> Сны и видения в “петербургских текстах” 1920–1930-х гг. (Константин Вагинов, Вениамин Каверин) .....	192
<b>М. Левченко.</b> Календарный миф в поэме А. Твардовского “Страна Муравия” .....	200
<b>Р. Бобрык.</b> Кто такой Пан Когито? .....	211
<b>Ю. Урбан-Пушкарска.</b> Шизофренические картотеки Тадеуша Ружевича .....	220
<b>Д. Ахалкин.</b> “Филологическая метафора” Иосифа Бродского .....	228
<b>В. Семенов.</b> Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестииктного стиха Иосифа Бродского .....	239
<b>Я. Левченко.</b> Хаос и космос в концепции Ю. М. Лотмана ..	251

## ЛИНГВИСТИКА

<b>А. Болдырева.</b> О колебаниях ударения в одной группе глаголов современного русского литературного языка...	269
<b>Е. Архипова.</b> К вопросу о различении паронимов в русском языке .....	275

<b>Е. Архипова, А. Замковой.</b> Опыт статистической обработки данных фонетического эксперимента .....	283
<b>А. Степихов.</b> Особенности реализации звукового комплекса на месте буквосочетания <i>жд</i> в современной русской речи .....	292
<b>Чанг Чинг-Гво.</b> Особенности реализации парных звонких и глухих согласных в русской речи тайваньцев	299
<b>О. Шлыккина.</b> О категории отрицания в структуре простого пословичного предложения и выражаемой им мысли .....	311
<b>Н. Боронникова.</b> К проблеме взаимосвязи семантики имени собственного и грамматической категории определенности/неопределенности .....	319
<b>Е. Хачатурян.</b> Роль напоминания при организации текста. Некоторые функции частицы <i>же</i> и их передача на итальянский язык .....	327
<b>М. Чумакина.</b> Местоимения типа <i>то-то</i> и <i>то-то</i> , так и так: значение и функционирование .....	335
<b>О. Хааг.</b> Функциональные особенности русского союза <i>раз</i> .....	345
<b>А. Рыко.</b> Флексия 3 лица презенса в отдельных селигерских говорах (к проблеме проведения древнейших изоглосс) .....	350
<b>О. Абраменко.</b> “Шмели вокруг, дятлы к нам, годы с жукам” (об абстрактном порождении грамматических форм — из опыта полевой лингвистической работы).....	361
<b>Т. Троянова.</b> Словообразовательная полисемия как особый тип многозначности производных слов (на материале русских артефактонимов) .....	370
<b>О. Паликова.</b> Идиосемантика производных существительных, мотивированных двумя основами (на материале существительных-наименований лица) ...	384
<b>Е. Быстрика.</b> К вопросу о понятии и типологии адресата высказывания .....	394
<b>А. Плисецкая.</b> Концепт “язык” у В. В. Виноградова в свете его научных воззрений.....	399

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

## СУБЪЕКТ И СЕМАНТИКА В КЛАССИЦИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

ЯНА БЕРСОН (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Для дискурса любой эпохи существуют определяющие категории. В классицизме такой основой традиционно считается жанр. Предполагается, что текст на всех уровнях детерминирован жанровой принадлежностью — существуют законы написания трагедии, песни, эклоги и т. д., которыми руководствуется автор при создании соответствующего произведения и на которые ориентировано читательское восприятие. Это, безусловно, так. Однако жанр, будучи одним из важнейших критериев при реализации в конкретных текстах некоторой семантики, не является единственным. В частности, анализ семантического поля любви в лирике и трагедиях А. П. Сумарокова, ведущего представителя русского классицизма, показывает, что едва ли не определяющей для его организации является категория субъекта, точнее — противопоставление мужского и женского начал в речи персонажей, а априорное предположение, что в произведениях разных жанров данное семантическое поле конструируется различными способами, оказывается неверным. В принципе, это противоречит традиционной точке зрения, согласно которой герои А. П. Сумарокова признавались, скорее, бесполоми существами, обуреваемыми идентичными страстями<sup>1</sup>, поэтому возникает необходимость более детального рассмотрения текстов в этом ракурсе.

Различия в организации текстов, написанных от мужского и от женского лица, прослеживаются по нескольким линиям. В зависимости от роли (мужской или женской) по-разному осмысляется нагнетание лексем в речи персонажа. Для женской речи характерен синонимический повтор, который помогает уйти от однозначного называния предмета: “Восхитилася

я, но како было следство: / Раскаяние, стыд, стенание и бедство” (“Сильванира”, 121)<sup>2</sup>. В мужской речи повтор призван выразить явление во всех его оттенках и вариантах, т. е. работает в ключе т. н. “семантики тотальности” (попытка зафиксировать в слове мир во всем многообразии, не упустив ни одного из возможных проявлений, охватить всю реальность): “Куда ни вскину я свои печальны взоры, / В луга или в леса, на холмы иль на горы, / На шумные ль валы, на тихие ль струи, / На пышно ль здание, на все места сии, / Как громкой, кажется, плачевною трубою / Твердят: не видишь ты любезной пред собою” (Элегия IV, 9)<sup>3</sup>.

Для мужской речи характерно появление эквиполентных оппозиций, членами которых, как правило, являются контрарные антонимы: земля и небо, душа и окружающая реальность (внутренний и внешний миры), день и ночь, солнце и луна. Т. е. мир дробится на составные части, и персонаж пытается назвать каждое из его (мира) возможных проявлений, тем самым как бы осваивая, познавая в слове окружающую действительность.

По-разному, в зависимости от роли, организуются в текстах сравнения и метафоры. Если женщина создает троп по принципу “я как мир” (луна, роза, бабочка, горлица), то в мужской речи преобладают тропы типа “мир как я” (всевозможные олицетворения).

**Я КАК МИР:** “Не мил уже цветок, когда в лесу засохнет, / Ни той лицо, о ком любовник уж не вздохнет. / Не горько вспоминать о прежней той любви, / Которая вовек застыла во крови. / Приятна та весна, которая ликует, / И та любовница, которая не тоскует. / Приятен летний день, когда дождя в нем нет, / И та любовница, которая слез не льет” (“Делия”, 47).

**МИР КАК Я:** “О рощи, о луга, восплачите со мною! / Восплачите со мной, источники и реки! / Не буду я любим Исменою вовеки” (“Исмена”, 41).

Гиперболы и перифразы сами по себе достаточно редки. Однако обращает на себя внимание их специфика: перифраз используется, как правило, в женской речи (это соотносится с лексическим нагнетанием, осмысляемым как уход от одно-

значного названия предмета), его семантика — обозначение времени (общего — утро, и личностного — смерть): “Предвестница лучей багрянотъ изводила, / И во своей красе на небо восходила” (“Дельфира”, 38).

Таким образом, описательность женской речи отражает стремление не называть явление напрямую, избежать словесной закреплённости реального мира. Точного слова бояться, как будто оно способно повлиять на мир, изменить его, однозначное обозначение словно получает сакральную функцию.

Гипербола, напротив, обычно характеризует мужскую речь. Семантически это часто обозначение эмоции, как правило — горечи при разлуке: “Грустил бы без нее я все оставши лета, / Хотя б я был царем всего пространна света” (“Ярополк и Димиза”, 3, 342)<sup>4</sup>.

Мужской персонаж описывает самого себя и собственное чувство — гипербола в мужской речи может быть отражением все той же “семантики тотальности” — склонности захватить в речи как можно большее пространство (в данном случае — в том числе и внутреннего мира).

Любопытно, что подобное противопоставление женской языковой активности и мужских операций над пространством отмечают современные физиологи. Так, Спрингер и Дейч пишут: “Женщина превосходит мужчину в широкой области навыков, требующих использования языка, мужчина же превосходит женщину в решении задач, пространственных по природе”<sup>5</sup>.

Различно осмысливается в мужской и женской речи треугольник *Судьба — Чувство — Объект чувства* (выделенный статистически из преобладающих антецедентов при эпитетах и адресатов при императивах): у мужчин преобладает чувство, то есть обороты типа: “Гасни, пламень мой, в крови, / Ах, чего желаю: / Истребляя жар любви, / Больше лишь пылаю” (Песня 72, 8, 270), у женщин — судьба: “Лишай, судьба, очам приятнейшего вида” (“Вышеслав”, 4, 3).

На уровне взаимодействия семантических полей, отражающих идею любви, тоже существуют свои закономерности. Здесь вступает в силу жанровое распределение: в элегиях и

идиллиях отсутствует речь женских персонажей, но преобладает мотив *любовь—жар—горячность—пламя—огонь—пылание*, действительно более характерный для мужской речи.

Прерогативой мужских персонажей, склонных глубоко переживать потерю свободы, является и мотив *любовь—плен* (он наиболее частотен в жанрах элегии, идиллии, песни, не подразумевающих диалога в рамках одного текста): “Я больше сердцем не владею, / Коль ты его пленить могла” (Песня 81, 8, 281).

В женской речи не встречается мотив *любовь—борьба—победа—поражение*, однако антонимичным ему и нехарактерным, в свою очередь, для мужской речи является мотив *любовь—жертвы* (его нет в идиллиях и элегиях — текстах от мужского лица). Это чисто женская параллель: “Отдам на жертву жизнь не мужу, но тирану” (“Вышеслав”, 4, 22).

Тесно соприкасается с данным мотив *любовь—рана—болезнь* (ипостась *любовь—рана* характерна для мужской речи: “И чувствую такой несносный мне удар, / Нет способов иных извлечь из сердца жар” (“Артистона”, 3, 193), *любовь—болезнь* чаще встречается в женской: “Сердце мое тоска щемит, / С грусти без памяти бегу. / Грудь по тебе моя болит, / Вся по тебе я не могу” (Песня 70, 8, 267).

Интересно отметить номинативно-предикативные соотношения в мужской и женской речи в рамках данного семантического поля: в женской речи преобладает глагольное обозначение чувства: “Верь ты мне, и не ставь того в мечту, / Верь ты мне, что ЛЮБЛЮ тебя и чту” (Песня 7, 8, 183), в мужской — субстантивное: “В сей злой, в сей злейший час ЛЮБОВЬ мой дух тревожит” (Элегия II, 5), то есть действенность героини противопоставляется декларативности героя.

Итак, обнаруживается следующая система противопоставлений: ЖЕНЩИНА уходит от однозначного названия мира, боясь его изменить; — воспринимает себя как часть окружающей реальности (я как мир); чаще обращается к судьбе, тема рока преобладает в ее репликах; в любви воспринимает себя как жертву, само чувство ассоциирует с болезнью (неслучайно именно в женских репликах преобладает рифма

“страсть—напасть”); то есть воспринимает мир как некую реальность, в соответствии с законами которой нужно жить, себя же осознает как начало подчиненное. Следовательно, закономерно ее деятельное начало: признавая над собой некую высшую власть, человек в идеологии классицизма может действовать, не противореча миру. МУЖЧИНА пытается охватить в речи максимальное пространство (своеобразная мужская экспансия в мир); осознает себя центром мира (мир как я); в его речи преобладает описание собственного чувства: любовь воспринимается как жар, борьба и плен или рана, полученная в результате этой борьбы. Такая номинативность мужской речи полностью вписывается в классицистическое мировоззрение: противопоставляя себя миру или возвышая себя над ним, герой, естественно, лишается возможности действовать — мужская любовь декларативна. Номинативность мужской речи противопоставлена глагольности речи героинь, т.о. категория имени оказывается существенной для описания языкового сознания персонажа — как мужского (в качестве ключевой), так и женского (для сопоставления). Рассмотрим категорию имени в сознании персонажа на материале трагедии русского классицизма — “Синав и Трувор” А. П. Сумарокова, “Сорена и Замир” Н. П. Николева<sup>6</sup>, “Рослав” Я. Б. Княжнина<sup>7</sup> и, сознавая неклассицистическую природу текста, “Демофонт” М. В. Ломоносова<sup>8</sup>.

Современная теория номинации выделяет два объекта исследования — слово и предложение, причем в слове познается реалья (предмет), в предложении — реальность (ситуация). Но на практике провести границу оказывается достаточно сложно, т. к. слово существует в сознании говорящего не изолированно, а в типовых сочетаниях, актуализирующих необходимые оттенки значения, — в т. н. “коммуникативных фрагментах”<sup>9</sup>, а в речи подобные фрагменты могут семантически модифицироваться в зависимости от занимаемой позиции (не тождественны значения одного и того же номинанта, например, в экзистенциальной позиции, где нейтрально утверждается наличие предмета разговора, и предикативной, где он (номинант) характеризует некое “подлежащее”<sup>10</sup>, и соседство

автоматически вычленяет определенные семантические аспекты, в другой позиции, возможно, незначимые). Следовательно, прежде чем анализировать, как отражается мир в языковом сознании героя, необходимо уточнить, что именно является орудием этого структурирования.

Для описания мировосприятия принципиальными оказываются лексемы, аккумулирующие некоторый культурно значимый смысл, называющие основные для менталитета понятия. Чтобы вычленить парадигму таких номинантов (будем называть их *именами*), необходимы четкие критерии. В число таких дифференциальных признаков попадают как чисто формальные (*частотность* употребления, *неглагольность* лексемы — как семантическая, так и деривационная, поскольку отглагольные имена функционально могут быть приравнены к глаголам, а этот класс номинантов отражает динамику изменений окружающей действительности и внутреннего мира персонажа, а не служит структурному их описанию, которое и интересует нас в данном случае), так и функциональные (способность к *тематизации*, т. е. реализации в качестве самостоятельного конфликта. Эта способность станет очевидной, если проанализировать характер конфликта каждой трагедии. Окажется, что в свернутом виде он представляет собой семантизацию некоторого имени. Скажем, для “Росслава” таким именем окажется “слава” с актуализируемыми значениями “почет — позор”, для “Сорены и Замира” — “небо” с актуальной проблемой богоборчества и т. д.) и семантические (потенциальная возможность *аллегоризации*, причем осуществляться она может двумя способами: традиционно “закрывая” смысл в эмблему: *слава* — *лавры* или, наоборот, превращая в особый культурный знак саму лексему, за которой начинают вычитываться нехарактерные или, как минимум, не первые значения. Так, имя “слово” покрывает собой в текстах сферу значений *речь* — *имя* — *клятва*, где *речь* понимается как некоторое утверждение, эксплицитно в тексте именуемое “словом”, причем для данной ситуации характерна актуализация двух значений — слово называет поступок персонажа, оцениваемый в тексте как *преступление* (любовь Ильмены к Труво-

ру). или заключает в себе *приговор* виновному. *Имя* понимается как продукт идентификации или самоидентификации персонажа (любовница, брат, герой, преступник), *клятва* — как некоторое обещание, священное для героя и героини, т. к. тесно соприкасается с сакральной сферой *долг — честь*, и практически незначимой для антигероя-тирана, для которого нарушение клятвы — почти норма. Как видим, судя по актуализированным значениям, в текстах наблюдается экспансия последнего значения, непосредственно связанного с понятием преступления, нарушения, в сферу первых).

Из сказанного видно, что немаловажным признаком имени оказывается его принципиальная *полисемантичность*, причем оно покрывает всю сферу понятий, относящихся к именуемой области, включая антонимичные полюса (скажем, имя *слава* охватывает сферу значений *почет — позор*). Такая бинарность прекрасно соотносится с классицистическими установками, в соответствии с которыми мир воспринимается в системе оппозиций, причем это относится как к внешнему пространству, организованному по вертикальной оси от неба и солнца к мрачным пещерам загробного мира или бурным волнам моря, так и к внутреннему миру, который и является полем битвы противоположных страстей.

Остается отметить еще одну особенность имени — его антропоцентричность. Среди имен преобладают лексемы, отражающие социальную, морально-этическую и эмоциональную стороны человеческого бытия: *власть, вина, надежда* и т. д.

Теперь мы вооружены набором признаков, на основе которых легко вычленим из текста некоторый набор лексем. Как и следовало ожидать, среди них преобладают сигнификативные, а немногочисленные денотативные представляют собой прозрачные аллегории, реализованные в части контекстов: *трон—власть, стена—безопасность, площадь—казнь* и т. д.

Анализ контекстов, в которых встречаются имена, позволяет определить круг значений, которые покрывает лексема, и выделить те коммуникативные фрагменты, в которых она существует. Рассмотрим имя “слава” в позитивном значении.

Во-первых, это именные сочетания типа *рог славы*: *лавры, венец, дар, награда, сиянье*, — последнее представляет собой оценочную квалификацию с глагольным строением, т. е. характеристику реалии с точки зрения ее функции, и примыкает к глагольным сочетаниям типа *слава повелевает* (*льстит, затмится, простерта, следует во гроб*); другой тип глагольных сочетаний представляет собой оборот, где лексема *слава* оказывается в позиции прямого или косвенного объекта. Перечислим подобные сочетания: *умножить* (*удвоить, затмить*) *славу*, *терять* (*хранить, уступать, занять, находить, искать, предпочесть, возвратить, снискать*) *славу*, *презирать славу*; *со славой умереть, славой озарен, блажен без славы, со славой в гроб иду, встречать (прийти) со славой, блещет славой, достоин славы и т. д.* Позиция объекта подразумевает направленность действия на реалию, а т. к. в нашем случае именно эта позиция преобладает, то имя “слава” можно классифицировать как *пассивное* (в противоположность *активным* именам, о которых ниже).

Последний тип контекстов, на котором мы остановимся, — т. н. идентифицирующий. Он распадается на два подтипа: “слава” как экспликандум (*гремяща, зверская слава; слава побед, сана*) и как экспликант (*славная доля, победа; славные дела, дома*).

Наиболее устойчивы сочетания *слава блещет* (*затмилась, омрачена*), *умножить/удвоить славу, искать* (*находить, терять*) *славу, дар/награда славы, со славой умереть, величество и слава*, они кочуют от персонажа к персонажу и из текста в текст. Т. е. *слава* в доминирующем значении осознается как абсолютная ценность, на достижение которой направлены все усилия. Это объект, существующий изолированно от субъекта, цель которого — конечное слияние с искомым объектом. Такова природа *пассивного* имени (типа *власть, добродетель, счастье, мечта*). Иначе ведет себя имя *активное* (*скорбь, страсть, страх, надежда*). Проанализируем его поведение на примере имени “слово”. *Слово* может быть *преужасно, полно яду, льстиво, скучно, посконно* и может при этом *заставлять каменеть, сугубить болезнь, терзать, множить досаду*; а

может быть *священно, приятно, искренне, правдиво, ласково, дорого* и при этом *излечивать дух, возносить, заглаживать вину*; кроме того, существуют *смущенное и последнее слово*. Таким образом, слово способно влиять на мир, что характерно для активных имен. Может показаться, что этим они походят на глагольные номинанты, рассмотрение которых не входит в нашу задачу. Но принципиальная разница в том, что глагол фиксирует состоявшееся в мире изменение, причина которого внеположна по отношению к самой лексеме, тогда как имя называет причину изменения или само служит причиной для него (*слово — приговор*, например, обрекает преступника на казнь; *слово-имя* закрепляет за человеком новый статус, определяющий особенности поведения). Активное имя, в отличие от пассивного, обозначает нечто, органически присущее персонажу. Если с пассивным именем персонаж стремится слиться/расстаться, то активное имя не расценивается как нечто внеположенное, не мыслится отдельно от персонажа. Вспомним, что у Сумарокова мужчина завоевывал мир, будучи при этом неспособным повлиять на него, а женщина не противоречила миру, и ее слова были способны мир изменить. Исходя из этой посылки, резонно предположить, что в мужской речи доминируют пассивные, в женской — активные имена, что подтверждается анализом текстов.

Мужчина и женщина по-разному оперируют именами, семантизация имени в мужском и женском сознании различна. А по словам С. Д. Кацнельсона, “понимание есть деятельность ума по самостоятельной переработке воспринятых текстов, их расшифровке, взвешиванию и приведению в соответствие с ранее приобретенным опытом”<sup>11</sup>. Отсюда следует принципиальная невозможность одинаковой трактовки имени в мужской и женской речи — таким образом основа конфликта оказывается в различном осмыслении определяющих человеческую жизнь понятий — любви, славы, подвига и т. д. Подробный анализ аспектов этого несовпадения не укладывается в рамки нашей статьи, но и сказанного достаточно, чтобы показать последовательность этого противопоставления.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Начало этой традиции положено первыми работами о Сумарокове. См., например: *Булич Н. А. П. Сумароков и современная ему критика*. СПб., 1854; *Глинка С. Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова*. СПб., 1841; *Дмитревский Ив. Слово похвальное А. П. Сумарокову*. СПб., 1807.
- <sup>2</sup> Эклоги Сумарокова цитируются по изданию: *Сумароков А. П. Эклоги*. СПб., 1774. Ссылки на это издание далее в тексте с указанием страницы.
- <sup>3</sup> Элегии Сумарокова цитируются по изданию: *Сумароков А. П. Элегии любовные*. СПб., 1774. Ссылки на это издание далее в тексте с указанием страницы.
- <sup>4</sup> Трагедии и песни цитируются по изданию: [*Сумароков А. П.*] *Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе <...> Александра Петровича Сумарокова: В 10 ч.* М., 1781. — Ссылки на это издание далее в тексте с указанием части и страницы.
- <sup>5</sup> *Спрингер С., Дейч Г. Левый мозг. Правый мозг. Асимметрия мозга*. М., 1983. С. 138.
- <sup>6</sup> *Русская литература — век XVIII. Трагедия*. М., 1991.
- <sup>7</sup> *Княжнин Я. Б. Избранное*. М., 1991.
- <sup>8</sup> *Ломоносов М. В. Сочинения в стихах*. СПб., 1893.
- <sup>9</sup> Термин Б. М. Гаспарова. — См.: *Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования*. М., 1996.
- <sup>10</sup> *Языковая номинация. Виды наименований*. М., 1977. Т. 2. С. 304.
- <sup>11</sup> *Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление*. Л., 1972. С. 148.

## КОМЕДИЯ А. А. ШАХОВСКОГО “ФИН” КАК ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА “РУСЛАН И ЛЮДМИЛА”

МАРИЯ РЕППО-ШАБАРОВА (ТАРТУ)

Драматическое произведение А. А. Шаховского “Фин”<sup>1</sup> основано на сюжете отрывка поэмы Пушкина “Руслан и Людмила”, где старец Финн рассказывает Руслану о своей судьбе<sup>2</sup>. Следуя исследовательской традиции, мы будем называть его Исповедью Финна<sup>3</sup>.

Сочинение Шаховского мы будем рассматривать как интерпретацию поэмы А. С. Пушкина, так как драматург не просто инсценирует, а, отталкиваясь от сюжета отрывка, переосмысливает его: появляются новые подробности и сюжетные линии, а также идеи, постоянно встречающиеся в комедиях Шаховского<sup>4</sup> (бывшего участника “Беседы”, архаиста в литературной полемике), и среди них его излюбленная — обличение галломании (или шире — поклонения всему иностранному). Оставаясь верным своим прежним схемам и прославившему его ореолу комедийного писателя, в итоге Шаховской переделывает лирический отрывок в волшебную комедию.

Пик славы драматурга пришелся на 1800 – середину 1810 гг. “Фин” был написан в 1824 г., и все-таки это произведение относится к важному этапу творчества Шаховского, к периоду напряженной борьбы за сохранение своего места в русском театре. В 20-е гг. в русскую литературу входит романтизм. Шаховской, пытаясь не отстать от времени, ищет новые формы, понимая, что старые штампы уже не “работают”. Поэтому большинство его произведений 20-х гг. — это переделки чужих сочинений, написанных в последние годы или ставших особенно актуальными (сочинения Шекспира, Вальтер Скотта, Пушкина).

Переосмысляя новые идеи, пришедшие с романтизмом, Шаховской пришел к старым, убедив себя, что “нового давно уж нет под солнцем”<sup>5</sup> (письмо Шаховского 1823-го года). Эта мысль звучит и в комедии: “Везде одно и то же, и старое везде на новое похоже” (29).

Вопрос о переделках сочинений Пушкина для сцены занимал не многих исследователей — это П. Столпянский, С. Н. Дурылин, А. А. Гозенпуд, Н. И. Эльяш. А исследований, посвященных конкретно произведению “Фин”, можно сказать, что нет вовсе, так как самое подробное рассмотрение пьесы занимает 4 страницы (из них на трех излагается содержание “Фина”).

Несмотря на такую незаинтересованность исследователей, “Фин” Шаховского остается интересным фактом в драматургии начала XIX в., являясь переводом из одного рода литературы в другой.

Композиция пьесы Шаховского эквивалентна композиции “Исповеди Финна” Пушкина: “Фин” включает в себя три части плюс пролог. Пушкинские фразы: “Пастух, я не люблю тебя” (10, 13) и “Герой, я не люблю тебя” (24, 26) повторяются Шаховским дважды. В первом случае — это кульминация, во втором — подведение итогов. Данные фразы в тексте несут двойную семантическую нагрузку, т. к. появление их маркируется сменой этапов сюжета, а также отсылает зрителя к тексту Пушкина.

Для воспроизведения национального духа оба автора вводят в свои тексты северный колорит, но делают это по-разному. “Исповедь Финна” Пушкина явно ориентирована на традицию оссианизма, и северная тема здесь проявляется с помощью общих для оссианической традиции формул: “угрюмый край”, “дремучие дубравы”.

Шаховской же для создания северного колорита вводит множество национально-окрашенных собственных имен. Существует несколько источников, из которых автор почерпнул эти имена. Это “Исповедь Финна”, откуда Шаховской заимствует имя Наина, “История государства Российского” Н. М. Карамзина, к которой восходят такие имена богов, как Лада и

Перкун, а также название финской земли — Тавасландия<sup>6</sup> (имя главного героя комедии — Тавальс). Имена Юмелла и Курат могли прийти из бытового окружения: Шаховской мог слышаться восклицания петербургских “чухонцев”.

Однако существует еще один ряд имен, использование которых, пожалуй, наиболее интересно. Объявив, что “действие происходит на финском берегу” (3), Шаховской привлекает литовские имена. Это имена богов: Гордоайтис, Дотанус, Келу-Девос, а также собственные имена персонажей, которые тоже оказываются мифологическими: Белзея, Будунтай, Вейделот, Модейна, Айтворос, Бобинос, Алгес, Ауско, Гандо, Вайгинтос.

Источник, который повлиял на выбор этих имен, нам неизвестен, но можно предположить, что он восходит к произведению польского историка XVII в. Яна Ласицкого “*De Diis Samagitarum...*” Это предположение мы делаем, основываясь на сопоставлении обрядового действия в “Фине” и описании литовского обряда *sike*, приведенного в статье В. И. Иванова и В. Н. Топорова, где авторы пишут: «Историк XVII-го века Ян Ласицкий сообщает о литовском обряде *sike*; самая высокая девица <...> становится на стул и обращается <...> к Вайжгантасу (божеству льна): “Вайжгантас, божок, вырасти мне лен, длинный, как я сама, не дай ходить нагой”<sup>7</sup>. Это описание обряда довольно точно соотносится с соответствующим местом комедии Шаховского. Здесь Наина, выбранная за красоту и высокий рост в исполнительницы обряда, обращается к богу Вайгинтосу: “Растений Бог! роди на нашем поле/ И конопель и лен такой же высоты, / как я теперь: спаси от наготы наш Финский (!) край” (3).

Мы делаем вывод, что для автора не имела принципиального значения национальная принадлежность этих имен, важнее было то, что они “работают” на создание северного колорита. Таким образом, автор “Фина” оказывается на позиции литераторов XVIII в., которые для создания национального колорита использовали просто экзотическое звучание слова. Вместе с тем, Шаховской продолжает и условность волшебного мира “Руслана и Людмилы”.

Каждая часть комедии “Фин” имеет название: “Пастух”, “Герой”, “Колдун”. В первой части Тавальс объясняется в любви Наине и, отвергнутый ею, собирает дружину для военного похода.

В поэме “Руслан и Людмила” молодая Наина — это гордая надменная красавица, она характеризуется эпитетом “равнодушная”. У Шаховского Наина — это кокетливая и живая девушка. Но автор явно ставит ей в вину чрезмерную “гордость” и “спесивость”, которые проявляются в том, что Наина отказывается выходить замуж, так как не видит ни одного достойного ее мужчины. У противников ее позиции (мать Наины, Тавальс, колдун Будунтай), через которых высказывает свое мнение автор, есть единственный аргумент, доказывающий неверность суждений Наины. Они считают, что красота временна, и пока она имеется, нужно позаботиться о старости.

Для Шаховского, таким образом, важны разумные, рациональные обоснования поступков. Для понимания характера своей героини, ее гордости драматург вводит в текст внесценический персонаж — отца Наины, который по национальности “литвин” (может быть, с этим связаны и литовские имена). Упомянув его, Будунтай говорит о Наине: “В ней с нашею смешалась кровь чужая, / В нее отец вселил такую спесь, / Что сам Курат не скоро сладит с нею” (7). Этим автор в некоторой степени оправдывает Наину, но вместе с тем вводит новую тему — оппозицию “свое” ↔ “чужое”, которая развивается во второй части комедии.

Образ Тавальса, в отличие от Финна “Руслана и Людмилы”, “родственно” связанного с Фингалом “Песен Оссиана”, близок просветительской традиции. Тавальс у Шаховского рационально подходит к любой проблеме и на каждый вопрос находит простой ответ. Когда герой “Исповеди Финна” говорит о любви как о “роковом пламени” и “небесной отраде”, Тавальс спрашивает себя: “Что сделалось со мной? <...> Давно ль овец моих уносят злые волки? Мой невод отчего истлел?” (8) и т. д. Нелюбовь Наины он объясняет тем, что “Отец ее Литвин, вселил презренье / И в дочь свою к всему, что не война” (11). И потому герой комедии, так же, как Финн

“Руслана и Людмилы”, собирается, подобно рыцарю, заслужить любовь Наины воинскими подвигами.

Большую часть второго действия (“Герой”) занимает рассказ о походе Тавальса. В поэме Пушкина это описание окружено предромантическим ореолом: финны описываются как культурный народ, который соединяет в себе и высокие идеалы, и гордость, и храбрость, и лиризм. При этом противники финнов равны им — они заслуживают эпитет “горделивые”.

Шаховской переосмысляет такую версию. Для характеристики финнов он использует разговорный низкий стиль, и следствием является представление финнов дикарями и “забияками”. Приведем несколько фраз: “Нагрянем — и как раз / Всех перебьем”, “Никто не брат; все вздор: Бери и бей!” (19). При этом о врагах финнов (ганзейцах) говорится с пренебрежением: “Ганзейцы самохвалы”, “Как раки / Ганзейцы сели на мели”(18). Подобное отношение к чужеземцам идет вразрез с представлениями Наины о них, и на основе этого несоответствия Шаховской создает схему, по которой строит несколько диалогов, цель которых — доказать ложность формулы “свое — плохо, чужое — хорошо”. Приведем отрывок одного из подобных диалогов:

*Наина:* Ты видел верно как мужчины  
Там любят жен своих?

*Тавальс:* Ни жен своих, ни жены их не любят  
И всякой сам в себя влюблен (23).

В понимании Шаховского грубое “рыцарство” финнов и есть истинное, оно противопоставлено галантному, но лживому “рыцарству” ганзейцев.

Оценка чужеземцев как “лицемеров” и “лгунов” к 1820 гг. стала традиционной в творчестве Шаховского. Уже в одной из первых его комедий (“Коварный”) итальянца Монтони называют “обманщиком” и “лицемером”. В “Фине”, описывая ганзейцев, драматург использует такие формулировки: “голову вскружили”, “заговорили” (15), “умники” (16), “болтливый языком с умишка сводят” (15). При такой расстановке акцентов Наина, предпочитая “чужое” “своему”, оказывается не отрицательной героиней, а жертвой обмана иноземцев, и ее ра-

зочарование в Тавальсе происходит только по причине их влияния на Наину.

Отсюда — третья попытка завоевания любви Наины. Тавальс идет в обучение к колдуну Будунтаю для того, чтобы умом победить “умников”-ганзейцев: “Тебя наукою заморского ушибли. / Что ж делать: сам учись, / Пока кудесники не вовсе здесь погигли” (25). То есть Тавальс опять действует, рационально обдумав ситуацию, тогда как для героя “Исповеди Финна” это последняя надежда обрести любовь Наины: “И я, любви искатель жадный, / Решился в грусти безотрадной / Наину чарами привлечь” (Пушкин, 18).

В третьей части (“Колдун”) Тавальс, став чародеем, внушает Наине любовь, но при встрече его, как и героя Пушкина, постигает разочарование, потому что Наина состарилась. Вовремя появляется волшебник Будунтай, возвращает Наине молодость и соединяет ее с дряхлым Тавальсом. Все заканчивается традиционным счастливым дивертисментом.

В последней сцене “Исповеди Финна” Пушкин меняет лирическую интонацию на ироническую. Комизм здесь возникает как следствие контраста поэтически-возвышенного колорита и ситуации любви старухи, снижается и стилистический регистр. Приведем пример: “Могильным голосом урод / Бормочет мне любви признание / <...> Так, сердце я теперь узнала; / Я вижу, верный друг, оно / Для нежной страсти рождено” (Пушкин, 20).

Шаховской переносит пушкинское комическое звучание этой сцены и поэтому пользуется методом перифразы. Ср.:

“Фин”: “Пускай змеиным жалом / Изменнику мой будет взгляд”(34).

“Руслан и Людмила”: “Изменник, изверг! о позор! / Но трепещи, девичий вор!” (Пушкин, 20).

“Фин”: “Но мог ли верным быть / Хотя один мущина?” (34).

“Руслан и Людмила”: “Вот мужчины / Изменой дышат все они” (Пушкин, 20).

Также носителями комического в третьей части “Фина” являются новые персонажи: духи Аилос и Пергалос. Но это комизм иного рода — это дидактическая сатира на нравы совре-

менного общества. Соседствуя со сценой признания Наины, она вносит иное, чем у Пушкина, звучание — наставительное. Шаховской остается верен своей позиции морализатора и дидактика. Для него важна идея исправления человека, и поэтому после того, как высказана мораль, и герои поняли свои ошибки, возможен “хороший” конец, который одновременно диктуется и жанром произведения.

В итоге можно сказать, что Шаховской, переосмысляя поэму “Руслан и Людмила” со своих позиций архаиста, литератора старшего поколения, создает в середине 20-х гг. произведение, которое включается в контекст русской комедийной традиции конца 1800 – первой половины 1810 гг.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Шаховской А. А. Фин. Волшебная трилогия в трех частях с прологом и интермедией, заимствована из поэмы Пушкина : “Руслан и Людмила” // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 2. С. 1–35. — Далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.
- <sup>2</sup> Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 3. С. 15–20. — Далее в тексте: Пушкин, с указанием страницы.
- <sup>3</sup> См.: Шарыткин Д. М. Исповедь Финна в поэме “Руслан и Людмила” // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1970.
- <sup>4</sup> Напр.: “Новый Стерн” (1805), “Пустодомы” (1819) и т. д.
- <sup>5</sup> Цит. по: Гозенпунд А. А. А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии, стихотворения. Л., 1961. С. 55.
- <sup>6</sup> См.: Карамзин Н. М. История государства Российского: В 3 кн. с приложением “Ключа” П. М. Строева. М., 1988. Кн. 1. Т. 1. С. 53, 51, 30.
- <sup>7</sup> Иванов В. В., Топоров В. Н. Вайжгантас // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 209.

## РИФМЕННОЕ КЛИШЕ “ЛЮБОВЬ — КРОВЬ” В РУССКОЙ ЛИРИКЕ 1820–1830-х гг.

ИЛОН ФРАЙМАН (ТАРТУ)

Традиционно стиховеды выделяют три функции рифмы в стихе — *эвфоническую, ритмическую и семантическую*. Первые две функции условно относятся к так называемому “формальному” уровню стиха и описаны достаточно подробно. Сущность семантической функции, как правило, усматривают в том, что рифма образует смысловую связь между созвучными словами и тем самым — между соответствующими строками<sup>1</sup>. Таким образом, изучение семантической функции рифмы в стихе зачастую сводится к выделению и описанию *типов смысловых отношений*, устанавливаемых между членами рифменной пары<sup>2</sup>. Однако подобный подход, на наш взгляд, неспособен выявить специфику функционирования рифмы в тексте.

Ниже мы попытаемся предложить несколько иной подход к явлениям, связанным с феноменом рифмы. Он заключается в изучении рифмы с точки зрения поэтической *тематики*. Объектом нашего исследования будет **рифменное клише**<sup>3</sup> (далее — РК) “любовь — кровь”, материалом — лирика 1820–1830-х гг.

В настоящей статье выдвигается следующая гипотеза о функционировании РК в лирическом тексте. Контекст, в котором употреблено РК, образует **микросюжет** — некий относительно законченный фрагмент *тематического* (или риторикотематического) *развертывания*. Совокупность возможных микросюжетов, включающих РК “любовь — кровь” в русской лирике рассматриваемого периода будет в свою очередь образовывать **пространство микросюжетов**<sup>4</sup>.

Проследим, какими специфическими чертами характеризуется данное пространство. Наше описание базируется на прин-

ципе дифференциации типов микросюжетов, в зависимости от того, в каком значении выступают составляющие РК слова.

Очевидно, что осцилляция значений слов “любовь” и “кровь” неравномерна. С одной стороны, “любовь” — поливалентна, то есть может соотноситься с разными семантическими комплексами. С другой стороны, амплитуда колебаний значений этого слова довольно-таки мала. Повидимому, описание, учитывающее различия в значении слова “любовь”, скорее покажет, как решается *тема любви* в лирике, что явно не входит в наши задачи.

Другую ситуацию мы наблюдаем со словом “кровь”. Круг рифменных сочетаний с этим словом гораздо более узок, чем со словом “любовь”, что подчеркивает большую связанность первого слова. Кроме того, “кровь” — амбивалентна и может приписываться двум семантическим рядам — ряду *жизни* и ряду *смерти*<sup>5</sup>. Осцилляция между этими рядами в сочетании с различными значениями слова “любовь” и дает нам разные типы микросюжетов. Рассмотрим эти типы.

1. **Кровь  $\supset$  жизнь.** Среди микросюжетов, в которых кровь включается в семантическое поле жизни, можно выделить два полярных типа: **А** — микросюжеты, описывающие пространство “активного” проявления “жизненных сил”, и **Р** — микросюжеты, в которых жизненные процессы постепенно или резко замедляются, угасают, останавливаются. Крайним случаем **Р** будет смерть, как “душевная” (“духовная”), так и физическая, которые зачастую прямо соотносятся между собой<sup>6</sup>.

**А** и **Р** противопоставлены друг другу и соотносятся через оппозиции: *активное*  $\leftrightarrow$  *пассивное*, *жизнь*  $\leftrightarrow$  *смерть*, *молодость*  $\leftrightarrow$  *старость*, *движение*  $\leftrightarrow$  *отсутствие движения*, *огонь*  $\leftrightarrow$  *лед*, *жар*  $\leftrightarrow$  *холод* и т. п. Последние три оппозиции отсылают к архисемам температуры и движения и активизируют сему крови как жидкости. Для разных употреблений слова “кровь” в поэтическом тексте характерна актуализация той или иной архисемы, что позволяет также “разнообразить” микросюжеты. Приведем примеры<sup>7</sup>. В **А** кровь может *согреться*, *вспыхивать*, *пылать*, *кипеть*, *нежиться*, *волновать-*

ся, играть и даже резво скакать<sup>8</sup>. В Р кровь может хладеть, остывать, успокаиваться и, наконец, замирать.

1.1. А. Происходящим здесь процессам может предписываться разная степень интенсивности действия. Ср.: “В верном сердце сохраняю / Непреложную любовь, / От любви согреваю / И сердце, грудь, и кровь” (Кольцов, 208); “Бывает дружба нежной, страстной, / Стесняет сердце, движет кровь, / И хоть таит свой огонь опасный, / Но с девушкой она прекрасной / Всегда похожа на любовь” (Баратынский, 56).

Любовь от дружбы, таким образом, отличается и степенью интенсивности протекания жизненных процессов. Наибольшая степень интенсивности присуща Поэту, в котором “<...> песней жар питает страсти: / Его и самая любовь / Порабощает мрачным силам; / В нем шумно, яростно по жилам / Течет неистовая кровь” (Кюхельбекер, 190).

Активное проявление жизненных сил зачастую мотивируется любовью. Дается некоторый перечень, сумма симптомов<sup>9</sup>, которые приписываются любви. Ср. также: “Невольная скука / Девуцу крушит, / И тайная мука / Волнует, томит. / Ах, юные лета! / Ах, пылкая кровь! / Лилета, Лилета, / Ведь это любовь” (Полежаев, 63).

“Игра крови, зажженной любовью” может сравниться с игрой шампанского (Раич: Поэты... II, 12). Кровь может выступать и как метафора вина: “Не печаль грустит любовь, / Враг печали — гроздий кровь”<sup>10</sup> (Бестужев-Марлинский, 149).

Возможны случаи, когда задается альтернатива: чему приписать данные симптомы. Ср.: “Блестят и тают глыбы снега, / Блестит лазурь, играет кровь... / Или весенняя то нега?.. / Или то женская любовь”?.. (Тютчев, 137).

В следующем тексте альтернатива приписать симптомы двум контрарным понятиям — любви или вражде — порождает описание А как пространства с отрицательной характеристикой: “О, вижу я, младая кровь / Кипит, волнуема отравой; / Крушит ли тайная любовь? / Вражда ль изменою лукавой?” (Козлов, 267).

Тексты Плетнева и Полежаева реализуют “отрицательную” конструкцию: “Для чего покров холодный, / А не чувство, не

любовь / Обнимает, жмет свободно / Гибкий стан, живую кровь?” (Полежаев, 124); “Не наслажденье, не любовь / Тогда в лице моем волнует / Внезапно вспыхнувшую кровь: / Мое предчувствие рисует / Близ каждой радости печаль...” (Плетнев: Поэты... I, 344).

Симптомы приписываются не любви<sup>11</sup>. (Ср. также следующие тексты с микросюжетами, образованными употреблением РК “любовь — кровь” и относящимися к пространству А: Бенедиктов, 169; Грибоедов, 380; Катенин, 175; Кольцов, 46, 69; Кюхельбекер, 146, 151; Лермонтов, I, 19; Полежаев, 70; Пушкин, II, 281).

1.2. Р. Как уже было отмечено нами выше, Р характеризуется чертами, прямо противоположными А. Р представлено сравнительно небольшим количеством текстов:

“<...> Остыла в сердце кровь, / В их наготе я ныне вижу / И свет и жизнь и дружбу и любовь, / И мрачный опыт ненавижу” (Пушкин, II, 265); “Смотрю на прочную любовь, / Взаимную холодность вижу... / Спокойна опытная кровь: / Я — ни люблю, ни ненавижу” (Кукольник: Поэты ... II, 565); “Дух уныл, в сердце кровь / От тоски замерла; / Мир души погребла / К шумной воле любовь...” (Полежаев, 67).

“Спящий юноша” Кольцова репрезентирует более сложную конструкцию: “Еще не знает он, что скука, / Что беспредельная любовь, / И как тяжка любви разлука, / И как хладеет в сердце кровь” (Кольцов, 51).

В данном тексте Р — пассивное состояние (сон), которое расценивается как “благословенное”. Далее описывается гипотетический переход из Р в А, которое в силу своей недолговечности осмысливается негативно, затем — гарантированное возвращение в исходную точку, которая уже не равноценна первоначальному состоянию в Р<sup>12</sup>.

Здесь мы подходим к описанию переходов от Р к А и от А к Р.

1.3. R (переход от Р к А). В эту группу входят два текста, ср.: “Но вспыхнула во мне вся кровь, / Пожаром разлилась любовь...” (Кольцов, 98); “И снова дикая любовь / Огнем сви-

репым сладострастья / Зажгла в увядших жилах кровь / И чашу мне дала несчастья!” (Кюхельбекер, 154).

**Р** можно описать также как сюжет обретения любви, как первого, так и повторного.

1.4. **Р'** (переход из **А** в **Р**). Подобный тип сюжетов зачастую связан с “фальсификацией” любви, ее утратой, разочарованием, неверием и т. п. **Р'** представлен следующими текстами: “Бежит изменница любовь! / Светильник дней моих бледнеет, / Ее дыханье не согреет / Мою хладающую кровь” (Баратынский, 57); “Возможно ль! первую любовь / Такою горечью облить; / Притворством взволновав мне кровь, / Хотеть на-смешкой остудить?” (Лермонтов, I, 164).

**Р** и **Р'** могут осмысляться и в модальном плане.

1.5. **М** (возможность перехода от **Р** к **А**). В эту группу входят: “И потечет живее кровь, / Как узришь чудеса востока! / Тогда — о, верь словам пророка! — / Узнаешь тайную любовь”... (Кюхельбекер, 208) и два сходных текста Грибоедова (363; 365). Лирический герой находится в пространстве **Р**, но переход в **А** мыслится как возможный. Временное нахождение в **Р** в некоторых случаях определяется введением мотива молодости, неопытности, невинности.

1.6. **М'** (возможность перехода из **А** в **Р**). Ср.: “Все изменится под дланью Крона хладной; / Остынет младости кипящей кровь; / Но скука жизни безотрадной / Под старость к злу родит любовь!” (Рылеев, 64). См. также: Дмитриев: Поэты... II, 53; Ознобишин: Поэты... II, 95; Языков, 122.

1.7. **В'** (желание перейти в **Р**). Стихотворение Баратынского “Я безрассуден — и не диво...” представляет два варианта развертывания лирического сюжета, один из которых реализован посредством употребления контекста, содержащего РК “любовь — кровь”: “Пойду я странником тогда / На край земли, туда, туда, / Где вечный холод обитает, / Где поневоле стынет кровь, / Где, может быть, сама любовь / В озяблом сердце потухает” (Баратынский, 114).

Этот текст интересен еще и тем, что лирический герой стремится выйти за пределы пространства, в котором возможен сознательный отказ от любви. В результате пространство **Р**, в

которое он попадает, будет характеризоваться отнюдь не метафорическими чертами. (См. также: Подолинский: Поэты... II, 294, Хомяков, 66.)

1.8. **E(a)**. Довольно большую группу составляют тексты, где присутствует ретроспекция, *воспоминание* об **A**, причем не всегда маркировано, в какой точке пространства находится субъект лирического текста (Козлов, 140; Кюхельбекер, 112; Лермонтов, I, 11; II, 176; Олин: Поэты... I, 124–125; Полежаев 61, 104; Туманский: Поэты... I, 268).

Наметим общую схему, описывающую ту часть пространства микросюжетов, в которых кровь включена в семантическое поле жизни:

$A - R - M - [V] - E(a) - P - [E(p)] - V' - M' - R'^{13}$ .

Перейдем к другим вариантам.

2. **Кровь  $\supset$  род, нация**. Группа микросюжетов, в которых *кровь* обозначает принадлежность к определенной нации, представлена двумя текстами: “Да, в их груди течет Валлиса кровь, / И дух его, и к родине любовь / Пылают в них”... (Козлов, 169) и противоположный по прагматике текст: “Фиглярин — вот поляк примерный, / В нем истинных сарматов кровь; / Смотрите, как в груди сей верной / Хитра к отечеству любовь” (Вяземский, 238). Кровь как принадлежность к нации соединяется с мотивом любви к родине, отечеству. Этот мотив иронически переосмысливается в последнем примере.

“Кровь”, пока она протекает “внутри”, “по жилам”, предписана ряду жизни. Как только она начинает “проливаться”, “вытекать” и т. п., тем самым предписывается ряду смерти. И это дает нам еще один тип микросюжетов.

3. **Кровь  $\supset$  смерть**. В данном типе микросюжетов кровь включена в семантическое поле смерти, сопряженных с ней страданий и некоторых других атрибутов смерти. Ср.: “Поле славы предо мною, — / Отпусти меня, любовь! / Там за Неманом — рекою — / Свищут пули, брызжет кровь”... (Бенедиктов, 80). Здесь между членами РК устанавливаются отношения антонимии: война — пространство, в котором проливается кровь, противопоставляется миру — пространству, в котором

возможна и существует любовь. Тем самым, оппозиция *война* ↔ *мир* актуализирует (посредством употребления РК) глубинное, архетипическое противопоставление *жизнь* ↔ *смерть*. С этим текстом соотносятся известные строки: “Оставь другим певцам любовь! / Любовь ли петь, где брызжет кровь”... (Раевский, 154), где то же значение слова “кровь” взаимодействует со словом “любовь” в значении предмета воспевания, поэзии, т. е. включается в некий метатекст. Ср. сходное употребление: “И в нас душа кипела в ваши леты, / Как вы, за честь мы проливали кровь, / Вино, войну нам славили поэты, / Нам сладко пел Мелецкий про любовь”! (Дельвиг, 178)<sup>14</sup>.

На пересечении двух типов микросюжетов — микросюжетов, в которых наибольшая степень интенсивности протекания жизненных процессов присуща Поэту, и микросюжетов, в которых кровь включена в семантическое поле смерти и сопряженных с нею страданий, — могут возникать следующие тексты: “И рана в нем < сердце поэта > не исцелет / И вечно будет литься кровь; / Но песни дух над нею веет / И дум возвышенных любовь” (Хомяков, 75).

В некоторых текстах “кровь” будет стремиться, насколько это возможно в поэтическом тексте, к прямому значению<sup>15</sup>. Ср.: “То Марко, в битвах громовержец, / Ум светлый, — он, кто гвельфов кровь, / От бед Италию спасая, / Так часто лил; звезда родная, / Ломбардов слава и любовь” (Козлов, 282).

Микросюжет в следующих текстах, где встречается РК “любовь — кровь”, мотивирован отказом от любви и равнодушием к страданиям, смерти, “крови”: “Он недоверчивость вселяет, / Он презрел чистую любовь, / Он все моленья отвергает, / Он равнодушно видит кровь”...(Лермонтов, I, 57). Ср. возможный претекст: “Он в обществах учтивый гость, / Но тверд и холоден, как камень, / Под языком таится злость; / В очах порою вспыхнет пламень; / Но этот пламень — не любовь! / Он холодно глядит на кровь, / И на кладбище и на трупы...” (Глинка, 256).

Тема отказа от любви может также сочетаться с мотивом “вампиризма”, опосредованного, по-видимому, традицией

Байрона: “Когда мне пищей станет кровь, / И буду жить среди людей, / Ничью не радуя любовь / И злобы не боясь ничьей...” (Лермонтов, I, 165). Этот мотив может, за счет варьирования в атрибуции любви, либо “повышаться”: “Забудет чернь к ним прежнюю любовь, / И пища многих будет смерть и кровь”... (Лермонтов, I, 136), либо “снижаться”: “Не жалею я себя, / Ненавижу я тебя! / Лей и пей ты мою кровь, / Утуши мою любовь!” (Полежаев, 118).

Значение слова “кровь” иногда включает христианские коннотации — посредством введения в текст мотива апелляции к богу — вездесущему и всевидящему, богу — судье: “Вражду твою пусть Тот рассудит, / Кто слышит пролитую кровь... / Тебя ж, как первую любовь, / России сердце не забудет” (Тютчев, 140). Этот мотив может соединяться с мотивом божественной любви: “И несся вопль: “Творец, когда же / Восстанешь ты за нашу кровь? / И был ответ: “Моя любовь / Поставлена вам вечной стражей”... (Ротчев, I, 437). См. также: Пушкин II, 151; 452.

Подведем итоги. Наше описание не претендует на исчерпывающую полноту<sup>16</sup>. В поле рассмотрения не попали РК, “производные” от “любовь — кровь”: “любви — крови” (“любви — крови”), “любовью — кровью”. Отдельную проблему составляют случаи, когда в тексте встречаются: 1) рифменная серия типа “любовь — кровь — вновь” или 2) несколько РК<sup>17</sup>. Анализ закономерностей, по которым происходит развертывание рифменной цепочки, мог бы дополнить наши представления об эффекте “рифменного ожидания”<sup>18</sup>.

Предпринятая нами попытка изучения РК позволяет сделать предварительные выводы:

1. Все разнообразие лирических микросюжетов возможно свести к элементарным моделям — *sui generis семантическим клише*.

2. РК обладает “семантическим ореолом”<sup>19</sup>. На это указывает тяготение друг к другу слов “любовь” и “кровь” не только вне рифменной позиции, но и в прозе<sup>20</sup>.

Расширение хронологических рамок исследования, рассмотрение диахронического аспекта в употреблении РК долж-

но существенно скорректировать границы семантического ореола РК.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> М. Л. Гаспаров отмечает семантическую функцию рифмы в стихе как “средство создания “рифмического ожидания” появления тех или иных слов, с последующим подтверждением или нарушением этого ожидания” (*Гаспаров М. Л. Рифма // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 329*).
- <sup>2</sup> См., напр.,: *Горелик Л. Л. Рифма в истории русской поэзии (Развитие “смыслового фактора”). Дис. канд. филол. наук. Смоленск, 1980.* Автор выделяет 16 типов рифменных отношений. Критерии выделения: лексические и грамматические “близость”, “удаленность”, “сближение” и “расхождение” рифмующихся слов.
- <sup>3</sup> Ср.: “рифмой-клише мы будем называть рифмопары, стандартизированные или банализировавшиеся в литературном процессе, т. е. такие, в которых второй член рифмопары предсказывается почти с полной вероятностью” (*Жовтис А. Л. Рифма-клише в литературе и фольклоре: К постановке проблемы // Стих и жанр. Нови Сад, 1991. С. 171*).
- <sup>4</sup> Термин “пространство микросюжетов” привлекается нами по аналогии с термином, используемым в статье: *Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 91–103.*
- <sup>5</sup> Отметим, что *любовь*, как и *кровь*, соотносится с семантическим комплексом “жизнь — смерть”, однако характер вхождения этих слов в данный комплекс различен.
- <sup>6</sup> Ср. оксюморонную поэтику романтизма: образ юноши — старца, в котором “огнь души угас”.
- <sup>7</sup> Конкретные предикаты отвлекаются от текстов и даются в форме инфинитива.
- <sup>8</sup> Ср. известную строку Кюхельбекера из послания Грибоедову, спародированную Пушкиным в “Оде его сиятельству <г> гр<афу> Дм. Ив. Хвостову”.
- <sup>9</sup> Здесь можно было бы провести аналогию с соотношением понятий “план содержания — план выражения”. В качестве первого выступает *любовь*, в качестве второго — перечень симптомов-предикатов, сочетающихся с *кровью*.
- <sup>10</sup> В данном тексте реализуется возможность “зарифмовать” *любовь* и *вино*.

- <sup>11</sup> Укажем также на то, что *кровь* здесь выступает в качестве метонимии румянца — визуального воплощения “полноты жизненных сил”.
- <sup>12</sup> Данный микросюжет можно представить в виде схемы:  

$$P \text{ — } (R \text{ — } A \text{ — } R' \text{ — } P^{\wedge}) M,$$
где  $R$  — переход от  $P$  к  $A$ ,  $R'$  — переход от  $A$  к  $P$ .  $P^{\wedge}$  — вновь обретенное  $P$ , а  $M$  указывает на то, что эти переходы осуществляются в модальном плане.
- <sup>13</sup> В квадратных скобках указан тип микросюжетов, не реализованных в лирике 1820–1830-х гг.
- <sup>14</sup> К последним двум текстам близко стихотворение Шевырева “Партизанке классицизма”: “Не любит мирный гений твой / Моих стихов кровопролитных. / Тебя еще пугает кровь, / Тебя еще пугают раны, / Пока волшебные обманы / Таят от глаз твоих любовь” (Шевырев, 62).
- <sup>15</sup> Отметим ограниченность употребления слова “кровь” в прямом значении для поэзии XVIII и по меньшей мере первой трети XIX века.
- <sup>16</sup> Методологический аппарат подобных описаний не разработан в принципе, поэтому некоторые термины и дефиниции являются рабочими.
- <sup>17</sup> С большой степенью вероятности можно утверждать, что РК “притягивают” друг друга.
- <sup>18</sup> Уже в первом приближении очевидно, что за “кровью” следует, как правило, “любовь”. Появление рифмы “кровь” или “вновь” после “любовь” примерно равновероятно. После “вновь” возникает, скорее всего, “любовь”.
- <sup>19</sup> Это понятие, выдвинутое в работах К. Ф. Тарановского и М. Л. Гаспарова применительно к стихотворному размеру, адекватно описывает и явления, связанные с функционированием РК в поэзии.
- <sup>20</sup> Ср.: “Что? — отвечал я со вздохом, — чего ты еще от меня хочешь? У меня уже нет другого огорода. Поди посмотри, жестоко-сердая! Сердце твое обольется *кровью*. И самый злой турка не мог бы хуже сделать! Но сила *любви*...” (Нарежский В. Т. Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова // *Нарежский В. Т. Соч.*: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 59).
- “Я почувствовала непонятное чувство! *кровь* во мне закипела — черные глаза его так и пылали *любовью*, и я влюбилась навеки! навсегда и не изменю ему никогда!...” (Вельтман А. Ф. Сердце и Думка. М., 1986. С. 105).

“Ложь! — вскричал Стрелинский, задыхаясь от гнева. — Ложь! одна *кровь* может смыть это слово!

— Почему же и не так! — отвечал князь презрительно, качаясь на стуле. — *Любовь и кровь старинная рифма.*” (*Бестужев-Марлинский А. А. Испытание // Бестужев (Марлинский) А. А. Ночь на корабле: Повести и рассказы. М., 1988. С. 69.* — Курсив наш.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотв. Л., 1989.  
*Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотв. М.; Л., 1964.  
*Бенедиктов В. Г.* Стихотворения. Л., 1983.  
*Бестужев-Марлинский А. А.* Полн. собр. стихотв. Л., 1961.  
*Веневитинов Д. В.* Полн. собр. стихотв. Л., 1960.  
*Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986.  
*Глинка Ф. Н.* Избранные произведения. Л., 1957.  
*Грибоедов А. С.* Сочинения в стихах. Л., 1987.  
*Давыдов Д. В.* Стихотворения. Л., 1984.  
*Дельвиг А. А.* Полн. собр. стихотв. Л., 1959.  
*Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1906. Т. 1.  
*Катенин П. А.* Избр. произв. М.; Л., 1965.  
*Козлов И. И.* Полн. собр. стихотв. Л., 1960.  
*Кольцов А. В.* Полн. собр. стихотв. Л., 1958.  
*Кюхельбекер В. К.* Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1.  
*Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 1–2.  
*Павлова К. К.* Полн. собр. стихотв. М.; Л., 1967.  
*Полежаев А. И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1987.  
*Поэты 1820–1830-х годов:* В 2 т. Л., 1972. Т. 1–2.  
*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1947–1948. Т. 2–3.  
*Раевский В. Ф.* Полн. собр. стихотв. М.; Л., 1967.  
*Рылеев К. Ф.* Полн. собр. стихотв. Л., 1971.  
*Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотв. Л., 1987.  
*Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. Л., 1969.  
*Шевырев С. П.* Стихотворения. Л., 1939.  
*Языков Н. М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988.

## ПОЛЬСКИЕ ОТРАВИТЕЛИ В 1830–1831 гг.

ЛАРИСА МАРТЪЯНОВА (ТАРТУ)

Холерная эпидемия 1830–1831 гг. породила во всех слоях русского общества множество мифов. Статья посвящена мифам, объединившим в себе и ставящим в причинно-следственные отношения два совершенно разных, но синхронных события: эпидемию холеры и Польское Ноябрьское восстание 1830–1831 гг.

Пандемия 1826–1837 гг. — вторая пандемия холеры в мире и первая в России<sup>1</sup>. Таким образом, из тридцати семи “холерных” лет<sup>2</sup> в России XIX век — возможно, самый острый период, когда люди еще не свыклись с холерой, когда меры, принимаемые правительством в борьбе с холерой, также были непривычны, когда, наконец, даже просвещенные люди, в том числе и врачи, знали только, что холера — болезнь. Но уже вопрос о том, заразна ли эта болезнь, вызывала споры в среде медиков<sup>3</sup>.

Возникала масса гипотез, в том числе и курьезных; так, к примеру, некоторые утверждали, что морская болезнь есть род холеры, что холера — следствие гнева, что холерой болеют только “туземцы”<sup>4</sup>.

По словам одного из корреспондентов Булгарина, В. У., в одном из московских журналов была опубликована статья “Философический взгляд на холеру”. В “Письме к Булгарину из Москвы”, напечатанном в № 191 “Северной Пчелы”, В. У. излагает содержание этой статьи так: “Сочинитель <...> взгляда, как человек ученый и Философ, узнал, что такое холера. Он доказал, что она есть не что иное, как *органическая зима*, для прекращения коей надобно сделать органическую весну”<sup>5</sup> (9, № 191).

Если даже медики не могли установить причины заболевания и точно определить природу болезни, то в народе холера посеяла панику.

В обществе существовало два типа мифологизации холеры, назовем их условно *архаический* и *современный*.

“Архаический” тип мифологизации можно было бы назвать также фольклорным, т. к. в нем присутствуют элементы, известные по текстам устной народной словесности. Здесь наблюдается персонификация холеры. Приведем цитату из “Рассказа чиновника в городе Демьянске Соколова”: “Некоторые уверяли, что будто холера ходит в глухую полночь по улицам в виде страшной женщины, одетой в саван, которая если к чьему дому подходила, то там на следующий день непременно кто-нибудь умирал <...>” (2, 172).

Итак, холера получает воплощение в антропоморфном образе — “женщина в саване”. Зарегистрированы также описания холеры в виде “темного облачка” (2, Соколов, 172)<sup>6</sup>. Однако наиболее распространенным, видимо, был все же образ “женщины”.

Еще до эпидемии холеры существовала традиция изображения эпидемических заболеваний, вызывающих высокую смертность, в первую очередь чумы, в виде “женщины”. Эта традиция нашла отражение и в литературе. В качестве примера приведем два отрывка из поэтических текстов:

Когда чума от смрадных мертвых тел  
Начнет бродить среди печальных сел,  
Чтобы платком из хижин вызывать,  
И станет глад сей бедный край терзать.

*М. Ю. Лермонтов “Предсказание” (4, 136)*

Стихотворение написано в 1830 г., под “чумой” подразумевается холера. Здесь используется более ранний образ “Чумы-женщины”.

Глад рыщет с адской девой сей  
Подняв оглоданные руки,  
И, усмехаясь, спорит с ней  
И жертв в числе, и в родах муки.

*А. Г. Родзянка “На холеру” (8, 168)*

Холера в стихотворении названа уже своим именем и охарактеризована как “адская дева”.

Отметим, что термин “мифологизация” более подходит к “архаическому” типу, т. к. он предполагает именно создание мифов, превращение холеры в некую мифологическую фигуру. Второй же тип мифологизации является собственно попыткой найти реальные, точнее — реалистичные причины эпидемии.

“Архаический” тип мифологизации в начале XIX в. не был широко распространен, и бытовал в основном в провинции, в деревнях.

“Современный” же тип мифологизации был распространен, в первую очередь, в крупных городах, где люди, даже малообразованные, уже не верили в то, что холера — это женщина, которая ходит по городу. В этой среде вообще отрицалось существование холеры, ее считали выдумкой и объясняли смертность отравлением, т. е. действиями “злонамеренных людей” — отравителей.

Отметим еще и то, что люди придерживающиеся той или иной модели мифологизации, вели себя по-разному. Верившие в то, что холера — “женщина в саване”, были пассивны, воспринимали ее в большинстве своем как гнев божий, усердно посещали церкви и молились. В то, что холера — болезнь, которую надо лечить, они не верили. Их способы защиты от эпидемии были весьма своеобразны. Любопытное средство предосторожности против “женщины в саване” описывает уже упомянутый нами выше чиновник г. Демьянска Соколов: “<...> как случилось мне видеть, на многих домах прилеплялись над входными дверями таблички с надписью: “дома нет”, или приклеивали псалом: “Живый в помощи Бога небеснаго” (2, 172).

Те же, кто считал, что холера не что иное как “отравление”, были активны. Они буквально охотились за мнимыми отравителями, а поймав “подозреваемого”, учиняли над ним самосуд, они также по ночам охраняли колодцы, поскольку считали, что “отравители” подсыпают в них яд.

На основании источников можно выделить три основные группы “отравителей”: 1) лекари; 2) поляки; 3а) господа; 3б) господа, подкупаемые поляками.

О “лекарях-отравителях” можно вкратце сказать, что недоверие к ним было чуть ли не врожденным. Большинство лекарей в России начала XIX в. были немцами. Понятно, что “нерусские” лекари, имеющие притом в распоряжении различные препараты, в том числе и яды, становились одними из основных подозреваемых в “отравлении”.

Остановимся подробнее на “поляках-отравителях”.

Все использованные нами на данный момент материалы (мемуары, дневники, статьи), в которых поляки упоминаются в связи с “отравлением” и эпидемией холеры, относятся к 1831 г. и рассказывают о событиях в столице или о бунтах в военных поселениях под Новгородом, а также в Старой Руссе. Настроения в столице в какой-то мере повлияли на события в провинции. По свидетельству капитана одного их поселенных полков, “высланный из столицы простой народ, проходя мимо военных поселений, распространял слухи — что холеры как болезни не существует, но что поймано множество злодеев, отравляющих съестные припасы и даже целыя реки. Поселяне же не принимали слухи за истину” (2, Заикин, 5).

Каковы же были слухи, распространенные в столице? Никитенко пишет в своем “Дневнике”: “Кричат против немцев лекарей и поляков, грозят всех их перебить” (7, 107). Эта запись сделана 20-го июня 1831 г., т. е. за два дня до бунта на Сенной.

Приведем еще одну цитату из “Заметки Холмского купца Красильникова” (речь идет о городе Холме, который находится недалеко от Старой Руссы): “<...> начали появляться глухие толки <...> что, будто бы, воду и огородныя овощи отравляют посыпанием яда поляки, стремящиеся, из чувства неприязни к России, отравить русский народ под предлогом холеры” (2, 194).

Стремление поймать “поляков-отравителей” приводило и к курьезным случаям. Так, Соколов пишет о том, как некий оператор новгородской врачебной управы по фамилии

Белопольский «был однажды командирован в какое-то селение для подаяния помощи страждущим холерой, и когда туда приехал, то мужики, окружив его на улице, стали расспрашивать: “кто он такой?”

— Я, отвечал он им: — оператор Белопольский, думая озадачить их этим громким званием. — А, так ты польский император? Эге, ребята! Вот какой зверь попался нам! это не простой какой-нибудь полячишка-бродяга, а, видишь, вздумал уж приехать в Россию и губить людей сам их нехристь-император! <...> Повесить его, проклятого!» (2, 189–190). Далее, по словам Соколова, Белопольского действительно чуть не повесили, но вовремя подоспел исправник и разогнал толпу. Эта, в общем-то, курьезная история, впрочем, чуть не закончившаяся трагически, прекрасно иллюстрирует действительность мифа о “поляках-отравителях” и его влияние на людей.

Итак, согласно существовавшему мифу, поляки — “отравители”, стремящиеся извести русский народ. Видимо, людям, придерживающимся этой точки зрения, казалось, что полякам выгодно травить русский народ “холерой”; они не принимали во внимание или просто не знали того, что в самой Польше свирепствует холера. Таким образом, холера многим казалась чем-то вроде оружия в руках внешнего врага, т. е. поляков.

С другой стороны, в обществе в целом холера воспринималась как союзница поляков, ведь именно эпидемия холеры в русских войсках задержала взятие Варшавы<sup>7</sup>.

То, что холера осмыслялась как “польская” болезнь или “польское отравление”, может быть подкреплено соображениями историко-лингвистического характера. Еще до вспышки холеры, во время чумных эпидемий, в Польше уже употреблялось слово “cholera”, которым поляки обозначали чуму (“dzuma” — было малоупотребительно в Польше)<sup>8</sup>. Таким образом, слово “cholera” попало в Россию из Польши и воспринималось как “полонизм”, что способствовало распространению представлений о холере как о “польской” болезни (отраве)<sup>9</sup>; вопреки тому, что уже тогда было известно — холера

двигалась с юго-востока на северо-запад, то есть из России в Польшу.

Таков в общих чертах миф о “поляках — отравителях”.

Бытовала и другая версия, согласно которой поляки не только (или не столько) сами отравляли русский народ, но подкупали для этого русских дворян.

Инженер-подполковник одного из поселенных полков Панаев, выбранный поселянами в “начальники” и в этой “должности” повлиявший на действия бунтовщиков, пишет: “<...> старый комитет, в котором они <поселяне — Л. М.> хотели искать дело об отраве и о полученных будто бы от поляков 5 миллионах денег, я <...> приказал запечатать” (2, 86). Далее в “Рассказе Панаева” есть еще несколько эпизодов, в которых также упоминается “присылка денег от поляков”.

Как же военные поселяне могли поверить в то, что их отравляют офицеры? Панаев называет несколько причин. Мы кратко их перечислим: это и произвол, и доносительство, царившие в поселениях, высокая смертность среди поселян (притом не от холеры, а на “работах”), жестокость и при этом отсутствие дисциплины. Низшее начальство обманывало поселян, демонстрируя этим свою слабость, что подрывало авторитет властей, и т. п. Поселяне, видимо, решили, что их офицеры способны и на отравление.

Также свою роль сыграли опрометчивые действия начальства: обсуждения методов борьбы с холерой и приказов “вышестоящих” на квартире полкового командира, а не открыто в комитете, показались поселянам подозрительными (2, Заикин, Панаев). Еще более странным казался приказ заготавливать гробы, известь, а также рыть могилы, еще в самом начале эпидемии. Поселяне говорили на это: “Ну братцы, нас уж заживо хоронят” (2, Соколов, 173).

Однако нельзя забывать, что существовала еще одна причина бунтов — стремление избавиться от господ<sup>10</sup>. Когда Панаев обратился к одному уважаемому старику — поселянину с просьбой убедить бунтовщиков в том, что холера — болезнь, последний, по словам Панаева, ответил: “Для дураков яд да холера; а нам надобно, чтоб вашего дворянского <...> племени

не было” (2, 105). Таким образом, какими бы ни представлялись причины эпидемии этому старику, холера для него была также и поводом к бунту.

Вернемся к мифу о подкупе поляками господ. В “Рассказе Соколова” есть следующие строки: “Не только простолюдины, но даже многие из граждан, люди довольно образованные <...> были совершенно убеждены, что холера не больше как одна лишь выдумка; смертность же происходит единственно оттого, что злонамеренные люди (*господа*, как распускались слухи между народом), будучи *подкупаемы поляками*, отравляют озера, реки и колодцы, и даже грибы и ягоды в лесах” (2, 172). Итак, поляки — внешние враги — подкупают господ, и последние становятся как бы предателями, заслуживающими смерти.

Мы рассмотрели два мифа, бытовавших в народе, согласно которым польское восстание и эпидемия холеры находятся в причинно-следственных отношениях.

Но в культурном, образованном обществе бытовал еще один миф, объединяющий польское восстание и холеру. Конечно, люди образованные совершенно справедливо не верили в то, что поляки отравляют колодцы, а тем более подкупают для этого господ<sup>11</sup>. Но зато многие видели в поляках причину холерных бунтов, т. е. предполагалось (и даже утверждалось), что поляки возмущают народ, подстрекают его к бунту, распространяя вредные слухи, и об “отравлении” в том числе<sup>12</sup>. Этот миф можно было бы назвать мифом о “поляках — подстрекателях”.

В “Дневнике” Никитенко имеется следующая запись: “Полиция, рассказывают, схватила несколько поляков, которые подстрекали народ к бунту. Они были переодеты в мужицкое платье и давали народу деньги <и здесь есть мотив подкупа. — Л. М.>” (7, 108). Эта запись от 23-го июня, т. е. она сделана фактически во время бунта на Сенной площади.

Сам император поддержал этот миф: после усмирения бунта на Сенной площади Николай I, приехав на место бунта, произнес речь, в конце которой неожиданно выкрикнул: “Это все подлые полячишки, они вас подбили” (3, 509). Можно

было бы предположить, что это высказывание государя и положило начало мифу. Но запись в “Дневнике” Никитенко сделана 23-го июня, а государь приехал на Сенную 24-го, следовательно, миф о “поляках — подстрекателях” существовал до высказывания Николая, который лишь воспользовался им, но одновременно, можно сказать, дал ему “официальную поддержку”.

Таковы были события в столице, чиновник же Соколов из Демьянска пишет следующее: “<...> жители города Старой Руссы и старорусские военные поселяне <...> взбунтовались, и, подстрекаемые какими-то фанатиками, или просто людьми неблагонамеренными, вероятно, *не без содействия поляков*, объявлявшими высочайший подложный указ об истреблении будто бы всех господ, начали предавать <...> смерти всех штаб- и обер-офицеров, оставшихся в поселении” (2, 173).

И в цитате из “Рассказа Соколова”, и в вышеприведенной записи из “Дневника” Никитенко содержится обвинение поляков в подстрекательстве, но и в том, и в другом случае автор не уверен полностью в достоверности сказанного. Мы также не обнаружили сколько-нибудь весомых подтверждений того, что поляки подстрекали народ.

Итак, с одной стороны, “поляки — отравители” (мифологизация народом холеры как отравления); с другой — “поляки — подстрекатели” (представление, распространенное в среде образованных людей).

Рассмотренные нами типы мифологизации и некоторые мифы, относящиеся к концу 1830–1831 гг., выявляют сближение в представлениях самых широких слоев русского общества событий, относящихся, казалось бы, к совершенно разным рядам. При этом явление “природное” (холера) втягивается в сферу культурных событий (в данном случае политических — Польское восстание и последующие военные действия в царстве Польском).

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Данные приводятся в статье “Холера азиатская” в “Энциклопедическом словаре” Брокгауза и Эфрона (1). Здесь и далее в тексте и примечаниях ссылки даются в скобках с указанием номера в списке использованной литературы и страницы (в случае использования периодических изданий — номер газеты).
- <sup>2</sup> Последняя смерть от холеры на территории России в XIX в. была зафиксирована в начале 1896 г., но в некоторые годы холера в России исчезала (или почти исчезала). Если сложить годы всех эпидемий, получится примерно 37 лет.
- <sup>3</sup> Впрочем, даже после того, как Кох обнаружил холерный вибрион, мифы не исчезли. Напротив, нашлись люди, которые демонстрировали желающим “запятаю” (холерный вибрион по виду напоминает запятую), “увеличенную” микроскопом. Лесков использует эту ситуацию в своем рассказе “Импровизаторы (картинки с *натуры*)”. Рассказ посвящен мифологизации холеры в народе. Писатель, однако, приравнивает “народную” мифологизацию болезни к новому мифу о “запятой”, возникшему в образованном обществе.
- <sup>4</sup> Все эти версии происхождения холеры можно найти в большой статье “Холера” в 1830 г. (9, № 108–109).
- <sup>5</sup> В. У. — В. А. Ушаков (6, 206). К сожалению, на данный момент нам не удалось установить, в каком именно журнале и когда была напечатана эта статья. Возможно, что описываемый В. У. “Философический взгляд на холеру” является квинтэссенцией тех курьезных предположений, гипотез, которые были разбросаны в различных журналах.
- <sup>6</sup> Т. к. книга “Бунт военных поселян в 1831 г.” является сборником рассказов очевидцев, то мы сочли нужным в скобках после номера данной книги в списке использованной литературы указывать также фамилию автора рассказа в случае, если она не фигурирует в самом тексте статьи.
- <sup>7</sup> В числе жертв холеры оказался и генерал-фельдмаршал граф Дибич-Забалканский, главнокомандующий действующей армии.
- <sup>8</sup> “Холера — <...> русск. слово, возм., через польское cholera, лат. cholera” (10, 254).
- <sup>9</sup> Автор приносит свою благодарность коллегам из Щедльце, сообщившим данные лексикологические сведения.

- <sup>10</sup> Поселянами руководила также и жажда мщения. Притом часто расправлялись не только за существенные обиды, но и за совершенные мелочи.
- <sup>11</sup> В “Северной пчеле” довольно часто печатались статьи, опровергающие различные слухи о холере, бытовавшие в столице. В одной из статей, “Петербургские записки. О холере”, опубликованной в № 165 за 1831 г., содержится следующее опровержение: “<...> разгласили, будто Поляки отравляют реки, колодези, поля, печеный хлеб и т. п. <...> это разглашение оказалось не имеющим никакого основания. В числе взятых по подозрению в отравлении, не оказалось ни одного поляка <...> Нет, Поляки сами страдают от холеры. Она свирепствует у них в Варшаве, в Кракове и во многих других городах. Кто же у них отравляет людей? Неужели они сами?” (10, № 165). Однако такие статьи, видимо, были малоэффективны, и слухи о “польском отравлении” не прекращались.
- <sup>12</sup> Панаев пишет: “Полагая, что они <поселяне> были научены кем-либо, <...> я им стал говорить, что будучи русским, я не хочу помогать проклятым полякам, которые действуют не отравками, как они думают, а распространяя ложные слухи, бунтуют народ и тем затрудняют государя усмирить их” (2, 100).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Энциклопедический словарь / Брокгауз Ф. А., Эфрон И. А. СПб., 1903. Т. 74.
2. Бунт военных поселян в 1831 году. СПб., 1870.
3. Давыдов Д. В. Сочинения. М., 1962.
4. Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 1.
5. Лесков Н. С. Сочинения: В 3 т. М., 1988. Т. 3.
6. Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1956. Т. 1.
7. Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. Л., 1955. Т. 1.
8. Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1.
9. Северная пчела. СПб., 1830.
10. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1973. Т. 4.

## МОТИВ СМЕРТИ КАК КОНСТИТУИРУЮЩЕЕ НАЧАЛО МЕТАТЕКСТА

(на материале лирики

В. А. Жуковского и Е. А. Баратынского)

ТАТЬЯНА РОЗАНОВА (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Прежде чем обратиться непосредственно к теме нашей работы, необходимо сделать несколько замечаний о месте понятия смерть в культуре и в литературе. А. Я. Гуревич в предисловии к книге Ф. Арьеса “Человек перед лицом смерти” называет смерть «одним из коренных “параметров” коллективного сознания», подчеркивает ее роль в создании “картины мира, присутствующей данной социально-культурной общности”<sup>1</sup>. Справедливость этого нельзя отрицать. С пониманием смерти связано представление о цели жизни, формирование иерархии ценностей, осознание человеком себя по отношению к течению времени и т. д. Очевидно, слово *смерть* (а также другие наименования той же сущности, утвердившиеся в языковом сознании определенной человеческой общности) несет на себе груз выработанных культурой представлений (при этом не стоит забывать и о многослойности культуры, из-за которой точно определить значение слова *смерть* практически невозможно, так как для этого нам непременно придется встать на одну из возможных точек зрения). В поэтическом тексте могут работать разные смыслы, стоящие за словом *смерть* (или его эквивалентом), при этом “область допустимых значений” будет достаточно широкой: представления, характерные для разных слоев социума, религиозные представления и, наконец, значения, выработанные внутри самой литературы. Обращаться с этими значениями текст может достаточно свободно.

Мотив смерти организует мир поэтического текста, задает его основные характеристики: временные (течение времени,

представление о конечности / бесконечности существования), пространственные (мир живых и мертвых, их соотношение). На уровне метатекста можно говорить о существовании парадигмы мотива смерти, по которой распределяются значения и способы их выражения (конкретные средства поэтической выразительности), эта парадигма будет обладать своей спецификой в творчестве разных авторов.

Выбор лирики В. А. Жуковского и Е. А. Баратынского в качестве объекта на первой стадии исследования обусловлен несколькими причинами. Оба автора работали в рамках одной традиции — романтизма. Анализ их творчества позволяет проследить изменения внутри этой традиции, как на уровне поэтики, так и на уровне мировоззренческих установок. Мотив смерти у Жуковского и Баратынского никак нельзя назвать проходным, напротив, смерть в их творчестве — это проблема, которую художественный текст должен так или иначе решить, это вопрос, на который мы получаем два разных ответа в двух разных поэтических мирах.

Мотив смерти — один из важнейших в лирике Жуковского. Он присутствует уже в первом опубликованном стихотворении “Майское утро” (1797) и проходит через все творчество вплоть до стихотворения “Царскосельский лебедь” (1852). Для поэтического мира Жуковского можно выделить две ситуации, в которых мотив смерти реализуется принципиально по-разному: ситуация *смерть своя* и ситуация *смерть твоя* (такие — в частности — типы отношения человека к смерти выделяет Ф. Арьес в своей книге “Человек перед лицом смерти”).

Появляясь в текстах, понятие *смерть* непременно включается в некоторую культурную традицию, актуализация которой происходит за счет контекста самого произведения. Традиция конкретизирует понятие: так, смерть, воспринимаемая в рамках христианской культуры, это, безусловно, начало вечной жизни, конец земных страданий. Во многих текстах Жуковского мы сталкиваемся с определенной идеологемой христианского толка, необходимой для объяснения (!) того, что есть *смерть*. Обращение к христианству — не единственный способ снятия пугающей неопределенности понятия *смерть*.

Другой вариант — использование тропа, прежде всего, аллегории и традиционной метафоры, посредством которых рассуждение о смерти переносится на уровень литературной условности. Текст таким образом использует обозначение (и, конечно, значение), санкционированное литературной традицией.

Прежде всего остановимся на ситуации *смерть своя* (следует оговориться, что в текстах, представляющих эту ситуацию, речь может идти как о смерти лирического героя, так и о смерти некоего третьего лица — но не друга — человека вообще). Здесь смерть осмысляется не как граница, а как некая сущность, явление, к которому лирический герой так или иначе относится, более того, лирический герой может выбирать, как ему относиться к смерти. Такая смерть, которая не отнимает близкого человека, оказывается нестрашной и, как правило, легко поддается гармонизации. Интересны те случаи, когда обнажается сам механизм, при помощи которого мир поэтического текста защищается от трагизма смерти. В раннем стихотворении “Добродетель” (“Под звездным кровом тихой ночи...”) (1798) Жуковский использует традиционную аллегорию — Сатурн, “с часами быстрыми в руках”, — для обозначения разрушающего времени, смерти и противопоставляет ему не меньшую условность — Добродетель. Трагизм ситуации разрешается на том же уровне, на каком был задан. В стихотворении “Человек” (1801), первая часть которого представляет собой перевод текста Юнга, а вторая — спор с ним, страшная смерть, перед которой человек ничтожен (согласно Юнгу), облекается в аллегорический образ старухи с серпом; победить такую смерть оказывается чрезвычайно просто — сломать серп. Это магия на уровне слова — опосредованная борьба с сильным врагом (проткнуть иглой восковую фигуру врага несложно). Но интересно, что в тексте сразу же предлагается другая, альтернативная смерть вместо преодоленной: “могила — к вечной жизни путь”, через этот образ текст подключается к христианской традиции, в которой трагедии смерти нет.

У мотива *смерть своя* есть своеобразный мотив-спутник — *путешествие по волнам*. В самой аллегории жизненного челна

в бурном море нет ничего необычного, но в лирике Жуковского он играет важную роль, так как напрямую связан с мотивом смерти, являясь его своеобразным эквивалентом<sup>2</sup>. В рамках этого мотива-спутника работает важное противопоставление: смерть (возможная смерть) в волнах страшна и несет в себе отрицательные коннотации, а смерть — достижение берега понимается как абсолютный плюс (“Майское утро” (1797), “К К. М. С<оковиной>” (1803), “Младенец” (1815), “Певец” (1811), “Пловец” (1813), “Путешественник” (1809) и др.), она близка к смерти, понятой с позиций христианства. Смерть в волнах не предполагает какого-либо существования после кончины, это смерть-тупик. Любопытно, что с таким вариантом мы встречаемся, прежде всего, в антологических пьесах (“Надгробие юноше” — 1837, “Голос младенца из гроба” — 1837), ориентированных на античную культуру (вернее, на представление о ней, существовавшее в начале XIX века).

Во второй интересующей нас ситуации — *смерть твоя* — смерть выступает как граница между живыми и мертвыми. Жизнь после смерти друга теряет всякий смысл, утешением может служить только будущая встреча в ином мире. В стихотворении “На смерть А<ндрея Тургенева>“ (1803) именно мотив *смерть своя*, появляясь, снимает трагическое напряжение. В частности это выражается в изменении прямого значения слова *гроб* (гроб, в котором лежит тело умершего друга) на метафорическое (иной мир — “во гробе нам судьбой назначено свиданье”). Мотив *смерть твоя* трансформирует мир лирического героя, необратимо его меняет. Все теряет смысл, пространство сворачивается до пути, ведущего к “бездне гробовой”, которая осознается как единственная цель. В новом мире (точнее, в том, что от него остается), появляется линейное время, время векторное, которое опять-таки ведет человека к смерти. При этом утрачивается циклическое время, царившее в счастливом прошлом (некой его заменой может стать лишь вечность того света). Два вектора — пути и времени — организуют новый страшный мир, мир, упрощенный до структуры.

Мотив *смерть своя* достаточно органично входит в любой жанр, хотя нельзя не отметить его тяготения к элегии и необходимость некоторого обособления (например, строфического) в дружеском послании (“К Б<лудов>у” — 1810). Сложнее обстоит дело с мотивом *смерть твоя*. Он оказывается несовместимым с гармоническим миром дружеского послания, разрушает сами основания этого мира. Примером может служить послание “К Батюшкову” (1812). Начало стихотворения выдержано в традиции жанра, но далее появляется мотив смерти друзей и разрушает уютный мир дружеского послания, открывает его в большой мир: маленький, условный наполненный аллегорическими фигурами мир оказывается несостоятельным перед трагедией ситуации *смерть твоя*. Мотив *смерть твоя* не вписывается в поэтику жанра, вступает с ней в конфликт, так как не предполагает возможности перехода на уровень условности, характерный для дружеского послания. Восстановление жанра возможно только путем отказа от дальнейшей разработки темы, что мы и видим в тексте.

Для лирики Е. А. Баратынского противопоставление *смерть своя* — *смерть твоя* оказывается несущественным, Баратынского прежде всего интересует *смерть своя*, смерть как проблема. Важным для реализации мотива смерти является другое противопоставление: смерть — конец человеческой жизни и преждевременная смерть души, смерть раньше смерти (Н. Р. Мазепа говорит о смерти с естественной точки зрения и о смерти — космической катастрофе<sup>3</sup>). Второй тип ситуации похож на ситуацию *смерть твоя* у Жуковского. У Жуковского смерть друга опустошает душу лирического героя, обесмысливает окружающий мир. Но при этом жизнь лирического Я превращается в своеобразный вектор к смерти, за гранью которой произойдет встреча, дружеский союз будет восстановлен. У Баратынского же лирический герой расстается с самим собой, душа его умирает, и смерть не может быть выходом из трагической ситуации, но только уходом от нее, восстановление прежней гармонии невозможно.

Естественная смерть у Баратынского не представляет собой ничего страшного, это всего лишь переход в другой дом (мета-

форическое название смерти домом встречается во многих стихотворениях Баратынского: например, “Элизийские поля”, “К<рыло>ву” и др.). Лирический герой живет настоящим мгновением, в котором нет смерти, а, значит, нет и трагедии (в текстах, посвященных преждевременной смерти души, замкнутость в настоящем, отравленном смертью, становится непреодолимо страшной). Мотив естественной смерти часто реализуется с использованием мифологических образов. Отстраненность от трагического восприятия смерти достигается при помощи установки текста на античность (ориентация на мгновение, введение мифологем — характерные черты антологической пьесы). Баратынский не просто использует традиционные образы, но и трансформирует их. В стихотворении “Смерть” подвергается изменению традиционная аллегория — старуха с серпом, структура образа сохраняется, но меняется его наполнение: не старуха, а “святозарная краса”, не с косой, а с “оливой мира”. Такая замена атрибута смерти существенна: и в греческой мифологии, и в христианской традиции с оливой связаны значения мира, плодородия, Божьего благоговения. Смерть призвана охранять миропорядок от хаоса, сохранять “равновесье диких сил”. Внутри текста рождается новый миф, в котором смерть обретает новое значение. Она во все вносит гармонию, она укрощает “буйство бытия”, являясь при этом *внешним* по отношению к миру регулирующим механизмом. Совсем иначе будет восприниматься свойство смерти нивелировать бурные проявления жизни в тех случаях, когда она окажется *внутри* мира, растворится в нем. Достаточно наглядно постулируется необходимость границы между жизнью и смертью в стихотворении “Череп”. В тексте буквально воспроизводится ситуация из “Гамлета”: лирический герой держит в руках череп и размышляет о тайнах смерти, но при этом он понимает, насколько близки жизнь и смерть (близость эта эксплицируется в тексте и в пространственном плане — герой стоит у края могилы, и во временном — каждый час жизни может обернуться смертным часом). В результате лирический герой отказывается от безумного желания узнать “тай-

ны, известные гробам” и признает необходимость строгого разделения жизни и смерти.

И тут мы переходим к ситуации *смерти раньше смерти*. Смерть отравляет бытие человека знанием. Истина губительна, плата за нее — жизнь души. Противопоставление мысли и чувства у Баратынского отмечалось многими исследователями. Так, М. Л. Гофман писал: “Мысль обнажает правду, лишает жизнь красочности, является слишком трезвой на празднике жизни”<sup>4</sup>. Истина понимается как шаг к могиле, она скомпрометирована соотносительностью со смертью. “Кто был счастливей, был умней” — эта формула из стихотворения “Живи смелей, товарищ мой...” не допускает обратного прочтения. Ум, причастность к истине исключает возможность счастья. В известном стихотворении “Две доли” как раз противопоставляются убивающая душу истина и незнание истины. Полноценно жить может только тот, кто “неопытен умом”. Однако выбора человеку не дано. Для того, чтобы предпочесть одну долю другой, надо иметь представление об обеих, но человек, искушенный знанием, не может вернуться к гармонии незнания, невозможно возвращение героя в идеальный мир, который вышел из него однажды и обладает внеположным этому миру опытом (о невозможности возврата утраченного идеального мира подробно пишет Е. И. Ляпушкина в своей книге «Русская идиллия XIX века и роман И. А. Гончарова “Обломов”»<sup>5</sup>). Попытка возврата обречена на неудачу.

Смерти души противостоит связь человека с землей, которая позволяет ему жить полноценной жизнью чувства. Поэтому совсем не случайно появление у Баратынского образа орастая. Труд на земле не напрасен. Надежды, связанные с землей сбываются (“Богиня пажитей признательней Фортуны!”). Отрыв от непосредственного чувства, от земли опасен для человека, так как область высокого духа, область рации — это владения смерти.

Стихотворение “Осень” все построено на контрасте орастая, трудящегося на земле, и орастая жизненного поля. Только связь с землей служит гарантом счастья. Ю. М. Лотман в работе “Две осени” пишет: “Труд — это язык, на котором человек го-

ворит с природой и природа с человеком. <...> Труд, обращенный к человеку, проклят бесплодностью, труд, направленный на природу, плодоносен”<sup>6</sup>. Оратай готов к зиме и зовет ее, но зима идет и к оратаю жизненного поля, и зима эта — смерть. “Жизнь для Баратынского конкретна и потому наделена полнотой окраски. Смерть — состояние негативное — отсутствие признаков,” — пишет Лотман<sup>7</sup>. Мир вокруг героя претерпевает трагическую метаморфозу: исчезают различия между разными сущностями, рушится система координат, в которую был вписан мир. Снимаются все противопоставления: жизни и смерти, прошлого — настоящего — будущего. Пространство утрачивает признаки, характеризовавшие его, время останавливается. В стихотворении “Мудрецу” читаем: “Мира невежда, младенец, как будто закон его чуя, / Первым стенаньем качать нудит свою колыбель”. Раскачивание колыбели ассоциируется с движением маятника часов, и, таким образом, жизнь определяется как движение в пространстве и во времени. Смерть души не уничтожает памяти о прошлом, и в этом трагедия лирического героя, так как ему не забыть счастливый мир, возвращение в который невозможно (“О счастья с младенчества тоскуя...”, “Нет, не бывать тому, что было прежде...”, “Не искушай меня без нужды...”).

Смерть останавливает движение времени, точнее, линейное время заменяется циклическим. Человек оказывается в круге бесконечных повторений, вырваться из которого невозможно. Как нельзя лучше иллюстрирует эту ситуацию стихотворение “На что вы, дни...” (Е. Г. Эткинд обозначает тему этого текста как трагедию духовного умирания, которая предшествует физической смерти<sup>8</sup>). Мотив повторения проходит через весь текст: “только *повторенья* грядущее сулит”, “тесный *круг* подлунных впечатлений”, “под веяньем *возвратных* сновидений” <курсив наш. — Т. Р.>, и, наконец, дается описание циклического движения времени: “...как утро встанет, / Без нужды ночь сменя, / Как в мрак ночной бесплодный вечер канет, / Венец пустого дня!” — круг замыкается, утро встает из ночи, и в ночь же превращается вечер. Если у Жуковского циклическое время выступало как время идеального прошлого, то у Бара-

тынского оно противопоставлено линейному как смерть жизни. Здесь интересно отметить парадоксальное для романтической традиции понимание циклического времени. В романтической традиции циклическое время воспринимается как абсолютный плюс. Гармония мира, живущего по законам природного (т. е. текущего по кругу) времени, является необходимым атрибутом романтической лирики. Именно циклическое время организует мир дружеского послания, циклическим временем задается недостижимый идеал в элегии (об этом подробно пишет В. Грехнев в книге “Мир пушкинской лирики”<sup>9</sup>). Романтический идеал лирического героя Лермонтова предстает в стихотворении “Выхожу один я на дорогу...” как желаемый, но невозможный уход от линейного времени к природному ритму повторений, как убедительно показывает В. М. Маркович<sup>10</sup>. Лирический герой Баратынского оказывается в мире, который в соответствии с традицией должен пониматься как безусловно положительный, но циклическое время меняет свой знак с плюса на минус, и сам идеал оказывается ловушкой. При этом не предлагается никакой альтернативной возможности счастья. С этой точки зрения Баратынский — “крайний” романтик, так как неразрешимость романтического конфликта достигает у него предела. Понимание времени у Баратынского близко символистскому. Очевидно, в этом одна из причин того, что Баратынского во многих работах называли символистом (в том числе и сами символисты<sup>11</sup>). Мир, остановившись однажды под влиянием вошедшей в него смерти, не может измениться, и лирический герой обречен на вечное одиночество внутри этого мира. Мир неизменен, статичен, он — надежная тюрьма одиночества.

С мотивом смерти у Баратынского связан мотив поэтического творчества. Для поэта встреча со смертью еще при жизни обязательна, это плата за причастность искусству слова. Этому целиком посвящен текст “Все мысль да мысль! Художник бедный слова...” Поэт причастен истине в силу своей связи со словом. А истина тесно связана со смертью.

В рамках существования мотива смерти на определенном этапе наблюдается нагнетание романтизма: лирический герой

многих стихотворений Баратынского — герой абсолютно одинокий, оказавшийся в неразрешимо трагической ситуации, романтический герой. На уровне поэтики новое значение понятия смерть (смерть души) требует более сложных поэтических приемов. Если у Жуковского смерть обозначается аллегорически или через традиционные, устоявшиеся образы, то Баратынский гораздо смелее в выборе поэтических средств. Часто сам текст присваивает смерти то или иное значение, которое может актуализироваться в других стихотворениях (например, значение истина — смерть, наиболее отчетливо сформировавшись в стихотворении “Истина”, оживляется в тексте “Все мысль да мысль! Художник бедный слова...” благодаря номинативной цепочке “и человек, и свет, и смерть, и жизнь, и правда без покрова”, характеризующей область “за гранью чувственного”, глаголу “бледнеет”, относящемуся к жизни, затронутой лучом мысли (бесцветность же — признак смерти, значение это поддерживается другими текстами).

Дальнейшее развитие мотива смерти нуждается в рассмотрении. Интересно, как будет изменяться круг значений, входящий в понятие смерть, их существование в поэтическом тексте, распределение вариантов мотива смерти на уровне метатекста в зависимости от изменения литературной традиции.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Аръес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1990. С. 5.
- <sup>2</sup> В. Э. Вацуро признает этот образ одним из центральных в лирике Жуковского. — См.: *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. СПб., 1994. С. 84.
- <sup>3</sup> *Мазепа Н. Р.* Е. А. Баратынский. Эстетические и литературно-критические взгляды. Киев, 1960. С. 98.
- <sup>4</sup> *Гофман М. Л.* Поэзия Баратынского. Историко-литературный этюд. Пг., 1915. С. 15.
- <sup>5</sup> *Ляпушкина Е. И.* Русская идиллия XIX века и роман И. А. Гончарова “Обломов”. СПб., 1996. С. 25–27.
- <sup>6</sup> *Лотман Ю. М.* Две “Осени” // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 404.
- <sup>7</sup> Там же. С. 403.

- <sup>8</sup> Эткинд Е. Г. Материя стиха. Париж, 1985. С. 95.
- <sup>9</sup> См.: Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 45–57, 139–160.
- <sup>10</sup> Маркович В. М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX – XX веков // Имя. Сюжет. Миф. СПб., 1995. С. 133–135.
- <sup>11</sup> См., например: Белый А. Символизм. М., 1910; Верховский Ю. О символизме Баратынского // Труды и дни. 1912. № 3; Стороженко Н. Поэт-мыслитель // Стороженко Н. Из области литературы. М., 1902.

## ПОЗДНИЕ БАЛЛАДЫ ЖУКОВСКОГО: КОНСТРУИРОВАНИЕ УТОПИИ

ТАТЬЯНА СТЕПАНИЩЕВА (ТАРТУ)

Предлагаемая статья посвящена проблеме взаимосвязей между поздними балладами Жуковского на “античные” сюжеты и его замыслом перевода Одиссеи.

Ко времени написания баллад “Торжество победителей”, “Поликратов перстень”, “Жалоба Цереры” и “Элевзинский праздник” — т. е. в конце 1820-х – в начале 1830-х гг. — Жуковский почти полностью отходит от лирической поэзии. “Элевзинский праздник”, последнее обращение поэта к “античному” сюжету вплоть до “Одиссеи”, является и последней балладой Жуковского.

Кроме сюжетной связи “античных” баллад 1828–1834 гг. с “Одиссеей”, можно указать также на тенденцию жанра к эпизации. Если ранние тексты этой группы (“Ахилл”, “Кассандра”) можно назвать “элегиями в декорациях” (по выражению М. Л. Гаспарова), то поздние характеризуются усилением эпического начала и сближаются с жанрами “малого эпоса” (стихотворная повесть).

Результатом эпических устремлений Жуковского станет перевод “Одиссеи”. О значении для него этого труда поэт писал неоднократно; см., например, письмо вел. кн. Константину (октябрь 1842 г.): “Для чего я выбрал этот труд? Для того, чтобы дать себе великое наслаждение выразить на нашем языке, во всей ее детской простоте, поэзию первобытную: буду стараться, чтобы в русских звуках отозвалась та чистая гармония, которая впервые раздалась за 3000 лет перед сим под ясным небом Греции <...> Новейшая поэзия, конвульсивная, истерическая, мутная и мутящая душу, мне опротивела; хочется отдохнуть посреди светлых видений первобытного мира”<sup>1</sup>. Та-

ким образом, Одиссея становится для Жуковского эстетической и этической альтернативой современности — утопией.

Экстремальное выражение утопического значения перевода дает Гоголь в статье “Об “Одиссее”, переводимой Жуковским” (очевидно, написание ее было отчасти инспирировано самим переводчиком). Гоголь придает Одиссее то значение, которое, по его мысли, должны были возыметь “Ревизор” и “Мертвые души”: это “нравственнейшее произведение и что единственно затем и предпринята древним поэтом, чтобы в живых образах начертать законы действий тогдашнему человеку”, она “возвратит многих к свету, проведя их, как искусный лоцман, сквозь сумятицу и мглу, нанесенную неустроенными, не организовавшимися писателями <...> она освежит критику <...> может подействовать значительно на освежение языка”<sup>2</sup>.

Вслед за Жуковским Гоголь выделяет два направления влияния “Одиссеи” — этическое и эстетическое, но, в отличие от Жуковского, акцентирует прагматический аспект влияния. Приписывание гомеровскому эпосу функции трансформирования общества характеризует текст “Одиссеи” как сознательно ориентированный на утопию.

Истоки утопического направления в творчестве Жуковского мы видим в постоянном интересе поэта к этическим проблемам, в частности — к вопросу о соотношении человеческой свободы и нравственных законов. Литературной реализацией этого интереса стали баллады Жуковского с их драматическими сюжетами борьбы человека с судьбой. Далее мы рассмотрим аспекты проявленной в “античных” балладах Жуковского концепции человеческой судьбы, которая позднее станет основанием для утопии “Одиссеи”.

В поздних античных балладах сюжет “борьбы с судьбой” трансформируется. Фаталистические афоризмы “Торжества победителей” снимают противопоставление победителей и побежденных, противопоставление разных вариантов судьбы:

Все великое земное  
Разлетается как дым:  
Ныне жребий выпал Трое,  
Завтра выпадет другим...

(I, 314)

Финал баллады (“Смертный, силе, нас гнетущей...” и далее) подводит итог концепции судьбы в ранних балладах Жуковского: удел человека — терпение и покорность. В концентрированном виде она представлена в балладе “Поликратов перстень”: судьба неумолима, путей преодоления ее нет.

Почти одновременно с “Поликратовым перстнем” Жуковский пишет балладу “Жалоба Цереры” (в шиллеровском оригинале имеющую подзаголовок *philosophisches Gedicht*), сюжет которой основан на античной мифе, трактующем сезонные климатические изменения.

В “Жалобе Цереры” автор намечает путь разрешения проблемы “человек и судьба”, который станет основой для его утопических воззрений. Разлука живых с умершими здесь оказывается преодоленной, потому что найден новый язык — выражающий внутренний мир человека через описание природных явлений.

Если в балладах “Ахилл” и “Кассандра” метафора “весна — возрождение” отрицается в соответствии с топикой “унылой элегии”; ср.:

Так судил мне рок жестокой:  
Я паду в весне моей...  
(“Ахилл”; I, 58),

или:

Для меня весна напрасна,  
Мир цветущий пуст и дик...  
(“Кассандра”; I, 166);

то в “Жалобе...” эта метафора (к тому же сюжетно мотивированная) употребляется в исходном значении:

Но когда с небес слетает  
Вслед за бурями весна, —  
В мертвом снова жизнь играет,  
Солнце греет семена;  
И, умершие для взора,  
Вняв они весны привет,  
Из подземного затвора  
Рвутся радостно на свет.  
(I, 331–332)

Метафора “весна — возрождение” сопутствует мотиву установления эмоциональной связи между живыми и умершими (см. также стихотворения 1820-х гг. — “Три путника”, “Воспоминание”, “19 марта 1823”; “Эолова арфа”):

И ко мне в живом дыханье  
Молодых цветов весны  
Подымается признание,  
Глас родной из глубины...

Одновременно с “Жалобой...” Жуковский пишет стихотворение “Приход весны” (из Уланда), варьирующее тот же сюжет — весна как возрождение. В заключительных строках его устанавливаются отношения синонимии между весной и “жизнью души”, внутренним и внешним (“Чем иным тебя прославить, / Жизнь души, весны приход?”). Кроме того, оба эти явления могут быть “описаны” в поэтическом мире Жуковского одними средствами — называнием природных процессов.

Открытие языка коммуникации приобретает значение преодоления судьбы. Намечается третий путь отношений человека к судьбе — не бунт (“Людмила”, “Ленора”), не игра с судьбой (“Адельстан”, “Рыцарь Роллон” и др.), а то, что Пушкин называл “самостояньем человека”.

Высшее назначение человека, по Жуковскому, — в приобщении к высшим законам бытия, по которым живет природа. Это приобщение возможно в случае, если человек находит соответствие между своим внутренним миром и миром природы, находит некий “язык природы”, который становится, таким образом, идеальным, “всевыражающим” языком. Сближение в этом языке внешнего и внутреннего миров и есть “присутствие создателя в созданье” (см. “Невыразимое”).

Гармония человека и природы в “утопических” текстах противопоставлена Жуковским миру разорванных связей, дисгармонии “дикой” природы в ранних балладах. Высшей положительной ценностью в поэтической картине мира Жуковского оказывается культура.

Важной ее составляющей становится язык. Идеалом языка культуры Жуковский считает язык гомеровского эпоса, важ-

нейшими чертами которого поэт называет “неподделанное простодушие”, “девственную непорочность” и гармоничность (см. также стихотворение “Номег”).

Наиболее развернуто авторская концепция культурного прогресса представлена в балладе “Элевзинский праздник”.

Завершающий жанровую линию текст уже не является собственно балладой: по масштабам сюжета он приближается к эпосу (своего рода “культурогония”).

Пространственно-временные характеристики мира “Элевзинского праздника” отделяют этот текст от более ранних жанровых образцов. Сюжет их основан на разрушении связей, в последней же балладе сюжетом становится установление гармонии, восстановление связей внутри мира, упорядочение хаоса.

По нашему мнению, последняя баллада Жуковского может быть приравнена к утопии, трактующей развитие человечества как путь просвещения и этического прогресса — т. е. путь культуры.

В балладе первым учителем человека выступает богиня плодородия и земледелия Церера. В ее обращении к людям актуализируется исходное значение слова “культура”:

Чтоб из низости душою  
Мог подняться человек,  
С древней матерью землею  
Он вступи в союз навек  
(I, 399),

— далее следует сцена первого посева.

Первая ступень просвещения состоит в постижении высшего, божественного закона; см. реплику Цереры, обращенную к Зевсу:

Вечный бог, сними завесу  
С них, не знающих тебя:  
Пусть поклонятся Зевесу,  
Сердцем правду возлюбя.

После этого боги обучают человека ремеслам, градостроению, мореходству, наконец, — искусствам и науке общежития. По Жуковскому, в результате развития гражданственности (и

только потом — цивилизации) человек должен занять надлежащее место в мироздании и обрести духовную свободу. Эта идея заключена в последней речи Цереры:

В лесе ищет *зверь* свободы,  
 Правит всем свободно *бог*,  
 Их закон — закон природы.  
*Человек*, прияв в залог  
 Зоркий ум — звено меж ними, —  
 Для гражданства сотворен:  
 Здесь лишь нравами одними  
 Может быть свободен он.  
 (I, 400)

Слову *свобода* здесь приданы три различных значения: *свобода* зверя — дикость, *свобода* бога — абсолютная, недоступная и губительная для человека, человеческая *свобода* — свобода нравственного выбора, постоянно осуществляемого человеком. Нравственно свободный, человек способен на равных противостоять судьбе.

У Жуковского только античность предоставляет материал для утопического варианта решения проблемы “человек и судьба”. Это определено комплексом представлений поэта об античности как о “золотом веке” человечества, времени максимальной реализации истинного предназначения человека (что для Жуковского доказывается непреходящей ценностью греческой поэзии и греческого языка в целом). Таким образом, обращение Жуковского к “Одиссее” оказывается мотивировано и спецификой “античных” баллад 1828–1834 гг. Связанность баллад и “Одиссеей” подтверждается появлением в балладах “гомеровских” деталей, отсутствующих в подлиннике (двусоставные эпитеты и др.).

Подытоживая, можно сказать, что линия “античных” баллад Жуковского прямо ведет к замыслу переводов из Гомера. В контексте эволюции Жуковского “Одиссея” и фрагменты “Илиады” закономерно завершают утопическое направление в его творчестве. Социальная утопия “золотого века” проецируется и на прошлое, и на будущее, а эстетическая утопия выражается в стремлении к “идеальному” языку и к “идеальному”

тексту на этом языке, соединяющему высшую художественность, предельную простоту и высшую правду.

Появление утопических мотивов в самом “романтическом” жанре поэзии Жуковского — в балладах — непосредственно связывает их с “вечным” гомеровским эпосом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 3 т. / Под ред. А. Архангельского. СПб., 1906. Т. 2. С. 509. — В дальнейшем ссылки на это издание в тексте, с указанием тома римскими цифрами, страницы — арабскими.
- <sup>2</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 238–242.

## ОСОБЕННОСТИ “ВОЛШЕБНОГО МИРА” В СКАЗКЕ В. А. ЖУКОВСКОГО “ИВАН-ЦАРЕВИЧ И СЕРЫЙ ВОЛК”

НИНА ЯНОВШЕК (ТАРТУ)

“Стихотворным ребячеством”<sup>1</sup> окрестил Н. В. Гоголь последнюю сказку В. А. Жуковского “Иван-царевич и Серый Волк” (1845). Подобный отзыв свидетельствует о том, что игровое начало сказки Жуковского не осталось незамеченным. “Иван-царевич” поражает переплетением различных сюжетов, героев западного и русского фольклора, чудесного и смешного. Так, по прочтении этой сказки в “фантастическом воображении” великой княгини Марии Николаевны “сделался из этого чудесный балет”<sup>2</sup>.

Основным источником для последней сказки Жуковского послужил сюжет о Жар-птице из популярного сборника XVIII века “Дедушкины прогулки” (1786)<sup>3</sup>. Как отмечает И. П. Лупанова, Жуковский использовал также сказки о “Кощее бессмертном” и “О Любиме-царевиче, о прекрасной супружнице его царь-девице и о волке крылатом”. В сказке Жуковского встречаются неточные цитаты из “Иванушки-дурачка” и “Сказки о Игнате царевиче и Суворе-невидимке мужичке”, что свидетельствует о знакомстве поэта со сборником “Лекарство от задумчивости” (1786). Это позволяет говорить о пересечении сказки Жуковского с драматическим произведением Екатерины II “Иван-царевич”, сюжет которого был взят из этого сборника. Как мы увидим, придворная игровая традиция в обработке фольклора имела большое значение для сказочного творчества Жуковского.

Однако “игра в сказку” для Жуковского не просто развлечение, а серьезная работа, поиск новых форм в литературе. Не случайно исследователи считают сказки Жуковского “пере-

ходным мостиком” от лирики к эпосу<sup>4</sup>. Для Жуковского сближение сказочного и героического родов было вполне естественным. “Даже Гомер виделся ему кем-то вроде вдохновенного и простодушного поэта-сказочника,”<sup>5</sup> — замечает И. М. Семенко.

Вышедшая в 1831 г. книга “Баллады и повести” заканчивается “Дедушкиными рассказами”. В них вслед за пушкинским Белкиным появляется образ вымышленного рассказчика — дедушки. В этом А. С. Янушкевич видит прямую связь с потребностью формирования национального эпоса<sup>6</sup>. Кстати, название “дедушкины рассказы” могло быть отсылкой к сборнику “Дедушкины прогулки”. С этим сборником Жуковский был знаком задолго до начала работы над “Иваном-царевичем”. По-видимому, поэт не оставил без внимания тенденцию к “олитературиванию” народной сказки, проявившуюся в этом сборнике. Его составители не слишком стремились сохранить фольклорный колорит, подвергали переработке язык и стиль сказок. Таким образом, сказка в XVIII в., бывшая линейной системой функций, начинает превращаться в многоуровневую систему, где слово автора приобретает все большее значение. В сказке Жуковского литературный план углубляется. Авторский уровень подчиняет себе не только уровень повествования, но и уровень композиции. Переосмыслению подвергаются образы героев; организующие сюжет формулы: инициальная, переходная и финальная; меняется характер народного юмора. Все эти изменения отражаются на идейном уровне “Ивана-царевича”.

В инициальной формуле, практически соответствующей народной традиции, у Жуковского можно заметить нехарактерную для фольклорного зачина оценочность, что влияет на трактовку образа царя в сказке Жуковского:

Давным-давно был в некотором царстве  
Могучий царь, по имени Демьян  
Данилович. Он царствовал премудро;  
И было у него три сына<sup>7</sup>.

Оценочность появляется уже в первых сказках Жуковского. Благодаря ей в сюжет вносится субъективность и дидактизм<sup>8</sup>.

Сопоставление инициальных формул “Сказки о царе Берендее” (1831) и “Спящей царевны” (1831) со сказкой Екатерины II “О царевиче Хлоре” показывает, что Жуковский почти дословно совпадает в оценках царя с императрицей, и следует известному тезису “будь на троне человек”; ср.:

“*О царевиче Хлоре*”: “Царь был добрый человек, который любил правду и желал всем людям добра, а с царицею своею жил в согласии”<sup>9</sup>.

“*Сказка о царе Берендее*”:

Жил-был царь Берендей, до колен борода <...>  
<...> и жил он в согласье с женой (С. 7);

“*Спящая царевна*”:

Жил-был добрый царь Матвей,  
Жил с царицею своею  
Он в согласье много лет <...> (С. 20);

Просветительница Екатерина II использовала фольклорную основу для создания нравоучительных сказок. Сказка Жуковского “Иван-царевич” сохраняет ориентацию на сказки Екатерины II, а, следовательно, и близость к придворной традиции интерпретации фольклора. Только критерии оценки царя меняются. Важным становится уже не его человеческие качества, а способности мудрого и могучего правителя. Эволюция этого образа в сказках Жуковского может свидетельствовать об изменении взглядов поэта на проблему власти.

Интересно, что Жуковский заменяет имена почти всей царской фамилии. Царь Выслав становится Демьяном Даниловичем. Надо отметить, что имя “Выслав” вымышленное, но по употребительности в сказках оно занимает более высокое место, чем имена из двух частей (имя + отчество). Составные имена употребляются для именованья высокопоставленных особ.

Жуковский оставляет неизменным лишь имя *Иван-царевич* как сказочную константу. На фоне этого постоянства становятся более заметными изменения, которые вносятся в трактовку этого отличительного героя всех русских сказок. Жуковский комбинирует несколько сюжетов таким образом, что характер Ивана-царевича смещается в сторону эпизации. У Жуковского главный герой — богатырь, побеждающий Кощея

бессмертного силой, смелостью, смекалкой. Для моделирования такого образа было уже недостаточно, следуя сказочной условности, считать, что герой и его помощник — функционально одно лицо, и подвиги помощника приравнивать к заслугам самого героя. Жуковский дает возможность своему Ивану-царевичу самому проявить себя.

Важную роль при создании образа героя-богатыря играет богатырский конь. У Жуковского конь Ивана-царевича тесно связан с миром умерших предков. Он спрятан под землей за 12 дверями. Для описания этого персонажа Жуковский использует противопоставление “Несется выше он дерев стоячих” / “Несется ниже облаков ходячих”. Противопоставление низ / верх поддерживается оппозицией статичное / подвижное. Таким образом, в сказке Жуковского организуется антитеза загробный мир / небесный мир. Как известно, в фольклоре конь — посредник между этими мирами. Эзотерическая природа коня в сказке Жуковского очевидна.

Однако если в народной сказке “из ушей дым и полымя изорта” — это свидетельство волшебной природы коня, то у Жуковского дым, окружающий коня Ивана-царевича, имеет рациональное объяснение:

Конь утомился <...> весь был окружен как дымом  
Горячим паром он (С. 27).

Такая рационализация — попытка разрушить мистический ореол сказочного персонажа. Это еще один шаг в сторону героического жанра. Такой же прием применяет Жуковский для описания коня в переложении восточного эпоса “Рустем и Зораб” (1847); ср.:

Конь наконец под сильным седоком  
Устал; его дымились ноздри,  
С него катился пеной пот (С. 226).

Если рассматривать сказку как систему последовательных функций (по Проппу), то перемещение героя в пространстве в итоге приводит к переходу этого героя в иное качество. В народной сказке происходит десакрализация мифа, поэтому акцент делается на социальном статусе героя. Сюжет сказки описывает уже не обретение высшего знания (как в мифе), а

приобретение жены, богатства, положения в обществе. Несколько иначе обстоит дело в литературном произведении, где передвижение героя в пространстве не только организует сюжет, но связано с изменением его душевного состояния. Попытка именно таким образом связать уровень героев и топографический уровень свидетельствует о литературном характере сказки Жуковского. Благодаря детализации картин природы снимается психологическая статичность Ивана-царевича. В народной сказке рассказчик рисует картину мира, частью которой является герой. Жуковский старается показать мир глазами своего героя; напр., попадая в лес, Иван-царевич

Дивится древности его огромных  
Дубов и сосен, тускло освещенных  
Зарей вечернюю; и все в нем тихо:  
Дерева как сонные стоят <...> (С. 68).

Подобные отступления не замедляют сюжетного действия в целом, т. к. компенсируются другими приемами. Вслед за С. В. Березкиной надо отметить, что Жуковский стремится избежать “нанизывания” сказочных форм, в ряде случаев отказывается от риторических вопросов, от принципа троичности. При этом поэт руководствуется отличительной чертой русской народной сказки — динамизмом развития сюжета<sup>10</sup>.

Жуковский не подчиняется сюжету источника. В “Иване-царевиче” топосы не всегда выступают в свойственной им фольклорной функции<sup>11</sup>. “Неточности” наблюдаются на стыке двух сюжетов. Так, Жуковский помещает царство Кощея бессмертного (царство зла) на острове Буяне. В фольклоре же остров Буян имеет положительную семантику. Как показали исследования А. Н. Афанасьева, в народной традиции “с островом Буяном связывается юго-восток, царство Индейское и море Хвалынское”<sup>12</sup>. Народная сказка, изображая эту страну вечного тепла, говорит о садах с золотыми яблоками. По идее Жуковский должен был поместить на острове Буяне царство Демьяна Даниловича с его чудесным садом. Но в его сказке свое и чужое пространство как бы меняются местами.

Такая игра на топографическом уровне характерна уже для первых сказок Жуковского. В “Спящей царевне” (1831) после

погружения королевского дворца в сон “свое” пространство наделяется функциями “чужого”. На это указывает фольклорный мотив безжизненных мест и мотив запираания дорог в описании сонного царства:

И покрыл окрестность бор;  
Из терновника забор  
Дикий бор тот окружил;  
Он навек загородил  
К дому царскому пути:  
Долго-долго не найти  
Некому туда следа  
И приблизиться беда!  
Птица там не пролетит,  
Близко зверь не пробежит <...> (С. 24).

В сказке 1831 г. Жуковский точно воспроизводит фольклорную антитезу *птица* ↔ *зверь*, которая описывает “чужой” мир. В работе же над “Иваном-царевичем” он не совсем точно использует этот традиционный фольклорный прием: “<...> ни птицы между ветвей, ни в травке червяка” (С. 68). Как видим, второй член оппозиции не оправдывает вызванное фольклорным канонем ожидание. Такое противопоставление получило в языкознании название “смещенного противопоставления”<sup>13</sup>. Д. Н. Медриш замечает, что использование такого рода противопоставления было характерно для Пушкина<sup>14</sup> (ср. “Анчар”: “К нему и птица не летит, и тигр нейдет <...>”). Благодаря использованию “смещенного противопоставления” расширялась смысловая перспектива стиха. Таким образом, Жуковский, прибегая к этому приему, стремится усилить художественные средства, сложившиеся в фольклорной традиции. Застывшая форма “оживает” в сказке Жуковского, обогащается новой семантикой.

Продолжая разговор о пространственной картине мира в сказке Жуковского, надо отметить, что он стремится охватить полноту бытия. По мнению А. С. Янушкевича, это связано с поиском эпических форм повествования<sup>15</sup>. Для поэтической системы очень важно слово-образ *все*, появляющееся при описании чужого пространства. Эта тенденция проявилась в балладах и сказках Жуковского 1831 г.; ср. сказки: “*Все как будто*

бы дремлет”, “Все в окрестности пусто” и “Иван-царевич”: “Все в нем тихо”, “Деревья все”, “В молчании повсеместном”.

Для мира народной сказки важна граница между своим и чужим пространством. Именно здесь происходит волшебство. Согласно народным представлениям, перевоплощение происходит при выполнении определенных магических действий. Так, Волк, ударяясь о сырую землю, превращается в Елену Прекрасную. Переход через границу своего / чужого пространства снимает действие волшебных сил. Елена Прекрасная не досталась царю Афрону. Комический эффект в источнике обусловлен тем, что герою удалось перехитрить соперника. В сказке Жуковского эпизод превращения волка в Елену Прекрасную “работает” по-другому. У Жуковского условность лишь визуальная, которая разрушается прикосновением, вместе с ней разрушается и волшебство. Этим мотивирована вся комическая ситуация. Царь Афрон пострадал, отправившись под венец с лже-царевной:

<...> Когда же их перевенчали  
И молодой был должен молодую  
Поцеловать, губами царь Афрон  
С шершавою столкнулся волчьей мордой,  
И эта морда за нос укусила царя <...> (С. 61).

Здесь на первый план выходит игровое начало сказки Жуковского. Как видим, он не соблюдает обычную осторожность в использовании острых комических характеристик своих персонажей. Достается даже царским особам.

Характер народного юмора в литературной сказке меняется, комические приемы более разнообразны. Жуковский сам признается, что для него это своего рода шутка, игра. Особого внимания с этой точки зрения заслуживает концовка сказки. В письме к П. Плетневу Жуковский пишет: “В конце я позволил себе разболтаться”<sup>16</sup>. Действительно “Иван-царевич” не ограничивается традиционно счастливой концовкой, а выходит за рамки сказочного жанра. По словам К. Зейдлица, “приезд Волка на свадьбу — шутка, свидетельствующая о довольно веселом настроении его <Жуковского> духа”<sup>17</sup>. Забавен волк, прибывший во дворец в карете, со свитой; на дверях кареты герб:

“в червленом поле волчий хвост под графскою короной”. Комичное впечатление производит его одяние, манеры:

<...> Он был одет  
Отлично: красная на голове  
Ермолка с кисточкой, под морду лентой  
Подвязана, шелковый платок  
На шее, куртка с золотым шитьем;  
Перчатки лайковые с бахромою; <...>  
И на хвосте серебряная сетка  
С жемчужной кистью <...> (С. 80).

Профессор Нильссон указал на сходство этого эпизода в сказке Жуковского с немецкой традицией<sup>18</sup>. Волк в гриммовской сказке “Золотая птица” оказывается заколдованным принцем и предстает на свадьбе в человеческом виде. Но появление волка на свадьбе в русской сказке невозможно, т. к. по народному поверью это приносит несчастье новобрачным. Как пишет А. Н. Афанасьев: “Во время свадебных поездов колдуны на пагубу молодых бросали на дорогу высушенное сердце волка”<sup>19</sup>. Жуковский смешивает “свою” и “чужую” древность.

В его сказке рядом уживаются сюжеты русского и западноевропейского фольклора, звучат гомеровские нотки и восточные напевы. Такая разнородность позволяет предположить тесную связь Жуковского с придворной игровой традицией восприятия фольклора. В статье Ю. М. Лотмана приводится в пример попытка Екатерины II создать театрализованные образы русской деревни в самой жизни. В связи с этим Ю. М. Лотман говорит о “двойном восприятии собственного поведения” (*свое* и *чужое*), что превращало его в игру<sup>20</sup>. В этом проявлялось сходство с западноевропейской традицией маскарадов, что приводило к смешению сюжетов, персонажей, ритуальных действий и др., т. е. к нарушению единства и органичного соединения в системе народной обрядности, складывавшейся веками.

Как следствие игрового подхода к народной сказке в “Иване-царевиче” является усиление комических эффектов. Одним из средств комического обыгрывания ситуации является вторжение придворного мира в фольклорную основу сказки. Описание свадебного пира изобилует узнаваемыми реалиями при-

дворного быта, перечислениями чинов и почестей. Таким образом, сказочное внеисторическое время приобретает черты квазиисторического времени, характерного для эпических жанров.

Образ волка, ведающего делами овцеводства, неожиданно переводит сказку в политический контекст. Особенно заостряется эта небезобидная сатира при сопоставлении с исходной ситуацией в басне И. А. Крылова “Пестрые овцы”. Эта басня, написанная в 20-е гг., не могла быть напечатана по цензурным соображениям, но Жуковскому, хорошо знавшему Крылова и часто встречавшемуся с ним, она могла быть известна.

Если басня Крылова не была напечатана по причине внешней цензуры, то Жуковский, подчиняясь своей внутренней цензуре, исключает эпизод службы волка в овчарне из текста сказки в последнем прижизненном собрании сочинений 1849 г. Игра со сказочным жанром позволяет выявить его новые возможности.

Конец сказки Жуковского показывает, что идет игра не только с фольклорным материалом, но и с литературными приемами. Оказывается, что вся сказка составлена из записок волка:

<...> в его нашлись бумагах  
Подробные записки обо всем,  
Что на своем веку и свете  
Заметил он, и мы из тех записок  
Составили правдивый наш рассказ (С. 81).

Жуковский применяет характерный прием романтической литературы — мистификацию (классический пример: “Записки кота Мурра” Гофмана).

К сожалению, в рамках небольшой статьи невозможно показать все механизмы взаимодействия народной и литературной традиций. При трансформации народной сказки в литературную сложившаяся система жанра “расшатывается” и смещается в сторону эпоса. Жуковский не воспринимает сказку как застывшую форму. Пользуясь источником как претекстом, он создает на его основе свое индивидуальное произведение. Как при переводе с одного языка на другой, так и при транс-

формации народной сказки в литературное произведение Жуковский — не подражатель, а соавтор-творец. Авторское начало уже не просто вторгается в коллективное творчество, но и подчиняет его себе, заставляет “волшебный мир” народной сказки жить по законам своего художественного мышления.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1978. Т. 7. С. 411–412.
- <sup>2</sup> *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 3. С. 559–565.
- <sup>3</sup> *Колесницкая И. М.* Сказка “Об Иване-царевиче, жар-птице и Сером Волке” в обработке Н. М. Языкова и В. А. Жуковского // Студенческие записки филологического факультета ЛГУ. Л., 1937. С. 81–89.
- <sup>4</sup> *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975. С. 240–241; *Янушкевич А. С.* Путь Жуковского к эпосу // В. А. Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 166–179.
- <sup>5</sup> *Семенко И. М.* Указ. соч. С. 241.
- <sup>6</sup> *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции Жуковского. Томск, 1985. С. 191.
- <sup>7</sup> *Жуковской В. А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 53. — Далее ссылки на это издание в тексте в скобках с указанием страницы.
- <sup>8</sup> Жуковский пользуется формой народной сказки, чтобы выразить определенную моральную позицию; ср. программу образования простолюдинов, предложенную им в начале XIX в. Важное место в ней занимают “обличенные в доступную для простолюдинов форму повести и сказки”.
- <sup>9</sup> *Екатерина II.* Сказка о царевиче Хлоре. СПб., 1886. С. 3.
- <sup>10</sup> *Березкина С. В.* Из истории создания последней сказки В. А. Жуковского // В. А. Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 179.
- <sup>11</sup> Ср. вывод О. А. Левченко о том, что мифологическая картина мира в балладах Жуковского воспроизводится точно. — *Левченко О. А.* Жанр русской романтической баллады 1820–1830 гг. Автореф. дис. канд. фил. наук. Тарту, 1990. С. 20–37.
- <sup>12</sup> *Афанасьев А. Н.* Языческие предания об острове Буяне // Афанасьев А. Н. Происхождение мифа. Сб. статей по фольклору и этнографии. М., 1996. С. 16–23.

- <sup>13</sup> *Константинова-Витт Н. Г.* “Зачем потух, зачем блистал...”: Смещение противопоставления в лирике А. С. Пушкина // *Русская речь* 1985. № 4.
- <sup>14</sup> *Медриш Д. Н.* Фольклоризм А. С. Пушкина. Вопросы поэтики. Волгоград, 1987. С. 46.
- <sup>15</sup> *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского Томск, 1985. С. 171.
- <sup>16</sup> *Плетнев П. А.* Указ. соч. Т. 3. С. 555.
- <sup>17</sup> *Зейдлиц К.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского СПб., 1883. С. 182.
- <sup>18</sup> *Nilsson N. Å.* Die Apolonias Ehrzählungen in der Slawischen Literatur. Uppsala, 1949. S. 46.
- <sup>19</sup> *Афанасьев А. Н.* Зооморфические божества у славян: птица, конь, бык, корова, змея, волк // Афанасьев А. Н. Происхождение мифа. Сб. ст. по фольклору и этнографии. М., 1996. С. 144–195.
- <sup>20</sup> *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 248–269.

# В. СКОТТ КАК ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В. А. ЖУКОВСКОГО

КАСПАР РАННИКУ (ТАРТУ)

Действие В. Скотта ощутительно во всех  
отраслях ему современной словесности.

*А. С. Пушкин*

Одним из самых почитаемых европейских авторов первой половины XIX в. был, несомненно, Вальтер Скотт. Романы, баллады и поэмы сэра Вальтера Скотта стали в 1810–1820-е гг. бестселлерами как в Европе, так и в России. Среди российских почитателей “шотландского чародея” был и В. А. Жуковский.

В. Скотт находился в поле творческого интереса Жуковского в течение всей его жизни<sup>1</sup>. Вспомним хотя бы переводы Жуковским таких баллад Скотта, как “Замок Смальгольм или Иванов вечер” (1822), или “Покаяние” (1831). Образ Скотта временами появляется в письмах и в публицистике Жуковского. В его библиотеке находятся несколько собраний сочинений Скотта, которые основательно проштудированы, т.е. содержат записи и заметки Жуковского на полях<sup>2</sup>. Имя Скотта часто встречается в английской публицистике и периодике, которые были в поле внимания Жуковского уже с времен “Вестника Европы”. К концу 1830-х гг. относится поездка Жуковского в Англию, которая, несомненно, скорректировала его представления об английской литературе. К 1848 г. относится итоговая статья Жуковского “О поэте и современном его значении”, которая представляет в концентрированном виде его эстетическую систему, и в центр ее ставится имя Скотта. Все вышесказанное позволяет поставить вопрос о месте В. Скотта как творческой личности в писательской эволюции Жуковского.

В своей статье 1848 г., где он дает обзор и оценку своему творческому развитию, Жуковский пишет: “С благодарностью сердца укажу на нашего современника Вальтера Скотта. Поэт в прямом значении сего звания”<sup>33</sup>. Скотт был для него тем художником, в личности и творчестве которого связались и нашли решения все вопросы, интересовавшие Жуковского как человека и как писателя. Этот комплекс представлений Жуковского о Скотте, который сложным образом соотносится с реальным Скоттом, может быть назван скоттовским мифом у Жуковского. Под мифом мы здесь понимаем целостный сюжет, который отражает определенную идеологию. Нас будут интересовать те источники, из которых Жуковский почерпнул свои сведения о Скотте, т. е. современная ему английская публицистика и периодика, мемуары современников, его английская поездка и скоттовские произведения. Так же нас интересует то, что Жуковский определенно знал о Скотте, но не включил в свой миф. Таким образом, в перспективе, нам хотелось бы реконструировать миф Жуковского о Скотте.

До сих пор под темой “Жуковский и Вальтер Скотт” рассматривались исследователями отдельные вопросы этой проблемы. Нам хотелось бы выстроить некую общую систему, которая охватывала бы всю “скоттовьяну” Жуковского.

Поводом к тому, чтобы говорить о скоттовском мифе Жуковского, является уже упомянутая статья “О поэте и современном его значении”, в которой образ и имя Скотта мифологизируются Жуковским. Обратимся теперь к этой в целом малоизученной статье.

Отметим, что Скотт является для Жуковского в этой статье достаточно определенным и целостным образом. Прежде всего нам представляется интересным развитие представлений Жуковского об отражении действительности художником и воздействии искусства, через которое он приходит к Скотту. В начале своих рассуждений Жуковский говорит о художнике как подражателе действительности. Но отражение реальности понимается двояко: “Человек не может творить из ничего; он только может своими, заимствованными из создания средствами повторять то, что Бог создал своею всемогущею во-

лею”, — и продолжает ниже: “Сие ощущение и выражение прекрасного, сие пересоздание своими средствами создания Божия есть художество” (331). Далее Жуковский определяет границы трансформации художником действительности: “Самое высшее из произведений художества есть то, когда художник выражает не только собственную идею, но в своей идее и самого верховного Творца; самое низшее то, когда он с рабскою точностью повторяет видимое творение...” (332).

Мы видим, что постепенно объект созерцания, т. е. вещественный мир становится вторичным, а идеологическая сторона начинает доминировать в процессе создания искусства. Можно сказать, что художник, по Жуковскому, повторяет в своем творческом акте божественный акт творения. Художник создает свою реальность, которая пропитана им: “Не в том, что составляет содержание поэтического произведения, заключается его нравственно-образовательное на нас влияние, а в том, что есть сам поэт (сколько бы, повторяю, его личность ни далека была от избранного им предмета): увлекаемые прелестью его создания, мы нечувствительно проникаемся его верою, его любовью, его возвышенностью и чистотою...” (334). Творческий акт как бы имманентизируется в художнике. Объект изображения становится второстепенным.

Так, Жуковский говорит о Скотте: “Какой разнообразный мир обхвачен его гением <подчеркнуто мной. — К. Р.>. Он до всего коснулся, от самого низкого и безобразного до самого возвышенного и божественного <...>. Но посреди этого очарованного мира самое очаровательное есть он сам — его светлая, чистая, младенчески верующая душа” (335). Можно заключить, что идеальным поэтом может стать лишь нравственный человек (в христианском смысле). Таким образом, В. Скотт рассматривается как христианский художник. Здесь, как нам кажется, опять же возникает параллель с Богом, который создал вещественный мир. Поэт же творит свою реальность, отражая божественную красоту. Но эта красота является неангажированной. Жуковский часто высказывался по поводу того, что искусство не должно быть ангажированным. Поэтому он четко не определяет морального воздействия искусства.

Жуковский находит в В. Скотте то религиозное начало, которое его интересует больше всего. Скотт, по Жуковскому, не наставляет, но нечувствительно ведет к божественной красоте и благу.

Жуковский включает имя Скотта в широкий контекст развития современной литературы. Рядом стоят имена Скотта и Карамзина — художников, которые, по мнению Жуковского, более полно воплотили в себе идеал поэта. Но на первом месте, несомненно, стоит Скотт, так как, в отличие от него, о Карамзине говорится в прошлом (335).

Здесь вспоминаются слова из послания И. Козлова “К Вальтеру Скотту” (1832):

Тебе подобно, бард, меж нами  
Еще недавнею порой,  
Владея нашими сердцами,  
Жил муж, украшен добротой,  
Любовь и честь земли родной,  
Боготворим детьми, женою,  
Друг верный, нежный семьянин,  
Мудрец с младенческой душою, —  
То был наш светлый Карамзин,  
С глубоким чувством ум правдивый,  
Он жизнью тихой и счастливой  
Был наш высокий образец,  
Что счастье в чистоте сердец...<sup>4</sup>

П. А. Вяземский вспоминал: “Карамзин говаривал, что если заживет когда-нибудь домом, то поставит в саде своем благодарный памятник Вальтеру Скотту за удовольствие, вкушенное им в чтении его романов”<sup>5</sup>. Нас будет интересовать возникновение и развитие мифологемы “Вальтер Скотт и Карамзин”. Известно, что Карамзин был кумиром Жуковского, и об этом он часто (чаще, чем о Скотте) высказывался. При реконструкции “скоттовианы” Жуковского необходимо будет сопоставить (но рассмотреть также и отдельно) и проанализировать генезис и развитие мифов Жуковского о Скотте и Карамзине.

Далее в статье Жуковский говорит о Байроне как о падшем ангеле *света*. С одной стороны, Жуковский не принимает байроновского скептицизма и демонизма, но, с другой стороны,

он перевел “Шильонского узника” и несомненно ставит высоко поэтический талант Байрона. Байрон представляет то начало в авторском сознании Жуковского, которое он хочет вытеснить, но не может. Интересно будет рассмотреть линию В. Скотта и Байрона в английской и русской литературной ситуации и, в частности, в концепции писателя Жуковского.

Образ Байрона находится между Скоттом-Карамзиным и Гейне. Гейне называется Жуковским “темным демоном” (337). Интересно, что, говоря о современной литературе, Жуковский упоминает из русской литературы лишь Карамзина. Означает ли это, по Жуковскому, что современной русской литературы не существует? Здесь возникает у Жуковского мотив “золотого века”, венцом которого является “чужой” поэт Скотт. Отсутствует имя любимого Пушкина. На данном этапе работы мы можем лишь поставить вопрос: почему?

Реконструкция скоттовского мифа Жуковского, как мы увидели, может высвечивать сложнейшие проблемы мировоззрения и эстетики Жуковского.

В данной статье мы хотели поставить вопрос о скоттовском мифе Жуковского, чтобы приступить к его реконструкции.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Отметим, что проблеме рецепции английской литературы Жуковским посвящено сравнительно много исследований: *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи. (XVIII — первая половина XIX в.) // Лит. наследство. Т. 91. М., 1982; *Его же.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987; *Его же.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984; *Левин Ю. Д.* Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма. Л., 1975. С. 5–67; *Его же.* Восприятие английской литературы в России. Исследования и материалы. Л., 1990; *Его же.* Оссиан в русской литературе. Л., 1980.

Если говорить о восприятии скоттовской эстетики Жуковским, то, в основном, исследователи фокусировали свое внимание на переводах Жуковского из Скотта. См.: *Реизов Б. Г.* В. А. Жуковский, переводчик В. Скотта (“Иванов вечер”) // Русско-европейские связи: Сб. ст. к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алек-

сеева. М.; Л., 1966. С. 439–446; *Левин Ю. Д.* О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма // *Ранние романтические веяния.* Л., 1972. С. 222–285; *Аверинцев С. С.* Размышления над переводами Жуковского // *Жуковский и литература конца XVIII–XIX века.* М., 1988. С. 251–275.

Нужно отметить еще работу А. Долинина “История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели” (М., 1988), где большое внимание уделено истории восприятия романов Скотта в России, а также книгу М. Альтшуллера “Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов” (СПб., 1996).

Наиболее полной трактовкой проблемы “Скотт в восприятии Жуковского” является статья исследовательницы Э. М. Жиликовой. См.: *Жиликова Э. М.* В. Скотт в библиотеке Жуковского // *Библиотека В. А. Жуковского в Томске.* Томск, 1988.

<sup>2</sup> См.: *Библиотека В. А. Жуковского. Описание / Сост. В. В. Лобанов.* Томск, 1981.

<sup>3</sup> *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 335. — Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

<sup>4</sup> *Козлов И. И.* Полн. собр. соч. Л., 1960, С. 195.

<sup>5</sup> *Вяземский П. А.* Записные книжки (1813–1848). М., 1963. С. 136–137.

## ГОГОЛЬ И ГОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ (еще раз об английском контексте “Портрета”)

ЕКАТЕРИНА ЛИВШИЦ (МОСКВА)

Под английским контекстом “Портрета” традиционно имеется в виду роман Ч. Р. Метьюрина “Мельмот Скиталец”, и проблема влияния “Мельмота” на “Портрет” уже давно является предметом исследования<sup>1</sup>. Факт влияния подтверждается присутствием в обоих произведениях мотива необыкновенного портрета с “живыми, человеческими глазами”, наделенного сверхъестественной (дьявольской) силой; он приносит зло, и его невозможно уничтожить. Сходство в разработке мотива портрета, а также то обстоятельство, что первый русский перевод “Мельмота Скитальца” был издан в Санкт-Петербурге в 1833 г., а первая редакция “Портрета” — в 1835 г., давали исследователям возможность утверждать, что “Мельмот Скиталец” оказал влияние на “Портрет”.

Такое объяснение представляется нам убедительным, но не достаточным. Рассматривая проблему влияния Метьюрина на Гоголя и восприятия Гоголем “Мельмота”, мы вынуждены обратиться к более широкой проблеме — проблеме восприятия “Мельмота” в России. И, хотя рецензент “Московского телеграфа” и писал о Метьюрине, что “его создания не подходят ни к какому разряду и не измеряются никакою меркою известного наименования”<sup>2</sup>, существует несколько традиций, оказавших влияние либо находившихся под влиянием “Мельмота”. Только обозначив эти традиции, мы сможем представить себе контекст восприятия романа 1820–1830-х гг.

Н. И. Мордовченко, автор наиболее фундаментальных исследований о западно-европейских параллелях к “Портрету”, считал, что роман Метьюрина воспринимался русскими читателями через посредника — французскую “неистовую” школу.

В уже упомянутой рецензии на “Мельмота” “Московского телеграфа” роман Метьюрина сравнивается с французскими романами (какими именно, автор статьи не уточнил): “Кажется, все возможные ужасы и страдания собраны в нем, хотя в них нет ничего отвратительного, этой необходимой стихии многих, особенно французских новых романов”<sup>3</sup>.

Однако посредником для Метьюрина в России могла быть не только “неистовая” школа, возникающая под его влиянием. “Мельмот Скиталец”, как известно, — последний готический роман; в числе его предшественников — романы “ужаса и тайны” “славной г-жи Радклиф”, хорошо известные русским читателям. Популярность романов Анны Радклиф (Ann Radcliffe, 1764–1823) в России трудно переоценить: с 1801 г. было переведено и издано более двадцати ее романов<sup>4</sup>. Восприятие Радклиф в России — предмет специального исследования; ранний этап этого процесса прекрасно освещен в статье В. Э. Вацуро “А. Радклиф, ее первые русские читатели и переводчики”<sup>5</sup>, однако эта статья требует некоторых уточнений. Вацуро утверждает, что негативное, пренебрежительное отношение к романам Радклиф принадлежит более позднему времени, упоминая в этой связи имена В. А. Сологуба, Н. И. Надеждина и др. Это не совсем так. Негативные критические отзывы на романы Радклиф стали появляться через сравнительно недолгое время: в 1810 г. рецензент “Вестника Европы” писал, что романы, “сочиняемые в ужасном тоне, уже, слава Богу, наскучили всем порядочным людям”<sup>6</sup>; тем не менее, лишь к середине 1820-х гг. популярность Радклиф пошла на убыль<sup>7</sup>.

Но самый любопытный отзыв на романы Радклиф появился в 1806 г. в журнале “Любитель словесности”. Мы имеем в виду статью “О некоторых новейших английских романах”<sup>8</sup>. Эта статья представляет интерес главным образом потому, что в ней практически выявляется типологическая структура “романа в новом английском вкусе” (т. е. готического романа); автор статьи дает указания, как написать такой роман. В романе обязательно присутствуют “привидения и мертвецы, обманывают честного человека и обольщают невинную девушку; автору необходимо иметь в своем управлении все воздушные и

огненные силы. <...> Нужно знать архитектуру: уметь совершенно хорошо согнуть своды, построить в три или четыре жилища несколько темниц, соединить их излучистыми подземельными дорогами, сделать в надлежащих местах потаенные двери, о которых никто бы не знал кроме автора, расставить рогатки, решетки, привесить кольца, к коим в случае необходимости можно было бы привязать прекрасную девушку, богатого наследника, храброго воина или почтенного старца". Вывод прост и ироничен: "творения г-жи Радклиф давно уже обогатили нашу словесность. Да примет достодолжную благодарность нашу почтенная английская писательница"<sup>9</sup>.

Из всего обширного корпуса текстов, изданных в 1800–1810 гг. под именем "славной г-жи Радклиф" наибольший интерес для нас представляет "Монах, или пагубные следствия пылких страстей" М. Г. Льюиса (M. G. Lewis, "The Monk", 1796), переведенный с французского и изданный в России в 1802–1803 гг.<sup>10</sup> Как явствует из уже упомянутой статьи Вацу-ро, существенное количество печатной продукции, изданной под именем Радклиф, не принадлежало перу английской писательницы<sup>11</sup>. Аналогичной была и судьба "Монаха". В. Н. Рогожин в примечаниях к "Опыту российской библиографии" Сопикова указывал, "что автор сей книги <"Монаха" — Е. Л.> есть Левис; но для большего расходу оной на русском издана под именем Радклиф"<sup>12</sup>. Роман Льюиса считается непосредственным предшественником "Мельмота Скитальца". Э. Беркхед называет "Монаха", наряду с "Сент-Леоном" Годвина, "Фаустом" Марло и Гете и др., в числе источников "Мельмота"<sup>13</sup>. Принято считать, что сходство между двумя романами обнаруживается в описании ужасов монастырской жизни. Соглашаясь с этим наблюдением, заметим, что этим общие черты не ограничиваются; поскольку основанием для сопоставления произведений Метьюрина и Гоголя служит мотив загадочного портрета, следует, на наш взгляд, обратить внимание на разработку этого мотива у Льюиса.

В "Монахе" присутствует не портрет, а изображение Мадонны (почти икона). Однако это изображение вызывает у монаха не только благочестивые чувства, и ему приходится пере-

убеждать самого себя: “не женская красота производит во мне сей энтузиазм; но по-видимому искусство живописца, или, лучше сказать, самого Ангела, самое божество боготворю я в нем”<sup>14</sup>. Впоследствии выясняется, что оригиналом “портрета Мадонны” была Матильда, якобы полюбившая монаха и последовавшая за ним в монастырь. Она признается монаху: “Коль скоро сия несчастная страсть возгорелась в сердце моем, вознамерилась я послать к тебе свой портрет. <...> Суди о восторгах моей радости, когда узнала, что ты рассматривал его с восхищением, или, лучше сказать, с родом обожания; что поставил его в келью свою и к нему одному воссылал молитвы свои!”<sup>15</sup> На самом деле Матильда была всего лишь одним из орудий дьявола в совращении монаха, а портрет был орудием Матильды. В сущности, перед нами яркое воплощение высказанной Ю. В. Манном идеи о портрете как об “антииконе”<sup>16</sup>. Портрет, изначально представленный как икона, как изображение Мадонны, оказывается изображением девушки, преступившей общепринятые нормы и последовавшей в монастырь за своим избранником; впоследствии эта девушка оказывается демоном-искусителем.

Таким образом, в восприятии читателей происходит эволюция представления о портрете: икона — портрет красавицы — изображение демона. Перед нами более сложная структура, чем в “Мельмоте” и в “Портрете”, хотя и в двух последних произведениях читатель не сразу узнает о сущности персонажа, с которого писан портрет. У этих персонажей есть общая функция — функция искусителя. Разумеется, эта функция осуществляется по-разному: Матильда сама совращает монаха, она фактически ведет его по пути все больших и больших преступлений, являясь своеобразным проводником в мире зла. Мельмот не инициирует злоключения своих жертв: обреченный на адские муки после своей нечеловечески долгой жизни, он является людям, когда они в отчаянии, и предлагает помянуться с ним участью, однако, как говорит Мельмот, “ни одно живое существо не поменялось участью с Мельмотом Скитальцем. Я исходил весь мир и не нашел ни одного человека,

который, ради того чтобы обладать этим миром, согласился бы погубить свою душу”<sup>17</sup>.

Итак, существуют типологически общие сюжетобразующие структуры “Монаха” и “Мельмота Скитальца”, которые позволяют поместить эти романы в один литературный контекст — контекст готического романа.

Гипотетическое знакомство Гоголя с творчеством Радклиф может относиться, видимо, к нежинскому периоду его жизни. Единственный из нежинских гимназистов, у которого мы находим упоминание о Радклиф — это Н. В. Кукольник: “Больница, под непосредственным надзором любознательного сторожа Евлампия, представляла все удобства для экскурсий. Доктор зайдет раз в день, инспектор раз в день — и конечно; подсунул Евлампию *мадам Радклиф* <здесь и далее курсив мой. — Е. Л.> со всеми ужасами разных аббатств и ступай себе куда хочешь”<sup>18</sup>. Упоминание Кукольника о романах Радклиф как о занимательном чтиве несколько не идет вразрез с уменьшением популярности писательницы во второй половине 1820-х гг. Готические романы уже успели занять прочное место в корпусе текстов массовой литературы, а впервые разработанные в этих романах сюжетные схемы и художественные приемы уже были освоены не только массовой литературой, но и литературой первого ряда. Радклиф читали, и даже несмотря на то, что Гоголь, как правило, пренебрежительно отзывался о литературном вкусе Кукольника (“Возвышенный все тот же, трагедии его все те же. <...> Пушкина все по-прежнему не любит. “Борис Годунов” ему не нравится”<sup>19</sup>), мы не исключаем возможности чтения Гоголем английских готических романов.

Известно также, что романы Радклиф были в изобилии представлены в библиотеке Д. П. Трощинского<sup>20</sup>; как предполагал Г. И. Чудаков, книгами из этой библиотеки “Гоголь пользовался еще будучи гимназистом”<sup>21</sup>. Там был и экземпляр “Монаха”<sup>22</sup>, которым Трощинский заинтересовался еще до выхода романа из печати: в приложении к роману Льюиса-Радклиф приводятся “имена особ, подписавшихся на сие издание

в лавках Глазунова<sup>23</sup>, и “его высокопревосходительство Дмитрий Прокофьевич Трощинский” возглавляет этот список.

Кроме того, Гоголю могло быть известно и имя самого Льюиса, причем из “вторичного” источника — из “Краткого начертания изящной словесности” А. Ф. Мерзлякова. Мерзляков чрезвычайно высоко ставил английский роман: “У англичан искусство романов достигло высочайшей степени совершенства вернейшим и разительным описанием человеческой природы, назидательным занятием разума и сильнейшим действием на сердце читателя. Из всех сочинителей английских романов приведем здесь только знаменитейших, каковы суть: Ричардсон, Фильдинг, Стерн, Гольдсмит, Макензий, Кумберланд, Годвин, *Левис*, Мур, Голькровт<sup>24</sup>. К сожалению, не удалось установить, был ли известен этот труд Мерзлякова Гоголю. Каталог библиотеки Нежинской гимназии высших наук еще ждет своего издания; что касается вторичных источников, то ни Ю. В. Манн<sup>25</sup>, ни О. К. Супрунюк<sup>26</sup> не упоминают в своих исследованиях имя Мерзлякова и его учебное пособие. В библиотеке Трощинского было другое сочинение Мерзлякова — “Краткая риторика, или правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических<sup>27</sup>. В аналогичном разделе этого, по-видимому, более раннего сочинения Мерзлякова имя Льюиса (Левиса) не упомянуто, так что Гоголь, у которого была возможность ознакомиться с этим сочинением, все равно не смог бы встретить там упоминания об английском романисте. И тем не менее, тот факт, что Льюис стоит в ряду с такими романистами, как Ричардсон, Фильдинг и Стерн, свидетельствует о признании Льюиса в России, причем Мерзляков явно не относит его к литераторам второго ряда.

Здесь, как при всяком исследовании влияний, мы останавливаемся на стадии гипотез. Разумеется, мы не можем утверждать, что Гоголь читал “Монаха” Радклиф-Льюиса или другие готические романы, однако вероятность знакомства Гоголя с этой литературной традицией очень велика. Следовательно, велика вероятность того, что Гоголь мог не только прочесть “Мельмота”, но и иметь представление о непосредственных

предшественниках последнего готического романа, авторство которых приписывалось в России “славной г-же Радклиф”.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: *Шлякин И. А.* “Портрет” Гоголя и “Мельмот-Скиталец” Матюрена // Литературный вестник. 1902. Т. 3. С. 66–68; *Мордовченко Н. И.* Гоголь в работе над “Портретом” // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филологических наук. 1939. Вып. 4. С. 102–104; *Алексеев М. П.* Ч. Р. Метьюрин и русская литература // От романтизма к реализму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1978. С. 30–31; см. также: *Лившиц Е.* Три портрета (английские параллели к “Портрету” Н. В. Гоголя) // Русская филология. 8. Тарту, 1997. С. 74–81.
- <sup>2</sup> Русская литература. Новые книги. “Мельмот Скиталец”. Сочинение Матюрена // Московский телеграф. 1833. Ч. 52. № 14. С. 253. Там же. С. 261.
- <sup>3</sup> Там же. С. 261.
- <sup>4</sup> См.: *Сопиков В. С.* Опыт российской библиографии. Ч. 4. СПб., 1905. № 9386–9397.
- <sup>5</sup> *Вацуро В. Э.* А. Радклиф, ее первые русские читатели и переводчики // НЛО. 1996. № 22. С. 202–225.
- <sup>6</sup> “Романы, сочиняемые в ужасном тоне” // Вестник Европы. 1810. № 23. С. 241.
- <sup>7</sup> Н. А. Энгельгардт в статье “Гоголь и романы двадцатых годов” писал: “Только к половине двадцатых годов русскому читателю приелись Коцебу, Радклиф, Лафонтен и другие посредственные, пошловатые романисты Запада” (*Энгельгардт Н. А.* Гоголь и романы двадцатых годов // Исторический вестник. 1902. Т. 87. № 2. С. 564).
- <sup>8</sup> О некоторых новейших английских романах // Любитель словесности. 1806. Ч. 2. № 6. С. 249–252.
- <sup>9</sup> Там же. С. 250–251, 252.
- <sup>10</sup> [*Льюис М. Г.*] Монах, или пагубные следствия пылких страстей. Сочинение славной г. Радклиф (далее — Льюис). Ч. 1–4. СПб., 1802–1803.
- <sup>11</sup> *Вацуро В. Э.* Указ. соч. С. 206.
- <sup>12</sup> *Сопиков В. С.* Указ. соч. С. 175.
- <sup>13</sup> *Birkhead E.* The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance. London, 1921. P. 91–92; см. также: *Varma D.* The gothic Flame; Being a History of the Gothic Novel in England: its Origins, Efflores-

cence, Disintegration, and Residuary Influences. London, 1957. P. 160; *Conger S. M.* M. G. Lewis, C. R. Maturin and the Germans: An Interpretative Study of the Influence of German Literature on the Two Gothic Novels. — (Salzburg Studies in English Literature. 67). Salzburg, 1977.

- <sup>14</sup> Льюис. Указ. соч. С. 67.
- <sup>15</sup> Там же. С. 146–147.
- <sup>16</sup> Манн Ю. В. Художник и “ужасная действительность” (о двух редакциях повести Гоголя “Портрет”) // Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.
- <sup>17</sup> Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. Л., 1976. С. 558.
- <sup>18</sup> Кухольник Н. И. С. Орлай // Гимназия высших наук и Лицей князя Безбородко. СПб., 1881. С. 199.
- <sup>19</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1940. Т. 10. С. 228.
- <sup>20</sup> См.: Каталог антикварной библиотеки книгопродавца Е. Я. Федорова, приобретенной после смерти министра Д. П. Трошинского. Киев, 1874. № 3764–3785 — романы А. Радклиф.
- <sup>21</sup> Чудаков Г. И. Отношение творчества Гоголя к западно-европейским литературам. Киев, 1908. С. 146.
- <sup>22</sup> Каталог. № 3775.
- <sup>23</sup> Льюис. Указ. соч. Ч. 4. [Приложение].
- <sup>24</sup> Мерзляков А. Ф. Краткое начертание изящной словесности. М., 1822. С. 242–243.
- <sup>25</sup> Манн Ю. В. “Сквозь видный миру смех”. М., 1994.
- <sup>26</sup> Супронюк О. К. Н. В. Гоголь и его нежинское литературное окружение. Дис. канд. филол. наук. Л., 1990. С. 40–41.
- <sup>27</sup> Мерзляков А. Ф. Краткая риторика, или правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. М., 1821; в Каталоге значится под № 2608.

## АННЕНСКИЙ И ВЬЕЛЕ-ГРИФФЕН

ЕЛЕНА ОСТРОВСКАЯ (МОСКВА)

В рамках темы “Анненский и французская поэзия” обычно рассматривается прямое и опосредованное влияние на поэта наиболее значимых фигур французского Олимпа, таких как Леконт де Лиль и Бодлер, Верлен и Малларме. Именно с переводов их на русский начиналась поэтическая деятельность русских символистов, а иногда и осмыслялась как их продолжение: Анненский — русский Малларме. Сама проблема, таким образом, прочитывается как проблема литературной преемственности.

Второй аспект этой темы: отношение Анненского к французским поэтам-современникам — оказался маргинальным и в значительно меньшей степени привлекал внимание исследователей. Даже насыщенная всевозможными параллелями и, видимо, самая полная на сегодняшний день работа А. Е. Аникина “Ахматова и Анненский. Заметки к теме. Препринт I–VII” лишь вскользь касается Роллина и Анри Ренье. Однако небольшое количество прямых текстуальных указаний и отсутствие следов прямого влияния не закрывают тему. Здесь актуальным становится момент чтения и художественного осмысления.

Вьеле-Гриффен принадлежит к младшему поколению французских символистов. Возможно, что Анненский был знаком только с ранними книгами поэта, до 1899 г., более традиционными и более близкими к основному руслу символистской поэзии. Однако особость этого поэта намечается уже и в них. Отказ Вьеле-Гриффена от ряда существенных для Анненского элементов символистской поэтики, периферийность в когорте символистов устанавливали дистанцию между ним и Анненским. Цель нашего исследования — не поиск следов влияния, но определение характера этой дистанции. В центре нашего

внимания Анненский не как последователь Вьеле-Гриффена, но как современник-читатель и почитатель таланта.

Творческий расцвет Вьеле-Гриффена приходится на то время, когда после смерти Малларме французский символизм как бы обезглавлен. На роль мэтра прочат то тех, то других, но время мэтров прошло. Поэты младшего поколения стремятся к свободе — как идей (ср. “анархо-символистскую”, по выражению А. Пейзака, направленность издаваемого Вьеле-Гриффеном, Ренье и Адамом журнала “*Entretiens politiques et littéraires*”, в котором публиковались отрывки из “Манифеста коммунистической партии” Маркса и Энгельса), так и форм, и здесь наиболее показательна борьба за освобождение стиха, т. е. за *vers libre symboliste*. Символисты изобретают новые формы. Парнасцы их не признают. А для читающей публики *vers libre* был лишь знаком “бунтовщиков”, а все “верлибристы” — на одно лицо, она предпочитала Верлена (ср. результаты опроса читателей журналом “*La Plume*”:

	Верлен 77 голосов
у верлибристов —	Ренье 11
	Эредиа 39
	Вьеле-Гриффен 5
	Малларме 36 и т. д.).

Но даже активно участвуя в литературной жизни, Вьеле-Гриффен все же оказывался как бы в культурной оппозиции даже к “соратникам”: его место жительства и основной локус его творчества — Назель, поместье на юге Франции. Пришедшей с Бодлером урбанистической поэзии парижских символистов противопоставляется идиллия деревенской жизни. “*Vielé-Griffen chante la nature et la vie avec une ferveur qui éclate dans chacune de ses vers*” (Пейзак). Как и все символисты, Вьеле-Гриффен поет Красоту, именно в ней находя божественную сущность мира (ср. Орлиак: “*Vielé... est l'esthète pour qui le beau s'identifie avec le divin*”). Но в отличие от большинства символистов, для которых мир погружен во тьму и лишь вспышка гения может на миг его осветить, как, например, для Анненского, его мир полон света, что проявляется даже в заглавиях его сборников — “*La clarté de vie*”, “*La lumière de*

Gtèse” etc. и противопоставляет его традиционному мировоззрению символистов.

Его стремление к свету и радостной стороне жизни отражалось и в “флоре и фауне”, населяющей его стихи. В то время как тексты символистов были полны тяжелых ароматов мускуса, бензоя и базилика, населены фавнами и единорогами, он, по выражению Бернара Делвай, “ouvrait la fenêtre” (цит. по: Gillybocuf, 8) и вдохнул запах полей, придорожных цветов (“les fleurs du chemin”).

Образ открытого окна важен и при рассмотрении поэтики пространства Вьеле-Гриффена, также отличной от традиционно символистской. Трагическое несоответствие миров “здесь” и “там” на уровне пространства проявляется в противопоставлении неба земле, их разделении при помощи некоторой преграды. “Окна” стали одним из самых знаменитых символов Малларме (ср. “Les fenêtres”, “L’azur” и др.), это преграда, прозрачная, но прочная, не пускающая поэта в мир Идеала, к которому он стремится.

Эта преграда есть и в творчестве Анненского. В той же функции у него появляются окна, но они теряют свою трагическую непреодолимость. Преграда становится еще прозрачней, но не более одолимой. Появляется и новый тип преграды — мягкая сеть, еще более отдаляющая от поэта небо: “Как сеть ветвей в оконной раме / Все та ж сегодня, что вчера” (ср. Журинский 1972 — о типологии пространства в “трилистниках” Анненского). Небо — все та же жестокая лазурь Малларме, ее смех не предвещает ничего доброго, но лишь символизирует власть: “De l’éternel Azur la sereine ironie” (“L’azur” Малларме); ср. также:

Мягкие тучи пробив,  
Медное солнце смеялось.

(“Сизый закат” Анненского; на эту тему см.: Аникин 1993). Вьеле-Гриффен не только распахивает окно, убирая преграду, в его сельской идиллии небо теряет свою страшную символику, превращаясь в “l’azur des lents jours” (“Un oiseau chantait”), небо “медленных дней” на берегу реки, столь часто им воспеваемой. Это часть гармоничного мира поэта, где счастье рас-

творено в природе (Ср. Андре Рюйтерс: “Vielé-Griffin ... Il est le panthéiste, ardent et candide. Celui, qui rit d’être sous le ciel si bleu!” — Цит. по: Gillyboeuf 1994).

Вьеле-Гриффен — довольно спорная фигура для литературоведения. Выше мы указали на некоторые отличия его поэтики от традиционной поэтики символизма. Правомерность причисления его к символистам вообще подвергается сомнению. Но как исследователи, так и современники сходятся в определении двух важнейших черт его поэзии: 1 — введение новой метрической системы — верлибра (*vers libre symboliste*) и 2 — ориентация на античную поэзию. Именно эти моменты были актуальны и для Анненского. Показательно, что два прямых текстологических указания на Вьеле-Гриффена — это перевод его стихотворения “L’automne” (“Осень”), написанного верлибром, и реплика о поэме, а точнее — античной драме, “Ancaeus” и книге “Le livre de Melissa” в общем обзоре “Античный миф в современной французской поэзии”: “на самого утонченного из поэтов современности, американца Вьеле-Гриффена, <...> несомненно сильнее и Водсворта, и Нибелунгов действовали легенды Эгейских побережий, которые он изучал с энергией настоящего янки, влюбленного в красоту французского слова” (“Ancaeus”, *poeme*, 1886–1887; “Le livre de Melissa”, 1896).

Основная особенность перевода “Осени” — высокие количественные показатели точности лексического соответствия оригиналу (45,5% точности и 36,2% вольности) при адекватной передаче метрики. Отклонения области строфики и синтаксиса, как всегда у Анненского, подчинены определенной художественной логике: его поэтический текст ориентирован на интонацию, а не на строгое движение мысли, как оригинал.

Строфа Вьеле-Гриффена характерна для новой версификационной системы. Она приходит на смену прежним катренам и терцетам. Установка делается не на формальную соразмерность, а на смысловое соответствие. В поэтическом словаре Анри Морье новая строфа определяется таким образом: “La strophe <...> sera conditionnée par la pensée ou le sentiment: chacune <...> raisonnera autour d’un centre qui peut être une image

ou une impression". Разбиение "L'automne" на строфы предельно логично (по классификации Лотмана-Шахвердова это волевые стансы), хотя интонация заведомо разговорная.

Анненский же, следуя только за интонацией, снимает строфическое деление. Речь становится более сбивчивой, лексика — более разговорной (именно добавлением вводных слов и оценочных эпитетов объясняется большая часть из 36,2% добавленной лексики). Видимо, для Анненского свободный стих был важен прежде всего своей близостью к живой речи и связывался в первую очередь со сбивчивостью, неровностью интонации (экспериментальные размеры в его оригинальном творчестве имитируют живую речь или музыку). И переходный размер X7>XB, крайне редкий для русского стихосложения, близко, хотя и не адекватно передает размер оригинала. Так, освобождение стиха, к которому стремился Вьеле-Гриффен, его близость к живой речи усиливаются Анненским при помощи интонации.

В данном случае Анненский отступает от свойственной ему логики отклонений от оригинала, когда в чужой текст вводятся новые семантические гнезда, актуализирующие одну из уловленных им тем оригинала, и именно на них переносится основной смысловой акцент (в этом переводе только один пример). Количество добавленной лексики не очень значительно и, в основном, как мы уже указывали, также определяется установкой на разговорность. Парадоксальность данного перевода в том и заключается, что его относительная точность проистекает из дистанцированности Анненского от французского поэта. Он актуализует прямую речь оригинала, и перевод воспринимается как заведомо чужая речь, чужая настолько, что ответ на нее не вводится в этот же текст, как это обычно происходит в переводах Анненского, но вытекает из всей его поэтической системы.

В то же время важен тот единственный пример традиционного переводческого метода Анненского: "А глаза-то смотрят будто бы из ям" вместо "Et ses yeux creux qui vous regardent" оригинала. Образ "ямы глаз" выводит на очень значимое для

Анненского семантическое гнездо. Важнейшие контексты, например, из “Фамиры-кифарэда” (о нимфе):

Останутся глаза — горящие две ямы  
И двадцать бесполезных хризантем, —

и:

Откуда ж ты, пичужка, и кровавых  
Как не боишься ям?

Этот образ связан с одной из важнейших для Анненского тем — темой слепоты. В слепых для него заключается “весь ужас жизни” (см. перевод “Слепых” Бодлера). Они вызывают его острую жалость:

И мои ль, не знаю, жгут  
Сердце слезы, или это  
Те, которые бегут  
У слепого без ответа, —  
 (“Октябрьский миф”);

и они же — возмущение: “Что может дать, слепцы, вам этот свод пустой?” В поэзии Анненского образ слепых тесно связан с образом “немой ночи” (поводырь в том же переводе из Бодлера). Сама же ночь связывается со смертью (“ночь небытия”), а смерть с осенью (ср. “Контрафакции”). Мы получили пучок семантем, которые можно рассматривать попарно: ночь — слепые, ночь — смерть, смерть — осень. Каждый из этих образов может представлять все поле. “Ямы глаз” подчеркивают связь осени с жизнью и смертью, т.е. бесконечностью, а также вводят мотив сумасшествия, как бы оправдывающий осень, т.к. традиционно он приписывается лирическому герою самого Анненского. С другой стороны, это мотивирует и преобразование образа зимы-прямодушного старика (“le vieil hiver au regard franc” у Вьеле-Гриффена) в “Не зашел бы Дед Морозко по пути”: незыблемости основ календарного времени француза Анненский противопоставляет контраст жизни и небытия.

Внимание Анненского к античной драме “Апсаеус”, возможно, объясняется его интересом к самому жанру. Хотя эти два поэта наполняют его принципиально разным содержанием. Анненский даже называет “Апсаеус” поэмой, т.к. помимо отсутствия авторского голоса в тексте нет никаких примет драматического жанра, даже ремарки сведены до минимума.

Вся драма вырастает из ставшей крылатой фразы слуги Анкея: “Многое может произойти, пока подносишь чашу к губам”, — и, сюжетно подкрепленная мифом, вносит в светлый мир Вьеле-Гриффена “un air de fatalité antique” (по выражению Пейзака). Филолог-классик Анненский, наоборот, тщательно сохраняет аксессуары античного театра: в его “Лаодамии” есть и оркестра, и антистрофы, и корифей. Но как, по мнению А. Франса, Леконт де Лиль “открывал под всеми видами одну лишь вещь: душу Леконта де Лиль” (цитируется Анненским), так под пеплосами и хитонами героев Анненского видна лишь одна душа — душа лирического героя самого Анненского. Проблематика его драм скорее навеяна античностью, пропущенной сквозь призму современной поэзии.

Так, вино становится важным моментом в обоих произведениях. У Вьеле-Гриффена это важный двигатель сюжета. Уподобляя любовь молодому вину, Анкей хочет отведать его на свадьбе с Самией, но, не донеся чаши до губ, узнает о каледонском ведре, идет на охоту и возвращается уже смертельно раненным. В кубке с вином он подносит яд Самии. Но вино само по себе не отравляет, оно лишь вмещает яд по воле судьбы, которой оно подвластно, как и герои.

Конфликт вакхической драмы Анненского “Фамиракифарэд” А. Е. Аникиным формулируется как конфликт “молока матери с отравой лозы”. Вино здесь становится одним из предметов, мотивирующих безумие нимфы и Фамиры и подготавливающих трагическую развязку. Именно обилие мотивировок “модернизирует” драму Анненского. И не удивительно, что трагический финал здесь не смерть, как в большинстве античных трагедий, но наказание, столь мучительная для поэта “пытка земная” (“В небе ли меркнет звезда...”).

При указанном нами несходстве творческих методов в драме Вьеле-Гриффена Анненского интересует именно то, чего не хватает ему самому — “имперсонализм” (именно в приобщении античному имперсонализму в свой век крайнего индивидуализма Анненский видит главный смысл обращения французских поэтов к античности). В его отношении к Вьеле-Гриффену проявляется обычный способ восприятия поэзии Аннен-

ским: улавливаются какие-то, наиболее значимые для Анненского моменты и именно из них выводится весь поэт. Удивительно, что каждый раз эти “яркие пятна” действительно оказываются константами творчества анализируемого поэта.

В статье “Достоевский” Анненский говорит о двух теориях поэта, идущих из древности. Первая — “эллинская, с преобладанием активного момента. Это был похититель огня, платоновский посредник между богом и людьми”. “Второй прототип сохранился Библией. Это была пассивная форма гения, и здесь поэт являлся одержимым. Это был пророк, т. е. сосуд со скрытым в нем и вечно бодрым пламенем, и от этого сосуда волнами расходились среди людей их же, только просветленные страдания...” Несомненна принадлежность самого Анненского ко второму типу, не декларируемая в прозе, но не раз заявленная поэтически. Вьеле-Гриффен же представляет первый тип, чуждый Анненскому, но значимый для него. Возможно, корень интереса и отталкивания одновременно именно в разности их поэтических путей.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Анненский И.* Стихотворения и трагедии. М, 1990.
- Анненский И.* Античный миф в современной французской поэзии // *Гермес.* 1908. № 7–10.
- Журицкий А. Н.* Семантические наблюдения над “трилистниками” Анненского // *Историко-типологические и синхронно-типологические исследования.* М., 1972.
- Аникин А. Е.* Из наблюдений над поэтикой Анненского // *Серебряный век в России.* М., 1993.
- Vielé-Griffin.* La clarté de vie. Paris, 1890.
- Vielé-Griffin.* Phocas le jardinier. Swanhilde. Ancaeus. Les fiançailles d'Euphrosyne. Paris, 1898.
- Paysac H.* Introduction // *André Gide, correspondance avec Francis Vielé-Griffin.* Lyon, 1986.
- Paysac H.* Francis Vielé-Griffin: poète français et citoyen américain. Paris.
- Gillyboeuf T.* La certitude de la beauté // *Vielé-Griffin. L'amant des heures claires.* Lion, 1994.
- Morier H.* Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris, 1981.

СТИХОТВОРЕНИЕ “ВЧЕРА, ИДЯ КО СНУ...”  
ВЛ. СОЛОВЬЕВА.  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МАРГИНАЛЬНОГО ТЕКСТА.

МАРИЯ ШМОНИНА (ТАРТУ)

Традиционно в небольшом шуточном наследии Вл. Соловьева исследователями выделяются две баллады: “Таинственный пономарь” (1886) и “Осенняя прогулка рыцаря Ральфа” (1886), в соответствии с их авторскими подзаголовками — “Баллада” и “Полубаллада”. В нашем исследовании мы затронем межтекстовые связи, отсылающие тексты Вл. Соловьева к жанру баллады, анакреонтике и ряду тем предшествующей традиции, рассмотрим инверсирование этих тем в комических произведениях, соотношение метра и семантики в связи с этим<sup>1</sup>. При этом в качестве метода исследования предлагается метод, условно называемый “от формы к содержанию”, используемый при анализе поэтических текстов П. А. Рудневым<sup>2</sup>.

1. Баллады Вл. Соловьева написаны разностопными размерами: “Таинственный пономарь” — Я52жм, “Рыцарь Ральф” — Х42/3жм. Урегулированная разностопность в истории русского стиха имеет свой устойчивый семантический ореол<sup>3</sup>. Самая большая доля разностопных размеров приходится на эпоху романтизма Жуковского и Пушкина — первую четверть XIX в. Я4343 и Х4343 входят в литературу как стих балладный и являются первоначально дериватами классической западноевропейской строфы, которая вводится в России В. А. Жуковским<sup>4</sup>. Во второй половине XIX в., ко времени расцвета реализма и создания баллад Вл. Соловьевым, разностопники в значительной мере переосмысляются. М. Л. Гаспаров пишет: “Сама разностопность становится <...> более эстетически ощутима<...>. Чем больше разница между длинными и

короткими строками, тем чаще размер воспринимается или как старинноромантический, или как комический”<sup>5</sup>.

2. Разностопность характерна для претекстов баллад Вл. Соловьева, с одной стороны серьезных: “Рыцарь Тогенбург” Жуковского, “Василий Шибанов” и “Князь Ростислав” А. К. Толстого, с другой — комических: “Вонзил кинжал убийца нечестивый...” А. К. Толстого и “К моему портрету” Козьмы Пруткова. Из всех шуточных текстов поэта (здесь размер несет комическую нагрузку) 12 написано разностопными размерами, из которых: 2 — Я63, 3 — Я52, 2 — Я43, 1 — Я65, 2 — Х43, 1 — Х4443 и 1 — Х42/3.

3. Стихотворение “Вчера, идя ко сну...” (далее — ВИКС), написанное в 1900-е гг., относится к специфической, но характерной для Вл. Соловьева группе произведений-автопародий<sup>6</sup>.

3.1. Обратимся к метру, формирующему общий семантический фон традиции. Стихотворение написано размером Я63 катреном с перекрестной рифмовкой и альтернативой женской и мужской рифмы (АБАБ):

○-○-○-//○-○-○-(○)  
 ○-○-○-  
 ○-○-○-//○-○-○-(○)  
 ○-○-○-

Разновидность 6-стопного цезурированного ямба фактически распадается на 3 ст. и 3 ст., размер маркированный уже в силу своей небольшой употребительности<sup>7</sup>. ЯЗжм в русской поэтической традиции воспринимается как знак анакреонтической лирики или вообще легкой шуточной поэзии, иногда сюжетно эквивалентных друг другу (см., например, “Старик” Державина<sup>8</sup>). Переход размера в комический жанр, по мнению М. Л. Гаспарова<sup>9</sup>, совершался не без посредства балладной традиции. Уже к середине XIX в. балладный и комический ЯЗжм сосуществуют параллельно и семантически инверсируют друг друга.

В поэтическом наследии Вл. Соловьева существует четыре текста, написанных этим размером. Это тексты маркированные, входящие в “ядерную структуру” текстов поэта<sup>10</sup>. ВИКС

метрически соотносится с “Прометею” (1874) и “В стране морозных вьюг...” (1882) — со стихотворениями, которые выражают поэтическое кредо поэта, “Пора весенних гроз еще не миновала...” и “Эфиопы и бревно”. Тематически — с поэмой “Три свидания”, которая является самым регулярным и в хронологическом плане ближайшим контекстом.

3.2. На лексико-семантическом уровне можно найти подтверждение некоторых наших предварительных заключений.

3.2.1. В первых же строфах появляется тема старости, смерти, эксплицирующая общий и для балладной, и для анакреонтической традиции любовный сюжет, тему любви старика (поседение, облысение ведет к неудачам в любовных делах). Отпечаток анакреонтики несет на себе ряд лирических стихотворений поэта и почти всегда в автопародийном смещении. Это “Автопародия”, “Цвет лица геморроидный...”, “Воскресшему”, “Пора весенних гроз еще не миновала...” и др. Объединяющее эти тексты противопоставление *зима ↔ весна / ночь ↔ день / нелюбовь ↔ любовь*<sup>11</sup> является моделирующим принципом художественного пространства лирики Вл. Соловьева и символизирует в текстах оппозицию *старость ↔ молодость*. Совмещение полярностей наблюдается в душе человека, а конкретнее, поэта:

Души созревшего расцвета  
 Не сдержит снег седых кудрей,  
 Лишь эту смесь зимы и лета  
 Осветит взор твоих очей<sup>12</sup>.

Образ поэзии в системе Вл. Соловьева занимает срединное место (“Родина русской поэзии”): между зимой и летом — осень (“Там на закате дня, осеннею порою, / Она, волшебница, явилася на свет...”), совмещающая в себе день и ночь. Отсюда становится понятным соловьевская строчка “Я озарен осеннею улыбкой” (СИШП. С. 117). Тема расцвета и заката жизни у Вл. Соловьева с его скептическим отношением к собственному дарованию всегда связана с зарождением и угасанием поэтического таланта<sup>13</sup>. Основной сюжетный конфликт “Воскресшему” (1885) строится как противопоставление природной гетерогенности (день/ночь, зима/весна) гомогенности “души

созревшего расцвета”. В пародийных текстах внутреннее дастся через внешнее, и любовный сюжет разворачивается через акцентирование внимания на своей внешности:

Нам все равно — зима иль лето, —  
 Но ты стыдись седых волос  
 Не жди от старости расцвета  
 И петь не смей, коль безголос<sup>14</sup>.

В 90-е гг. рефлексия над темой поэзии и смерти характерна как для шуточной, так и для серьезной лирики:

Я смерти не боюсь. Теперь мне жить не надо,  
 Не нужен я теперь царице дум моих.  
 Ей смертная любовь не принесет отрады,  
 И слов ей не дает мой неуклюжий стих<sup>15</sup>.

Желание смерти появляется с неудачами в любовных делах. Анакреонтическая тема в ВИКС совмещена с народной (“народный глаз”) в курсивной строке стихотворения, варьирующей русскую поговорку: *седина в бороду / голову, бес / черт в ребро*<sup>16</sup>. Интересна здесь автобиографическая сторона текста<sup>17</sup>. Неразделенная любовь (к кузине Е. В. Романовой), любовь к замужним женщинам (С. П. Хитрово, С. М. Мартыновой, Н. Е. Ауэр) сопровождала поэта всю жизнь. Можно сказать, что автобиографизм стихотворений 1900-х гг. всегда автопародиен и отсылает к анакреонтической традиции.

3.2.2. Уже к 40-м гг. XIX в. жанр баллады изживает себя. В ВИКС традиционный балладный сюжет замещен балладной темой / вариацией, но характерные черты фабульного жанра остаются<sup>18</sup>. Попробуем их определить.

Стихотворение начинается важным динамическим мотивом балладной формы “идя ко сну”. Глагольность всего стихотворения (31 + 3 в нулевой форме в составном именном сказуемом) задает динамическое разворачивание фабулы. Фабула компактна, так как пространственно-временные элементы не реализованы до конца (существует в тексте лишь уточнение “вчера”). Она прерывается два раза — на середине 5-й строфы и перед 9-й, возможно для поддержания драматического динамизма ВИКС. Действие разворачивается во сне, завязка “идя ко сну” уже отсылает к другой, потусторонней реальности сна,

ко сну” уже отсылает к другой, потусторонней реальности сна, что видно и из последней строфы: “Что дальше слышал я, что увидал в мечтанье, / Во сне что испытал”. Герой размышляет о смерти, так как ему пришло время расплачиваться за свои грехи. Балладный контекст данного сюжета оказывается широк — от “Баллады, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди” и баллад о “великих грешниках” Жуковского до “Легенды” Пушкина<sup>19</sup>. Конфликт героя разрешается на границе между жизнью и смертью. Мифологические и амбивалентные символы (зеркало, волосы / борода) указывают если и не на балладный, то на “страшный” мистический ореол ВИКС, осложненный религиозно-эсхатологическими коннотациями, присущими Вл. Соловьёву в 1900-е гг.

Вчера, идя ко сну, я вдруг взглянул в зеркало, —  
 Взглянул и оробел:  
 И в длинной бороде седых волос немало,  
 И ус отчасти бел<sup>20</sup>.

“Зерцало” — слово, поставленное в значимую позицию первой строки первой строфы, задающее конфликт архаической и прозаической лексики в тексте, маркировано анакреонтической традицией (ср. со “Стариком” Державина: “Вот зеркало, — сказали, — / Возьми и посмотришь”). Мотив отражения играет в литературе XIX в. важную роль. В поэтической системе Соловьёва он тесно связан с мотивом сна / сновидения. *Подруга Вечная* — медиатор, отражение высшей реальности (“Как ясно над тобой сияет отблеск Бога”) — является герою в сновидении. Отражение является онтологически более ценным. Она подобно поэзии совмещает в себе противоположное — злую и добрую стихии, день и ночь (“И как в твоей душе с невидимой враждою / Две силы вечные таинственно сошлись”). В стихотворении “Лишь забудешься днем...” зеркальная гладь является метафорой освобожденной от греха *Ее* присутствием души человека. Взгляд героя вместе со взглядом “лучезарных очей” направлен внутрь своей души. Мотив многократного светового отражения (очи, лед, вода; роса и

3.2.3. С одной стороны, выявленный нами тематический ряд *любовь-старость / смерть-поэзия* является основополагающим для анакреонтики, с другой — характеризует трансформированный сюжет церковной литературы (агиографической и апокрифической), условно называемый “искушение пустынноика / старца” (5–7 строфы в ВИКС). Детальми, организуемыми этот сюжет, будут “легион чертей”, “спасительные свиньи”, “тульский архиерей” и т. д. Вл. Соловьев пародирует известный сюжет путешествующего грешника, Вечного жиды. Это оказывается и пародией на самого себя. В ВИКС это происходит через инкорпорируемый в текст балладный сюжет о “вечных грешниках” Жуковского (см. баллады “Варвик”, “Братоубийца”, “12 спящих дев” и др.). Вл. Соловьев с “иконописным лицом древнерусского или византийского святого”, скитальческим, неупорядоченным образом жизни создает вокруг себя ореол грешника (“в деле святости я пасс”, “много дряни за душой”, “померкла святыня заветная, что царит над моею судьбой”), *пророка / безумца*. “Легенда” Пушкина через проекцию на князя Мышкина воспринимается как характеристика жизненного пути и творчества Соловьева. Трансформированное Д. С. Мережковским стихотворение передает все основные сюжетные повороты балладной и “скитальческой” тем, тяготеющих к конвергенции в шуточных и пародических текстах<sup>21</sup>. Автопародийность Вл. Соловьева предполагает травестиование самого близкого (“А близкое иль больно, иль смешно...”), когда Дульсинея превращается в Альдонсу, Мадонна в Матрену, а поэт-пророк в отчаянного поэта из “Белой лилии”. Контекстом тематического ряда, выявленного в ВИКС, будет “Генрих фон Офтердинген” Новалиса — роман, написанный в жанре философского романа-путешествия о становлении поэтического дара и поисках недостижимого идеала “голубого цветка”.

3.2.4. Вторым планом автопародий Вл. Соловьева всегда будет текст “серьезный”, входящий в ядерную структуру текстов и имеющий выраженную софийную проекцию. Наиболее ярким примером соположения двух планов являются “Воскресшему” и “Автопародия”, которые написаны с соблю-

дением 75% рифм и метрическими корреляциями. Мир травестируемый (внешний и внутренний мир лирического “я”) дается как мир без присутствия *Подруги Вечной*. Контраст двух миров подчеркивается столкновением лексики и фразеологии стихотворений “софиологического комплекса” с лексикой и фразеологией комических произведений<sup>22</sup>. В ВИКС Соловьев использует еще один прием. Он нагнетает лексику, которая воспринимается как непозитическая, и сталкивает ее в рамках текста с лексикой торжественной. Несоответствие на лексическом уровне, имеющее целью создание эффекта иронии, дополняется противоречием на метрическом: цезура и рифма александрийского стиха создают симметрию и соразмерность, лексические повторы в первых четырех стихах образуют торжественную интонацию, что нарушается семантическим ореолом ЯЗжм. Можно предположить, что в автопародиях 1890-х гг. Вл. Соловьева наблюдается зависимость метра от семантики, чего не обнаружено исследователями в комических стихотворениях первой половины XIX в.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Мы опираемся на хорошо работающий особенно в отношении “семантической” поэтики метод контекстного и подтекстового анализа К. Ф. Тарановского, заключающийся в том, что все звучащие конструкции поэтического текста обладают своего рода “памятью” о своих предшествующих употреблении.
- <sup>2</sup> См.: *Руднев П. А.* Стихотворение А. Блока “Все тихо на светлом лице...” // *Поэтика и стилистика русской литературы*. Л., 1971. С. 450.
- <sup>3</sup> Под “семантическим ореолом” мы подразумеваем, согласно К. Ф. Тарановскому и М. Л. Гаспарову, “совокупность всех семантических окрасок данного размера”.
- <sup>4</sup> У Жуковского разностопным ямбом, включающим 25 метрических форм, написано 8,6% произведений (из 40 баллад 12). — См.: *Матяш С. А.* Жуковский и русская стиховая культура XVIII — первой половины XIX века // *Жуковский и русская культура*. Л., 1987. С. 86.

<sup>5</sup> Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984. С. 176.

<sup>6</sup> В письме к М. М. Стасюлевичу Вл. Соловьев сообщает по поводу стихотворения “Нескладных виршей полк за полком...”: “<...> ею <пародией> открывается в истории литературы небывалый genre “самопародий”. — Соловьев В. С. Письма: В 4 т. СПб., 1908–11, Т. 4. С. 391–392.

<sup>7</sup> Гаспаров М. Л. Семантический ореол метра. К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 285.

<sup>8</sup> Мне девушки шептали:  
 “Ты стар, и сед и лыс;  
**Вот зеркало, — сказали, —**  
 Возьми и посмотришь”.

“Что нужды мне, не знаю,  
 Я стар, — сказал, — иль нет;  
 Я только уверяю,  
**Что я душой не сед.**

И старику нужнее  
 В веселии пожить,  
 Приходит чем скорее  
 Меня похоронить”.

Державин Г. Р. Анакреонтические песни. М., 1987. С. 81.

<sup>9</sup> Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 287.

<sup>10</sup> “Ядерная структура” — минимальная структура поэзии Соловьева, на основе которой могли бы порождаться тексты, интуитивно воспринимаемые как “соловьевские”. — См.: Минц З. Г. Две модели времени в лирике Вл. Соловьева // Тезисы докладов во 2-ой летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966. 16–22 авг. С. 96.

<sup>11</sup> В текстах Соловьева к пространственно-временной оппозиции *весна vs. зима* появляются уточняющие корреляции: *верность ↔ неверность* (“У подруги моей есть высокий дворец...”)

*любовь ↔ нелюбовь* (“В былые годы любви невзгоды...”)

*бодрствование ↔ сон* (“Отшедшим”).

<sup>12</sup> Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 111 (далее — СИШП).

<sup>13</sup> Тематический ряд *любовь — старость/смерть — поэзия* является традиционным для анакреонтики, в том числе и русской (см. “Венец бессмертия” Г. Р. Державина).

- <sup>14</sup> Соловьев В. С. СИШП. С. 164. Ср. с державинской строчкой: “Что нужды мне, не знаю, / Я стар, — сказал, — иль нет”.
- <sup>15</sup> Там же. С. 88.
- <sup>16</sup> Так говорят о пожилом мужчине, который интересуется женщинами. — См.: *Жуков В. П.* Словарь русских пословиц и поговорок. М., 1993. С. 294.
- <sup>17</sup> З. Г. Минц упоминает ВИКС, говоря о стихотворениях, в которых поэт смеется над неудачной любовью. — См.: *Минц З. Г.* Владимир Соловьев — поэт // Соловьев В. С. СИШП. С. 40.
- <sup>18</sup> Р. В. Иезуитова отмечает основные типологические свойства баллады: сюжетная основа, лиро-эпический характер жанра, новеллистическое построение, фрагментарная композиция, динамика действия, лаконизм. — См.: *Иезуитова Р. В.* Баллада в эпоху романтизма // *Русский романтизм*. Л., 1975. С. 162.
- <sup>19</sup> Балладный антисюжет варьирует автопародия Соловьева “Эпитафия” (СИШП. С. 193–194):
- Он душу потерял,  
Не говоря о теле:  
Ее диавол взял,  
Его ж собаки съели.  
Прохожий! Научись из этого примера  
Сколь пагубна любовь и сколь полезна вера.
- <sup>20</sup> *Соловьев В. С.* СИШП. С. 172.
- <sup>21</sup> См.: *Мережковский Д. С.* Немой пророк // *Мережковский*. В тихом омуте. М., 1991. С. 122.
- <sup>22</sup> Подобный прием вскрывает З. Г. Минц на примере поэтических текстов А. Блока. См.: *Минц З. Г.* Об одном способе образования новых значений слов в произведении искусства (ироническое и поэтическое в стихотворении Ал. Блока “Незнакомка”) // *Труды по знаковым системам II* / Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1965. Вып. 181. С. 332.

## К ВОПРОСУ О ЛИЧНЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ А. П. ЧЕХОВА И А. С. СУВОРИНА В 1880-е гг.

ЕЛЕНА НЫММ (ТАРТУ)

История взаимоотношений Чехова и Суворина стала предметом рассмотрения уже в начале XX века. Возникновению интереса к ней во многом способствовала публикация писем Чехова, осуществленная в 1910-х гг. М. П. Чеховой, в которую вошли, в частности, и письма к Суворину. Современники почувствовали необходимость объяснить дружеские отношения Чехова и издателя “Нового времени”, имевшего в либеральной и демократической прессе репутацию реакционера (имя Суворина в восприятии современников часто метонимически замещало газету “Новое время”). Не останавливаясь на частностях в оценках современниками союза Чехова с Сувориным, можно отметить, что идеологический аспект их взаимоотношений выносится на первый план. Предпринимались различные попытки понять, в чем состояло влияние суворинской “идеологии” на мировоззрение и литературное развитие Чехова или же как он противостоял этому влиянию. Оценка политического лица Суворина и его газеты создавала соответствующий эмоциональный модус изображения его дружбы с Чеховым в воспоминаниях и литературно-критических статьях, от резко негативного у Д. С. Мережковского<sup>1</sup>, В. Г. Короленко<sup>2</sup>, Б. А. Лазаревского<sup>3</sup>, А. Р. Кугеля<sup>4</sup>, Н. Я. Абрамовича<sup>5</sup> до абсолютно положительного в воспоминаниях Н. М. Ежова<sup>6</sup>, В. В. Розанова<sup>7</sup>, А. И. Сувориной<sup>8</sup>, Б. Варнеке<sup>9</sup> и др. Однако осознание необходимости беспристрастной оценки взаимоотношений Чехова и Суворина возникает уже в это время. А. В. Амфитеатров<sup>10</sup> в 1914 г., а вслед за ним и А. Измайлов<sup>11</sup> в 1916 г. пытаются дать объективную картину дружбы Чехова

и Суворина, рассмотреть ее психологический и эстетический аспекты, но и в этих работах делается невольный акцент на идеологических проблемах их взаимоотношений. В 1925 г., продолжая эту исследовательскую линию, появляется интересная статья А. С. Долинина<sup>12</sup>, в которой он подробно рассматривает один эпизод из истории чисто литературных контактов Чехова с Сувориным. Однако в большинстве работ исследователей советского периода, на наш взгляд, утрачивается стремление к объективному освещению вопроса, но сохраняется интерес к идеологическим аспектам контактов Чехова и Суворина. Поэтому в работах Ю. Соболева<sup>13</sup>, Л. Громова<sup>14</sup>, Г. Бердникова<sup>15</sup>, Е. А. Динерштейна<sup>16</sup>, И. Ю. Твердохлебова<sup>17</sup> и др. отмечается негативное влияние Суворина на мировоззрение и талант Чехова. В этих работах преимущественное внимание уделяется анализу взаимоотношений Чехова и Суворина в 1890-е гг. (период, в который фигура Суворина становится для Чехова менее значимой). Основным объектом исследования оказываются столкновения Чехова с Сувориным. Они, как правило, объясняются идеологическими причинами, а это не всегда соответствует действительности. Особенности контактов Чехова и Суворина в 1890-е гг. искусственно переносятся на период 1880-х гг., специфика которого остается не изученной.

Зачатки нового подхода к рассмотрению взаимоотношений Чехова и Суворина содержатся в статье Г. А. Шалюгина<sup>18</sup>, напечатанной в 1979 г. Он переносит акцент с идеологических проблем их общения в сферу эстетических контактов. Попытки смещения акцентов в исследовании этого вопроса и стремление изучать в совокупности идеологический, психологический, эстетический и др. аспекты контактов Чехова и Суворина намечаются также в дипломных работах Е. Н. Ульевой<sup>19</sup> и Т. К. Воробьевой<sup>20</sup>, написанных в 1980-е гг. в Тартуском университете под руководством П. С. Рейфмана и З. Г. Минц. Но и в них недостаточное внимание уделяется периоду 1880-х годов, когда происходит сближение Чехова с Сувориным и особенно ясно видны, на наш взгляд, причины, в силу которых

эта исключительная для Чехова дружба вообще оказалась возможной.

В середине 1880-х гг., о чем уже много писали исследователи, у Чехова меняется взгляд на свое литературное творчество. После поездки 1885 г. в Петербург, которая имела важное значение для осознания своего литературного дарования, Чехов начинает искать контактов с миром петербургских литераторов. В 1886 г. Чехов завязывает переписку с Д. В. Григоровичем и А. С. Сувориным, в 1887 г. ищет контактов с Короленко, в 1888 г. устанавливаются отношения и переписка с А. Н. Плещеевым.

С одной стороны, поиск литературных контактов был обусловлен интенсивным процессом становления таланта Чехова во второй половине 80-х гг. Он стремится обрести в своих корреспондентах компетентных литературных критиков. Чехов сам высказывает в письмах критические замечания о произведениях адресатов (рассказе Григоровича “Сон Карелина”, рассказе Короленко “Соколинец”, драме Суворина “Татьяна Репина” и т. д.), а от адресатов ждет аналитических отзывов о своих произведениях (письма к Плещееву и Суворину 1888–1889 гг.).

С другой стороны, потребность Чехова в литературных контактах в конце 80-х гг. дополняется потребностью в интимной дружбе, Чехов стремится избежать как писательского, так и человеческого одиночества (на одиночество, отсутствие друзей и ложь окружающих Чехов жалуется в недошедшем до нас письме от 3 или 4 сентября 1887 г. к брату Александру, содержание которого можно частично реконструировать по ответному письму брата). Поэтому в письмах Чехова конца 1880-х гг. к указанным выше адресатам появляется установка на искреннее общение. О проблематичности употребления понятия “искренность” применительно к чеховскому поведению говорит З. Г. Минц в своем спецкурсе по творчеству Чехова 1880-х – нач. 1890-х гг. Исследователь доказывает, что спонтанная искренность характеризует только один слой культурного поведения Чехова (большей частью скрытый от посторонних глаз), которому противостоит культурная “маска”,

“театрализованность”. Так, маска “веселости” в письмах Чехова конца 80-х гг. прикрывает “хандру”, которая характеризует его спонтанное настроение<sup>21</sup>.

О недостатке искреннего общения Чехов писал в письме Короленко 9 января 1888 г.: “Пишу это именно Вам, потому что около меня нет людей, которым нужна моя *искренность*”<sup>22</sup> и которые имеют право на нее, а с Вами я, не спрашивая Вас, заключил в душе своей союз”<sup>23</sup>. Установку на искренность в письмах и поведении Чехова чувствовали и адресаты Чехова. Суворин в воспоминаниях говорит о “пушкинской простоте и искренности” писем Чехова<sup>24</sup>. Короленко, ссылаясь на собственный опыт общения с Чеховым, характеризует его в дневнике как “человека прямого и искреннего”<sup>25</sup>. Представление об ответной искренности собеседника или адресата писем входило в установку Чехова на общение. Показательно, что отношения и переписка с Григоровичем расстраиваются, потому что Чехов разочаровывается в его личностных качествах. Он пишет в письме к Суворину от 6 января 1889 г. о “виртуозной неискренности” Григоровича, а позднее после истории с запрещением в конце 1889 г. литературно-театральным комитетом, возглавляемым Григоровичем, постановки пьесы “Леший” на императорской сцене Чехов уже прямо писал в письмах Суворину о лживой натуре Григоровича.

Таким образом, при чеховском выборе адресатов писем в середине 80-х гг. психологический критерий оказывается одним из основных. Во-первых, очень сильное влияние на Чехова оказывал характер эмоционального отношения к нему адресата писем. Поэтому он не мог не откликнуться на восторженное отношение к нему Григоровича. В письме к М. В. Киселевой от 17 марта 1887 г. Чехов подчеркивает важность для него такого теплого отношения Григоровича. Необходимо отметить, что об исключительной любви Суворина к Чехову говорят многие современники (Розанов, Амфитеатров, А. И. Суворина, вторая супруга Суворина, и др.). Так, например, И. Ясинский в книге воспоминаний “Роман моей жизни” приводит высказывание Чехова о Суворине: “<...> он <Суворин. — Е. Н.> меня любит и я также его люблю за его ум и

любовь ко мне. Так уж устроена душа человеческая, что любовь порождает любовь”<sup>26</sup>.

Во-вторых, “пессимистический”, “мрачный” фон души у Чехова во второй половине 1880-х гг. заставляет его искать общения с людьми противоположного психологического типа, внутренний мир которых определялся эмоциональной тональностью противоположного характера. Судя по воспоминаниям современников и по отзывам самого Чехова, Короленко, Плещеев, Суворин обладали во многом сходными чертами внутреннего облика: доброжелательностью, эмоциональной открытостью, а также непосредственностью внешних реакций. Воспоминания Мережковского<sup>27</sup>, Гиппиус<sup>28</sup>, И. Л. Щеглова<sup>29</sup> и др. рисуют Плещеева как добродушного, искреннего и “милого человека”. Мережковский, в частности, подчеркивает “бессознательную, невольную и тонкую внимательность” Плещеева, его теплое отношение и доброту к молодым писателям. Чехов в письме Суворину 30 мая 1888 г., описывая свое отношение к Плещееву, тоже говорит об этих свойствах: “<...> очень хороший, теплый и искренний человек <...>” (II; 280). Аналогичные отзывы звучат и в мемуарах современников о Короленко (М. Горький<sup>30</sup>, С. Протопопов<sup>31</sup>, А. Д. Гриневицкая<sup>32</sup> и др.). Все они пишут о доброте, отзывчивости Короленко, его чутком отношении к людям. Но если Короленко предстает в описаниях мемуаристов как человек огромной внутренней силы, энергии (пишут о его “жизнерадостной бодрости” и “спокойной силе”), то в облике Плещеева более заметна ориентация на созерцательное отношение к жизни. Чехов говорит Суворину о том, что Плещеев “тугоподвижен и старчески ленив” (II; 280).

К концу 1880-х гг. Суворин постепенно выделяется из круга лиц, с которыми Чехов пытался установить “искреннее” общение. С Григоровичем, как мы уже отмечали, отношения расстроились. Интимно-доверительные отношения с Короленко у Чехова не складываются, т. к. тот довольно осторожно реагировал на попытки Чехова завязать дружбу. Переписка с Плещеевым хотя и продолжается, но ей Чехов придавал явно меньшее значение, чем отношениям с Сувориным. И по-видимому, это связано с тем, что Плещеева Чехов причислял к бо-

лее старшему поколению писателей, с которым не связывал больших ожиданий относительно будущего современной литературы. К тому же Чехов прекрасно видел и долю тенденциозности в подходе Плещеева к литературе, хотя в общем ценил его и как “сосуд, полный традиций, интересных воспоминаний и хороших общих мест” (II; 280). Суворина же Чехов считал писателем, способным сказать “новое слово” в современной литературе. В Суворине Чехов видел нерастраченные ресурсы его талантливой природы, силу его темперамента, которой не находил в своем литературном даровании. Это обусловило и поиск Чеховым литературных контактов с Сувориным, он неоднократно предлагает Суворину выступить в роли соавтора, написать совместными усилиями драму (письма Чехова конца 1888 г.).

В воспоминаниях современников о взаимоотношениях Чехова и Суворина мы находим неоднократные упоминания о различии их культурно-психологических типов. Гиппиус говорит о “флегматичном” Чехове и “точно ртутью налитом” Суворине<sup>33</sup>. Амфитеатров противопоставляет спонтанность Суворина аналитическому началу в Чехове: «Суворин — огромное воображение, чутье, инстинкт, эмоция и “человек волны”. Прежде всего — эхо. Чехов — великое знание, воля, система и сила. Прежде всего — голос»<sup>34</sup>. На проявления спонтанных свойств суворинской природы указывает и Чехов, когда в письме к В. А. Тихонову от 10 февраля 1889 г. рассуждает о необходимых для хорошего критика качествах: “Чтобы уметь писать критику нужно быть в душе немножко тою рябой бабой, которая без милосердия будет бить Вас. Когда Суворин видит плохую пьесу, то он *ненавидит* «курсив Чехова. — Е. Н.» автора, а мы с Вами только *раздражаемся и ноим*; из чего я заключаю, что Суворин годится в судьи и в гончие, а нас (меня, Вас, Щеглова и проч.) природа сработала так, что мы годимся быть только подсудимыми и зайцами” (III; 149). Подчеркивая темпераментность, повышенную витальность, жизненную силу Суворина, Чехов отмечает его оригинальность на фоне общего настроения “сумеречной” эпохи, которому поддаются сам Чехов и другие его современники. В вос-

поминаниях Ежова<sup>35</sup> и К. А. Каратыгиной<sup>36</sup> мы находим описание восторженной реакции Чехова на проявления темпераментности Суворина. Отмечая исключительные качества Суворина в письме к А. С. Лазареву (Грузинскому) от 22 марта 1888 г., Чехов включает его в контекст современности и пишет: “Суворин *замечательный* <курсив Чехова. — Е. Н.> человек нашего времени” (II; 215).

Уникальные психологические данные Суворина, а также его общительность, о которой Чехов писал Леонтьеву (Щеглову) 20 декабря 1888 г., по-видимому, натолкнули его на идею о создании “климатической станции” для русских писателей. Об идее покупки хутора и устройстве на нем “климатической станции” для поддержания психологического настроения современных писателей Чехов пишет 28 июня 1888 г. в письме к Суворину. Созерцание прекрасной природы и общение с интересными людьми, по мысли Чехова, наилучшим образом способствуют повышению жизненного тонуса современного писателя. Показательно, что идею “климатической станции” активно поддержал Суворин и планировал устроить такую же “станцию” у себя на даче в Феодосии. Позднее эта идея видоизменяется у Чехова в идею устройства имения, где произошло бы объединение лично близких ему людей. Постоянное общение с Сувориным входит в программу этого утопического проекта.

С другой стороны, психологические особенности Суворина обуславливают, по мысли Чехова, его неаналитический, свободный от теоретизирования взгляд на вещи. Чехов пишет об этом в письме к Леонтьеву (Щеглову) от 18 июля 1888 г.: “<...> Суворин представляет из себя воплощенную *чуткость*. Это большой человек. В искусстве он изображает из себя то же самое, что сеттер в охоте на бекасов, т. е. работает *чертовским чутьем* и всегда горит *страстью*. Он плохой теоретик, *наук не проходил*, многого не знает, *во всем он самоучка* — отсюда его чисто собачья *неиспорченность* и *цельность*, отсюда и самостоятельность взгляда. Будучи беден теориями, он поневоле должен был развить в себе то, чем богато наделила его природа, поневоле он развил свой *инстинкт* до размеров большого

ума. Говорить с ним приятно. А когда поймешь его разговорный прием, его *искренность*, которой нет у большинства разговорчиков, то болтовня с ним становится почти наслаждением” (II; 297). Чехов высоко оценивает Суворина как в личном плане, так и в плане понимания искусства. “Искренность” Суворина в общении, по мысли Чехова, сочетается с “чертовским чутьем” (т. е. развитой интуицией) в искусстве. Чехов подчеркивает доминирование у Суворина в обеих сферах спонтанных качеств. “Страсть” Суворина, которую он проявляет по отношению к искусству, обуславливает, по Чехову, ценность его критических высказываний о художественных произведениях. Чехов одновременно оценил в Суворине как художника, так и критика. Говоря о “самостоятельности взгляда” Суворина, о его “неиспорченности”, Чехов имеет в виду то, что Суворин, оценивая художественное произведение, умеет отвлекаться от доминирующих в литературной жизни fin de siècle схем, шаблонов, устоявшихся мнений. Непосредственность в восприятии и оценке литературного произведения, которую Чехов видит в Суворине, является в его представлении основным свойством хорошего критика. Таким образом, в лице Суворина Чехов нашел идеального читателя-критика для своих произведений.

Подводя итоги, можно отметить, что в 1880-е гг. сближение Чехова с Сувориным происходило в силу различных причин. В Суворине Чехов находит противоположный психологический тип, который умеряет пессимизм. Суворин также привлекает Чехова как человек, выдвигающийся из общего контекста эпохи “сумерек”, в который Чехов включал себя и многих других своих современников. С другой стороны, Чехов находит в Суворине и высоко оценивает его адогматическое отношение к идеологии и литературе, к которому сам Чехов всегда сознательно стремился. Чехов воспринимает Суворина как адогматического художника и критика, но считает, что адогматизм Суворина основан на свободе от условностей культурной жизни (“самоучка”). При этом Чехов очень хорошо осознает, что его собственный адогматизм основывается на детальной аналитической критике ведущих эстетических, этических, идей-

ных концепций эпохи. Чехов видит свою общность с Сувориным и в высокой оценке внутренней свободы личности.

В 1890-е гг. ситуация меняется. Во-первых, крепнет талант Чехова. Он уже не воспринимает себя как начинающего писателя и перестает нуждаться в посторонней поддержке. Во-вторых, происходит изменение психологического фона его общения с Сувориным. На это повлиял и биографический контекст их отношений: конфликты с сотрудниками “Нового времени”, история с Алексеем Алексеевичем Сувориным и др. Но, по-видимому, Чехов разочаровывается также в личностных качествах Суворина (искренность и увлечение Суворина в “откровенные минуты” оборачивается противоположной стороной — его непостоянством во мнениях). В связи с этим для Чехова становится актуальным поведение Суворина как редактора газеты “Новое время”, которому он придавал меньшее значение в 1880-е гг.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Мережковский Д. С.* Суворин и Чехов // Мережковский Д. С. Было и будет. Дневник. 1910–1914. Пг., 1915. С. 239–253.
- <sup>2</sup> *Короленко В. Г.* Из дневника // Литературное наследство. М., 1960. Т. 68. С. 523–528.
- <sup>3</sup> *Лазаревский Б. А.* Сильный человек. (К годовщине смерти А. П. Чехова) // Новый журнал для всех. 1909. № 9. С. 75–78.
- <sup>4</sup> *Кугель А. Р.* Литературные воспоминания (1882–1896 гг.) Пг.; М., 1924.
- <sup>5</sup> *Абрамович Н. Я.* “Новое время” и соблазненные младенцы. Пг., 1916.
- <sup>6</sup> *Ежов Н. М.* Алексей Сергеевич Суворин (Мои воспоминания о нем, думы, соображения) // Исторический вестник. 1915. Т. 139. № 1. С. 110–138; № 2. С. 450–469; № 3. С. 856–879.
- <sup>7</sup> *Розанов В. В.* Из припоминаний и мыслей об А. С. Суворине // Письма А. С. Суворина к В. В. Розанову. СПб., 1913.
- <sup>8</sup> *Суворина А. И.* Воспоминания о Чехове // Чехов А. П. Затерянные произведения: Неизданные письма: Воспоминания: Библиография. Л., 1925. С. 185–195.
- <sup>9</sup> *Варнеке Б. А.* Суворин и театр // Наша старина. 1914. № 2. С. 175–185.

- <sup>10</sup> *Амфитеатров А. В.* Десятилетняя годовщина. Антон Чехов и А. С. Суворин. Ответные мысли // Амфитеатров А. В. Собр. соч. Пг., [б. г.] Т. 35. С. 191–219.
- <sup>11</sup> *Измайлов А.* Чехов. 1860–1904. Жизнь. — Личность. — Творчество. М., 1916.
- <sup>12</sup> *Долинин А. С.* Пародия ли “Татьяна Релина” Чехова? // Чехов А. П. Затерянные произведения: Неизданные письма: Воспоминания: Библиография. Л., 1925. С. 59–84.
- <sup>13</sup> *Соболев Ю.* Чехов. М., 1934.
- <sup>14</sup> *Громов Л. П.* Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов. Ростов-на-Дону, 1958.
- <sup>15</sup> *Бердников Г. П.* А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. М.; Л., 1961.
- <sup>16</sup> *Динерштейн Е. А.* А. П. Чехов и его издатели. М., 1990.
- <sup>17</sup> *Твердохлебов И. Ю.* Чехов и “Новое время” Суворина (Эпизод 1886 года. Рассказ “О женщинах”) // Чехов и его время. М., 1977. С. 284–300.
- <sup>18</sup> *Шалюгин Г. А.* Грани полемики (А. П. Чехов и А. С. Суворин) // Творчество А. П. Чехова: Особенности художественного метода. Ростов-на-Дону, 1979. Вып. 4. С. 77–86.
- <sup>19</sup> *Ульева Е. Н.* А. С. Суворин и А. П. Чехов. Дипломная работа. Тарту, 1984. Рукопись.
- <sup>20</sup> *Воробьева Т. К.* А. П. Чехов и А. С. Суворин. Дипломная работа. Тарту, 1986. Рукопись.
- <sup>21</sup> *Миц З.* Эстетика здорового человека: Проза А. П. Чехова 1880-х – нач. 1890-х гг. // Вышгород. Таллинн, 1997. № 1/2. С. 52.
- <sup>22</sup> Здесь и далее в тексте, за исключением особо оговариваемых случаев, курсив принадлежит автору данной статьи.
- <sup>23</sup> *Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Собр. писем: В 12 т. М., 1975. Т. 2. С. 170. Все ссылки на письма А. П. Чехова даются по этому изданию. Римской цифрой обозначается том, арабской — страница.
- <sup>24</sup> *Суворин А. С.* Маленькие письма // Новое время. 1904. 4 июля. № 10179.
- <sup>25</sup> *Короленко В. Г.* Указ. соч. С. 523.
- <sup>26</sup> *Ясинский И.* Роман моей жизни: Книга воспоминаний. М.; Л., 1926. С. 271.
- <sup>27</sup> *Мережковский Д. С.* Памяти А. Н. Плещеева // Мережковский Д. С. Эстетика и критика: В 2 т. М.; Харьков, 1994. Т. 1. С. 133–137.

- <sup>28</sup> *Гиппиус З. Н.* Живые лица: Блок — Брюсов: Вырубова — Розанов: Сологуб: О многих. Прага, 1925.
- <sup>29</sup> *Щеглов И. Л.* Padre. (Из воспоминаний об А. Н. Плещееве) // Русское обозрение. 1894. Т. 25. № 1. С. 299–324.
- <sup>30</sup> *Горький М.* Из воспоминаний о В. Г. Короленко // В. Г. Короленко в воспоминаниях современников. М., 1962. С. 114–118.
- <sup>31</sup> *Протопопов С.* Заметки о В. Г. Короленко // В. Г. Короленко в воспоминаниях современников. М., 1962. С. 164–173.
- <sup>32</sup> *Гриневицкая А. Д.* На Белецком хуторе (По личным воспоминаниям) // В. Г. Короленко в воспоминаниях современников. М., 1962. С. 199–209.
- <sup>33</sup> *Гиппиус З. Н.* Указ. соч. С. 136.
- <sup>34</sup> *Амфитеатров А. В.* Указ. соч. С. 219.
- <sup>35</sup> *Ежов Н. М.* Указ. соч. С. 131.
- <sup>36</sup> *Каратыгина К. А.* Воспоминания об А. П. Чехове: Как я познакомилась с Антоном Павловичем // Литературное наследство. М., 1960. С. 583.

“Я ШЕЛ СКВОЗЬ НОЧЬ...”:  
М. ВОЛОШИН НА ПУТИ К  
“ТРАГЕДИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ”

ИГОРЬ КАРЛОВСКИЙ, РОМАН ВОЙТЕХОВИЧ (ТАРТУ)

*Одилону Рэдону*

1. Я шел сквозь ночь. И бледной смерти пламя
2. Лизнуло мне лицо и скрылось без следа...
3. Лишь вечность зыблется ритмичными волнами.
4. И с грустью, как во сне я помню иногда
5. Угасший метеор в пустынях мироздания,
6. Седой кристалл в сверкающей пыли,
7. Где Ангел, проклятый проклятием всезнанья,
8. Живет меж складками морщинистой земли.

<1904, Париж><sup>1</sup>

1. **Контекст.** Разбираемое стихотворение исключительно важно для понимания путей развития лирики Волошина. С него должен был начинаться 3-й раздел (“Звезда Полюнь”) первого сборника стихов Волошина “Годы странствий”, если бы материал раздела был расположен строго хронологически. Хронологию нарушает, в частности, стихотворение, написанное в сентябре 1906 г. и вынесенное автором в начало раздела в качестве манифеста или эпиграфа “*Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь...*” Знаменательно то, что оно целиком набрано курсивом и, таким образом, вынесено за рамки основного корпуса стихотворений. Сам же раздел открывается стихотворением “Я шел сквозь ночь...” (так мы будем называть его для краткости).

В неопубликованном предисловии к своей первой книге М. Волошин писал: «Читатель! Вот книга моей лирики. Я писал ее десять лет. <...> Она состоит из четырех эпох и, значит, из четырех книг. <...> Не бойся же полюбить <...> тех четырех

поэтов, которых я похоронил в этой книге. Один был юн, наивен, жизнерадостен. Он много ходил по земле, от Аральского моря до Гибралтара, но видел только внешние формы. <...> Он написал “Годы странствий”. Поэт, сменивший его, жил в Париже в замкнутом мире музеев и искусства. Они преображались для него первыми зарницами первой любви. Он написал книгу “Amorі Amara Sacrum”. <...> Книгу “Звезда Полынь” написал уже взрослый поэт. Его дух прошел через “горькую любовь” и обратился к горькой Земле. Он старался сознать себя в истории астрологических планет, порядок которых записан в названии дней недели, он искал себя в католическом символизме и христианской мистике, он принадлежал к трагической земле древней Киммерии, ставшей его приемной родиной, он из всего прожитого сплел венок сонетов — Астральную корону. <...> Поэт, написавший “Алтари в пустыне”, не умер и еще будет писать. О нем я молчу”<sup>2</sup>.

Предисловие Волошина может ввести в заблуждение читателя, не имеющего перед глазами книги его стихов. Во-первых, венок сонетов *Corona Astralis* завершает не третью книгу стихов, а четвертую (об авторе которой поэт “умолчал”). Совершенно аналогичным образом венок сонетов *Lunaria* будет завершать четвертый раздел второго сборника стихов Волошина “Selva Oscura”, а раздел “Блуждания” (ср. с названием первого раздела первого сборника — “Годы странствий”) открывать весь сборник. Все это указывает на то, что членение книги на четыре раздела имеет в большей степени символический смысл, надстраивающийся над описанной Волошиным картиной смены поэтических возрастов: по-видимому, нет четкой границы между авторами третьего и четвертого разделов. С другой стороны, видно, что “взрослый” поэт третьего раздела (или книги) писал почти одновременно с не-”взрослым” поэтом второго раздела (книга “Amorі Amara Sacrum” писалась в период с 1903 по 1907 гг., а “Звезда Полынь” — с 1904 по 1909), что позволяет интерпретировать описанные три возраста как сопричастующие в авторе.

Тем не менее, нельзя не заметить серьезных сдвигов в поэтике и мировоззрении автора при переходе от раздела к разде-

ду и от сборника к сборнику. Действительно, процесс смены “поколений поэтов” происходил, но эта смена происходила не скачкообразно: новый период “вызревал” в недрах предшествующего, и как нам представляется, “Я шел сквозь ночь...” — было первой ласточкой в разработке тех тем и мотивов, эволюция которых привела к созданию историософской эпопеи Волошина “Путями Каина”.

На тесную связь этого стихотворения с контекстом книги “Апогі Апага Сагит” ясно указывает тематическое пересечение со стихотворением “Письмо”, 15-я часть которого посвящена “миру Радона”. Поскольку она тесно связана с предшествующей частью, мы процитируем и ее:

## 14

Есть беспощадность в примитивах.  
 У них для правды нет границ —  
 Ряды позорно некрасивых,  
 Разоблаченных кистью лиц.  
 В них дышит жизнью *каждый* атом:  
 Фуке — безжалостный анатом —  
 Их душу взял и расчленил,  
 Спокойно взвесил, осудил  
 И распял их в своих портретах.  
 Его портреты казнь и месть,  
 И что-то дьявольское есть  
 В их окружающих предметах  
 И в хрящеватости ушей,  
 В глазах и в линии ноздрей.

## 15

Им мир Радона так созвучен...  
 В нем крик камней, в нем скорбь земли,  
 Но саван мысли сер и сучен.  
 Он змей, свернувшийся в пыли.  
 Рисунок грубый, неискусный...  
 Вот Дьявол — кроткий, странный, грустный.  
 Антоний видит бег планет;  
 “Но где же цель?”  
 — Здесь цели нет...  
 Струится мрак и шепчет что-то,  
 Легло молчанье, как кольцо,

Мерцает бледное лицо  
Средь ядовитого болота,  
И солнце, черное как ночь,  
Вбирая свет, уходит прочь.

Нелишне напомнить, что “Я шел сквозь ночь...” имело заглавие “Одилон Рэдон”, “разжалованное” впоследствии в посвящение, и в большей степени относилось ко всему “миру Рэдона”, чем к одной только гравюре “Ангел с черными крыльями (1886), на связь с которой указал в своем комментарии В. П. Купченко<sup>3</sup>. Действительно, связь устанавливается здесь только через слово “ангел”, само же стихотворение не дает никакого представления об изображении на данной гравюре. Пожалуй, больше нам говорит о ней отрывок из “Письма”, соотнесенный комментатором (совершенно справедливо) с другой работой художника — одной из литографий из третьей серии “Искушение св. Антония” (1896). Черные крылья этого ангела производят впечатление бетонных блоков, они должны тянуть к земле, а не поднимать ввысь. Вообще, приведенный отрывок из “Письма” можно принять за описание гравюры “Ангел с черными крыльями”.

Итак, налицо тесная связь двух текстов. Вопрос состоит в том, почему один из них остался во второй книге стихов, а другой был отнесен к третьей. Ответ не только в том, что “Письмо” — это послание к любимой женщине. Дело, скорее всего, именно в том, что “Я шел сквозь ночь...” в меньшей степени поверхностно описательно и более эзотерично. Парадоксальные сближения и символистские обобщения, содержащиеся в скрытом плане стихотворения, ведут к некоторым мотивам, получившим у Волошина разработку в дальнейшем. Справедливость этих утверждений призван показать нижеследующий анализ.

2. Анализ стихотворения “Я шел сквозь ночь...” Стихотворение состоит из восьми стихов пяти- и шестистопного ямба (Я56666566), сгруппированных в два четверостишия перекрестной рифмовки — AbAb CdCd. Дифференциация иноразмерных стихов не несет строфической функции (возможно, ее функция — курсивная).

Первое четверостишие излагает последовательные действия *в настоящем*, а второе посвящено воспоминаниям, то есть *прошлому*. Однако, текст не распадается на две симметричные части, потому что катрены связаны очень сильным синтаксическим переносом — между стихами 4 и 5 разорвана синтаксическая связь сказуемое — прямое дополнение (“...я помню иногда / Угасший метеор...”). Синтаксическая связь усилена еще и тем, что “разорванное предложение не только занимает последний стих первого и все второе четверостишие, но и синтаксически примыкает к предшествующему предложению, начинающемуся с сочинительного союза “и”. Вообще, все предложения в тексте, кроме первого, начинаются с грамматических элементов, что говорит об их синтаксической зависимости друг от друга. Таким образом, все стихотворение представляет собой синтаксически единое образование.

Рифменная связь текста тоньше, чем это позволяет увидеть приведенная выше схема: рифма “С” является дополненной рифмой “б” (*иногда / мироздания*). И вообще, рифмы “А”, “б” и “С” представляют собой единый ассонирующий комплекс на гласный [а]: *пламя — следа — мироздания*;

Тем не менее фонологическая структура поддерживает симметрию композиции. Звук [л] интуитивно оценивается, как наиболее часто встречающийся по сравнению с другими в тексте. Распределен он неравномерно. В первых трех стихах [л] встречается одиннадцать раз:

1. Я шел сквозь ночь. И бледной смерти пламя
2. Лизнуло мне Лицо и скрылось без следа...
3. Лишь вечность зыблется ритмичными волнами.

Причем, если в первом, самом коротком предложении, “л” встречается всего один раз, то уже во втором этот звук присутствует почти во всех полнозначных словах, кроме слов “смерти” и “мне”, что в некоторой степени компенсируется его двойным употреблением в слове “лизнуло”. В третьем предложении, которое совпадает с третьим стихом и, вообще, является обособленным, несколько выпадая из контекста, [л] попадает в нечетных словах, причем четные слова (второе и

четвертое) обнаруживают фонологическую связь в виде повторяющейся группы согласных [чн]:

3. Лишь веЧность зыбЛется ритмиЧными волНами.

Обращает на себя внимание, что ритмичная, волнообразная фонетическая последовательность соотносится с темой стиха. Это впечатление поддерживает и редкая для Яб бесцезурная ритмическая форма с пролонгированной регрессивной диссимилацией (нечто вроде пеона IV со сверхсхемным ударением на втором слоге первой стопы). В центральных стихах [л] не встречается вообще и в последних трех — семь раз:

6. Седой кристалЛ в сверкающей пыЛи,

7. Где АнгеЛ, прокЛятый прокЛятием всезнанья,

8. Живет меж скЛадками морщинистой земЛи.

Здесь этим звуком маркированы две пары оппозиций, построенных по одной модели: нечто / некто — его месторасположение (“кристалл в ... пыли”, “Ангел, проклятый проклятием ... меж складками ... земли”). Впрочем, этот ряд открывает оппозиция “угасший метеор в пустынях мироздания”, не маркированная [л]. В соответствии с зеркальным принципом звуковой организации текста, два средних стиха (4 и 5) оказываются связанными между собой не только сильным синтаксическим переносом, но и полным отсутствием наиболее частотного звука [л]. Кроме того, в этой части полностью отсутствуют глаголы движения и много слов, связанных с дополнительным значением неподвижности (“сон”, “угасший”, “пустыни”).

Кроме того, тематически соотносятся между собой третий стих с начала и третий стих с конца (3 и 6). По сравнению с центральными стихами, описывающими пустоту, отсутствие движения, эти стихи включают в себя слова с дополнительным значением упорядоченности, организации (“ритмичные волны”, “кристалл”). Словам “пустыня” и “иногда” в центральных стихах противопоставляются слова “кристалл” и “вечность”.

Второй стих с начала и второй с конца (2 и 7) более всего насыщены [л] в рамках своих частей. В данном случае этот звук связан с темой *пламени* и *Ангела*, причем слово “Ангел”

дополнительно сближается с “пламенем” через промежуточный образ *сияющего* кристалла и анаграмму слова “огонь”, которая “просвечивает” сквозь слово “Ангел” в этой перспективе<sup>4</sup>.

Фонетический комплекс, связанный с Ангелом, настойчиво повторяется в тексте, в частности в виде ассонирующего [а] в рифменной позиции. Ангел выступает в роли второго субъекта текста (все остальные объекты не несут личностного начала). Он сопровождается следующими эпитетами: “проклятый”, “всезнающий”, связанный с огнем. Проклятым может быть только отверженный ангел, а связь с огнем достаточно четко указывает на люциферианский подтекст образа. Здесь включаются прямые ассоциации с Сатаной, т. е. с одной стороны всезнание Ангела есть реминисценция на роль Сатаны в истории с деревом познания, а с другой — характеризующие его слова в стихе 2 несут “змеиные” коннотации: “лизнуло”, “скрылось без следа”<sup>5</sup>. В этом стихе, кроме того, много свистящих: “ЛиЗнуло мне лиЦо и СкрылоСь беЗ Следа...”, что также сочетается с ореолом “змеиности”. С этим же мотивом устойчиво связываются эпитеты “проклятый” и “всезнающий”.

В периферийных стихах, образующих рамку стихотворения (1 и 8), два мотива устойчиво ассоциируются с поэзией М. Ю. Лермонтова. Начало (“Я шел сквозь ночь...”) есть прямая параллель к стихотворению “Выхожу один я на дорогу...”, причем стопность этой строки, курсивно выделяющаяся в тексте, совпадает со стопностью лермонтовского произведения. А конец, связанный с темой падшего ангела, отсылает нас к “Демону”, т. к. “складками земли” здесь, по-видимому, именуются горы (“сверкающая пыль” — вероятно, снег). Отличительной чертой лермонтовского Демона было то, что он жил не в преисподней, а в горах, на поверхности земли. Возможно, тема сна, о котором мечтает лирический герой стихотворения “Выхожу один я на дорогу...” отражается в мотиве подобия сна.

Итак, сквозь оболочку “мира Рэдона” “просвечивает” лермонтовский пласт поэтического сознания Волошина с его ди-

леммами и этической амбивалентностью. Двойственность, диалектика здесь раскрываются еще только в эмоциональной сфере: то, что грозило смертью лирическому субъекту, вызывает у него же сочувствие. Но есть и не очень отчетливое разделение образов “метеора” и “Ангела”, которые на первый взгляд представляются разными именами одного субъекта. В качестве факультативной ассоциации можно указать на анаграмматическую связь метеор — Прометей, включающую в комплекс мотивов и греческий миф о титане, передавшем огонь людям и обладавшем знаниями, недоступными богам, за что и был обречен ими на страдания, т. е. проклят. Знаменательно то, что место действия сюжетов лермонтовского “Демона” и одной из версий мифа о Прометее совпадают — это горы Кавказа.

Сближение этих образов (Прометей и Сатаны — Люцифера) — общее место в мифологии романтизма. Мысль Волошина, как нам представляется, работает в обратном направлении, точнее, он стремился к диалектическому взгляду на предмет, но этот вопрос уже выходит за рамки анализа стихотворения “Я шел сквозь ночь...”

3. Два демона. Если “Я шел сквозь ночь...” открывает третий раздел книги “Годы странствий”, то “Два демона” закрывает соответствующий раздел книги “Selva oscura” Названный цикл состоит из двух сонетов, написанных в разное время и по разным поводам, но объединенных автором в цикл в силу их очевидного параллелизма:

## 1

Я дух механики. Я вещества  
 Во тьме блюду слепые равновесья,  
 Я полюс сфер — небес и поднебесья,  
 Я гений числ. Я счетчик. Я глава.  
 Мне важны формулы, а не слова.  
 Я всюду и нигде. Но кликни — здесь я!  
 В сердцах машин клокочет злоба бесья.  
 Я князь земли! Мне знаки и права!  
 Я друг свобод. Создатель педагогик.  
 Я — инженер, теолог, физик, логик.  
 Я призрак истин сплавил в стройный бред.

Я в соке конопли. Я в зернах мака.  
 Я тот, кто кинул шарик планеты  
 В огромную рулетку Зодиака.

## 2

На дно миров пловцом спустился я —  
 Мятежный дух, ослушник вышней воли.  
 Луч радости на семицветность боли  
 Во мне разложен влагой бытия.  
 Во мне звучит всех духов лития,  
 Но семь цветов разъяты в каждой доле  
 Одной симфонии. Не оттого ли  
 Отливами горю я, как змея?  
 Я свят грехом. Я смертью жив. В темнице  
 Свободен я. Бессилием — могуч.  
 Лишенный крыл, в пареньи равен птице.  
 Ключ, коршун, печень! Бей, кровавый ключ!  
 Весь хор светил един в моей цевнице,  
 Как в радуге — един распятый луч.

*6 февраля 1915 Париж*

Очевидно, что в первом сонете говорится о Люцифере (анagramма в 3-й строке), антагонисте Слова (аллюзия в 5-й строке), князе земли (8-я строка) и т. д. Ему со- противопоставлен Прометей из второго сонета (прямое указание в стихах 2 и 12). В оппозиции Люциферу в образе Прометея выделяются черты, сближающие его (тоже традиционно) с Христом (“распятый луч”). Но он продолжает оставаться “мятежным духом, ослушником вышней воли”. В Люцифере также, кроме традиционных черт, выделяются его “культуртрегерские” и просвещенческие функции, сближающие его с Прометеем. Более того, он назван “теологом”, что сразу выводит этот образ из парадигмы догматической христианской мысли. Здесь, в столкновении двух схожих и одновременно несхожих образов зарождается диалектика той историософии Волошина, которая получит наиболее полное и законченное выражение в книге поэта “Путями Каина. Трагедия материальной культуры”. Но анализ проблематики этой книги уже находится вне задач настоящей работы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Волошин. М. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 109. Нумерация стихов введена нами для удобства ссылок.
- <sup>2</sup> Там же. С. 562–563. Членение на абзацы не сохранено.
- <sup>3</sup> Там же. С. 577.
- <sup>4</sup> Здесь важно то, что первое “о” в слове “огонь” редуцируется, сближаясь с “а” в “Ангеле”: общий комплекс здесь — АНГ / аГН. Можно напомнить и то, что на фоне важности мифологического и оккультного подтекстов для Волошина здесь могла быть релевантна связь русского слова “огонь” с именем индийского бога Агни, репрезентирующего ту же стихию (Агни — один из центральных образов стихотворения “Огонь” из книги “Путями Каина”), с ударным “а”. Паронимическое сближение тех же слов использовано и в названии романа В. Я. Брюсова “Огненный ангел”.
- <sup>5</sup> В первой редакции стихотворения “змеиность” выражена открыто. Ср.:

Я шел сквозь мглу. И жгучей смерти пламя  
Лизнуло, как змея. Все смыто без следа.

# “ЭЛЬДОРАДО” ЭДГАРА ПО И “ЖЕМЧУГА” НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

АЛЕКСАНДРА АРХИПОВА (МОСКВА)

## I. Особенности восприятия Эдгара По в России и странность одного перевода. Эльдorado и четыре стихотворения Гумилева.

По был исключительно привлекательной фигурой для деятелей декадентской эпохи. Бодлер, открывший По Европе, говорил о “мрачном гении”; о “демонизме” По упоминают Брюсов и Блок<sup>1</sup>. Образ этот был отчасти подготовлен им самим в “меморандуме” для биографов, но основная заслуга принадлежит его душеприказчику Грисуолду, нарисовавшему аморальный облик пьющего поэта, в открытую демонстрирующего свои пороки. Реальная жизнь По подверглась мифологизации.

Привлекательность и родство литературной личности По русским декадентам проявилась в обилии его переводов и активной пропаганде его творчества, что соответствовало одному из важнейших принципов взаимодействия с поэтами, чье мироощущение воспринималось как символистское.

С этой точки зрения интересно взглянуть на стихотворение “Eldorado”<sup>2</sup> в переводах К. Д. Бальмонта и В. Я. Брюсова<sup>3</sup>.

Концовка “Eldorado” По (“Over the Mountains / Of the Moon, / Down the Valley of the Shadow, / Ride, boldly ride,” / The shade replied, — / “If you seek for Eldorado!”) в версиях Брюсова и Бальмонта<sup>4</sup> получает дополнительный смысл. У Бальмонта путь к Эльдorado, указанный Тенью, лежит “через ад, через рай”. Но при таком восприятии *Лунных Гор* и *Valley of the Shadow* как пути через ад (в версии Брюсова) смысл стихотворения немного корректируется: рыцарь упал без сил, и ему является “Тень из Ада” (у По просто — “pilgrim shadow”). Строчка “in sunshine and in shadow” превращается у Брюсова в

“Лучи и тени Ада”, а “his heart a shadow fell” — в “На сердце — тени Ада”. Ориентиры, которые дает тень По — “the Mountains of the Moon” и “Valley of the Shadow” — скорее, не эвфемизм Ада, а описание того же мистического потустороннего мира, в который попадает герой стихотворений “Ulalume” и “Dream-land”. Эльдorado же Брюсова лежит вовсе не в этом мистическом пространстве странствия душ<sup>5</sup>, оно — во “мгле без дна”, там, “где тени Ада”, “на склонах черных Лунных гор”. Собственно говоря, упавшему без сил рыцарю Брюсова посланник Ада предлагает пройти через *смерть*, чтобы отыскать Эльдorado, тогда как для По возжеленная “Долина Теней” (образ, многократно повторяющийся в его поэзии) — место, где герой пытается обрести покой<sup>6</sup>. Видимо, Брюсов воспринимал так же и творчество По в целом: «Искание силы внутри себя, уверенность, что человек “все может”, способен соперничать с ангелами и бороться со смертью — вот что всегда и во всем одушевляло Эдгара По»<sup>7</sup>. К тому же, в брюсовском “Эльдorado” снимается ироничность образа рыцаря. “Gaily bedight / A gallant knight” в версии Брюсова становится совершенно другим: “Он на коне / В стальной броне”. За таким рыцарем, с ног до головы закованным в железо (примечательно, что в оригинале По никакой стальной брони не было), сразу угадывается другой паладин — “бедный рыцарь” Пушкина, про которого как раз и говорится: “С той поры стальной решетки / Он с лица не поднимал”. “Бедный рыцарь” почитает Деву Марию и служит ей, рыцарь Брюсова в таком же состоянии экстаза ищет Эльдorado (но уже без иронии).

Близкие мотивы присутствуют и в стихотворениях Гумилева, прямо связанных с тем же “Эльдorado”.

В статье И. Г. Кравцовой<sup>8</sup> (на основе записки А. Ахматовой) указывается на ряд мотивов и сюжетов в первых сборниках Гумилева, восходящих к стихотворениям Эдгара По. К настоящей теме относятся “Конквистадор в панцире железном”<sup>9</sup>, “Старый конквистадор”, “Конквистадор” и “Рыцарь с цепью”. Мотив “бедного рыцаря” используется и в стихотворении “Он поклялся в строгом храме”. Причем гумилевский образ конквистадора также восходит не к ироничному образу По, а к

“бедному рыцарю”. Ср.: “железный панцирь” конквистадора и “стальное забрало” рыцаря или “Я к серебряному шлему прикую стальную цепь” и “И себе на шею четки / Вместо шарфа повязал”.

Конквистадор в очередной раз должен встретиться со смертью, преодолеть ее: “Смерть пришла, и предложил ей воин / Поиграть в изломанные кости”. Только так он может достичь желаемого Эльдорадо: он вступает, “обновленный, в неизвестную страну”. Интересно, что в стихотворении По не говорится именно о встрече со Смертью и о перерождении. Зато эти мотивы видны в книге Ницше “Так говорил Заратустра”.

Таким образом, становится видно, как облик рыцаря, ищущего Эльдорадо, меняется в восприятии символистов, а потом и Гумилева. При этом сюжет поиска тоже претерпевает трансформацию. Если у По речь идет о некотором мистическом пространстве (“По горам Луны, вниз по долине Теней”), то у Брюсова и у Гумилева — об Аде и о Смерти, что, в свою очередь, воскрешает идеи Ницше.

## II. Эльдорадо внутри сюжета сборника “Жемчуга”.

### Капитаны-мертвецы.

Из названных стихотворений Гумилева “Старый конквистадор” и “Рыцарь с цепью” находятся в его раннем сборнике “Жемчуга”.

Чтобы понять значение мотивов “Эльдорадо” в “Жемчугах” в целом, необходимо вначале рассмотреть сюжет цикла “Капитаны”. При внимательном прочтении видны некоторые странности в поведении капитанов. Во-первых, капитаны не боятся тех опасностей на море, которые губят обычных людей: “Для кого не страшны ураганы / Кто изведал мальстремы и мель”<sup>10</sup>. Автор подчеркивает их необычный внешний вид (ветхость одежды): “Солью моря пропитана грудь”, “сыплется золото с кружев, / С розоватых брабантских манжет”. Они полностью пренебрегают правилами мореходства: “Ни один пред грозой не трепещет, / Ни один не свернет паруса”. Такое странное поведение вполне может объясняться бесстрашием и презрением к смерти, пропагандируемым Гумилевым, но может иметь и иное объяснение. Кое-что проясняет исповедь капитана Ле-

тучего Голландца из сказки Гауфа “Рассказ о корабле приведенный”: “<...> с безумной радостью распускали мы все паруса каждый раз, как начиналась буря, надеясь разбиться об утесы <...> но это нам не удавалось”<sup>11</sup>. Т. е. все “книжные” герои цикла, именованные во втором стихотворении, являются мертвыми уже к моменту первого. Поэтому стихии им не страшны. Эти образы (условное название “капитаны-мертвецы”) прямо и недвусмысленно встречаются и в других стихотворениях: “Нас было пять... мы были капитаны / Водители безумных кораблей, / И мы переплывали океаны, / Позор для бога, ужас для людей /... Нам нравились зияющие раны / И зарево, и жалкий треск снастей, / И после смерти наши привиденья / Поднялись как подводные камни, / Как прежде, черной гибелью грозя / Искателям неведомого счастья”<sup>12</sup>.

Тот же мотив “путешествия через смерть” присутствует и в стихотворении “Путешествие в Китай”: “Только в Китае мы якорь бросим, / Хоть на пути и встретим смерть”<sup>13</sup>.

В эту систему вписывается и цикл “Возвращение Одиссея”. Одиссей — это герой, вернувшийся *живым* не только из своего многострадального путешествия, но и из Аида.

Однако у Гумилева его возвращение выглядит по меньшей мере странно: “Только над городом месяц двурогий / Остро прорезал вечернюю мглу. / Встал Одиссей на высоком пороге, / В грудь Антиноя он бросил стрелу”<sup>14</sup>. При этом Одиссей говорит о неверности Пенелопы: “... ласки знойные жены. / Увы, делимые с другими”. Так, внезапное ночное появление мужа на свадьбе неверной Пенелопы — восходит к фольклорному мотиву появления призрака в полночь на свадьбе неверной жены. К тому же если у Гомера Паллада помогала Одиссею вернуться домой и соединиться с женой, то в данном цикле поведение Афины похоже на образ действий коварной Калипсо (имя Калипсо — “Та, кто скрывает” — указывает на ее связь с миром мертвых<sup>15</sup>) или Кирки — она удерживает Одиссея подле себя, не позволяя ему вернуться: “Я забуду годы черны, / Проведенные с Палладою. / Так! Но кто, подобный коршуну, / Над моей душою носится / ...И шепчу я, робко слу-

шая / Вой над водною пустынею: / “Нет, союза не нарушу я / С необорною богинею”<sup>16</sup>.

Кроме этого, здесь возникают вполне ожидаемые ницшеанские мотивы — постоянное срывание в бездну как перерождение в стихотворении Ницше “Среди хищных птиц”: “Но ты, Заратустра, любишь даже бездну! / ... Нужно иметь крылья, если любишь бездну”<sup>17</sup>. Здесь у Ницше идея бездны связана с образом хищной птицы ( “Кто отважился быть гостем здесь, / Быть твоим гостем <...> Быть может, хищная птица...” ). А у Гумилева: “...Но кто, подобный коршуну, / Над моей душою носится, / Словно манит к року горшему, / С новой кручи в бездну броситься?”, “И снова ринусь грудью в ночь / Увидеть бездну роковую”.

Т. е. выстраивается сюжет такого рода: Одиссей — погубленный “черной богиней” — возвращается домой уже не живым, а скорее мертвым для того, чтобы отомстить (“сторож чести”, “долг священный”) неверной жене, а, выполнив свой долг, должен вернуться (“Надо служить беспощадному Богу / Богу Тревоги на черных путях”). Это тоже своеобразный мотив путешествия через смерть, преодоления смерти (Ср. как Заратустра говорит солнцу, что “Я должен, подобно тебе, **закатиться**”<sup>18</sup>).

Но если появляется мотив прохождения через смерть, странствия и скитаний по океанам мертвых капитанов (“Но в мире есть иные области...”), то, очевидно, можно ожидать и мотив Эдема, который, в свою очередь, тоже трансформируется.

Эти мертвые герои, презрев традиционный рай (“Все мы знавали злое горе, / Бросили все заветный рай”), ищут второй Эдем, “безвестные страны”, “куда не ступала людская нога” (к таким странам относится и Эльдорадо): “Я спал, и смыла пена белая / Меня с родного корабля, / И в черных водах, помертвелая, / Открылась мне моя земля”<sup>19</sup>. Но эта страна достигается не через смирение героев, а через преодоление “старых заветов”: “Кому опостытели страны отцов”<sup>20</sup>. Многие из этих героев совершили какое-нибудь преступление или нарушили бо-

жи законы: Адам (гордыня), Каин (убийство), Одиссей (месть).

Автор объединяет своих “капитанов”, открыто подчеркивая их единство, с помощью одного и того же типа определения: *открыватели новых земель, мечтатель и царь, искатели веры, смелые пенители моря* (“Капитаны”), *конквистадор, покоритель городов* (“Рыцарь с цепью”), *искатель чудес* (“Христос”), *начинатель игры* (т. е. поэт), *читатель книг*.

Таким образом складывается единый сюжет сборника “Жемчуга”: Герои-скитальцы (набор персонажей от Адама до Христа, от Каина до Синеи Бороды), условно называемые “капитанами”, презрели традиционный рай и заповеди для поисков нового Эдема. Бессмертие для них — это переживание и преодоление собственной смерти.

### III. “Эльдорадо” и композиция сборника “Жемчуга”.

В 1910 г. Гумилев издает “Жемчуга”, разбив сборник на три части: “Жемчуг Черный”, “Жемчуг Серый”, “Жемчуг Розовый”. Это разделение весьма значимо для понимания сюжета всего сборника.

Название сборника — это не просто романтический возврат к теме драгоценных камней, но это еще и вызывающее обыгрывание значения слова “pearl” — “перл” — как замечательное высказывание, утверждение. Возможно, это подражание “Шедеврам” Брюсова.

Поэтому весь сборник воспринимается прежде всего как поэтическая декларация, он переполнен программными стихотворениями — “Одиночество”, “Портрет мужчины в Лувре” (по мнению И. Г. Кравцовой, под изображенным на портрете мужчиной имеется в виду Эдгар По), “Адам”, “Сон Адама”. В “Жемчуге Черном” утверждается идея начала пути, отрицание, уход из рая (“Лучше слепое Ничто, / Чем золотое вчера”<sup>21</sup>, “Ты был в раю, но ты был царь”<sup>22</sup>) и связанная с этим идея преступления — “Потомки Каина”, “Семирамида” (или “Отмечен знаком высшего позора, / Он никогда не говорит о Боге”<sup>23</sup>, “дьявольская страсть / В душе вставала, словно пенье...”<sup>24</sup>). А цвет жемчуга — черный — цвет ночи, смерти подчеркивает эти мотивы.

Вторая часть — “Жемчуг Серый” — начинается с “Возвращения Одиссея”, заканчивается “Капитанами”. Центральная идея — идея скитания “капитанов-мертвецов”. Океан воспринимается как бездна (см. “Возвращение Одиссея”). А серый цвет жемчуга — цвет пепла, сумерек — означает переходную стадию между ночью и утром. В “Жемчуге Сером” появляется и конквистадор, который ищет свое Эльдorado и встречает Смерть.

“Жемчуг Розовый” символизирует рассвет, зарю, новую жизнь. При этом очень интересен подбор персонажей и стихотворений: “Христос”, “Путешествие в Китай”, “Рыцарь с цепью” (где рыцарь все же находит наконец свое Эльдorado) и заключительное стихотворение сборника “Северный раджа”, где главный герой — раджа, который построил на Севере земной рай — “иную Индию”. Т. е. если рассматривать единый сюжет сборника, то заканчивается он обретением *блаженных островов, Эльдorado, иной Индии*.

Таким образом, Гумилев во многом дорабатывает и перерабатывает мотивы “Эльдorado” По, используя это для создания собственного мифа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Более конкретно о восприятии такого образа Э. По русскими поэтами — см. предисловие А. М. Зверева к сборнику стихотворений Э. А. По (М., 1988).
- <sup>2</sup> Цит. по изданию: По Э. А. Стихотворения. М., 1988. С. 143, 188.
- <sup>3</sup> Вообще Брюсов увлекался По и переводил его в течение всей своей жизни (См.: Гиндин С. И. Комментарии // Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994. С. 864).
- <sup>4</sup> По Э. А. Указ. соч. С. 359–360.
- <sup>5</sup> По Э. А. Ulalum // Там же. С. 162.
- <sup>6</sup> См.: “Долина Тревоги”, “Долина Ниса”, “Улялом”, “Город сневидений”.
- <sup>7</sup> Брюсов В. Я. Эдгар По // История западной литературы. М., 1914. Т. 3. С. 333.

- <sup>8</sup> *Кравцова И. Г.* Н. Гумилев и Эдгар По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой // Н. Гумилев и русский Парнас: Сборник. СПб., 1992.
- <sup>9</sup> Там же. С. 54.
- <sup>10</sup> Стихотворения Гумилева цитируются по кн.: *Гумилев Н. С.* Стихи. М., 1989. С. 123.
- <sup>11</sup> *Гауф В.* Сказки. М., 1985.
- <sup>12</sup> *Гумилев Н. С.* Указ. соч. С. 84.
- <sup>13</sup> Там же. С. 137.
- <sup>14</sup> Там же. С. 109–112.
- <sup>15</sup> Мифы народов мира. М., 1987. Т. 2. С. 616.
- <sup>16</sup> *Гумилев Н. С.* Указ. соч. С. 109.
- <sup>17</sup> *Ницше Фр.* Среди хищных птиц / Пер. Н. Полилова // Чтец-декламатор. Вып. 3. 1904.
- <sup>18</sup> *Ницше Фр.* Так говорил Заратустра. М., 1990. С. 9.
- <sup>19</sup> *Гумилев Н. С.* Указ. соч. С. 88.
- <sup>20</sup> Там же. С. 124.
- <sup>21</sup> Там же. С. 99.
- <sup>22</sup> Там же. С. 100.
- <sup>23</sup> Там же. С. 93.
- <sup>24</sup> Там же. С. 98.

## МЕТАМОРФОЗЫ ТЕОРИИ “ХОРОВОГО ДЕЙСТВА” ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ

ЛЕОНИД ЗУБАРЕВ (МОСКВА)

В повести Булгакова “Собачье сердце” профессор Преображенский обличает новых жильцов дома за пристрастие к хоровому пению, и утверждает, что займись и он тем же, то в его квартире настанет разруха.

Другой герой Булгакова — бывший регент и запевала Коровьев — придерживался на этот счет совсем иного мнения, уверяя сотрудников филиала Комиссии зрелищ и увеселений облегченного типа, что “времени пение берет самую малость, а пользы от этого пения, между прочим, целый вагон” (Булгаков, 188). После общения с гаером несчастные совслужащие еще долго тянули “Славное море, священный Байкал...”

Существует множество других свидетельств того, что в 20–30-х гг. хоровое пение получило необыкновенное распространение, оно стало было неотъемлемой частью массовых празднеств и мероприятий, но его внедрение происходило планомерно и преследовало далеко выходящие за традиционные функции пения цели.

Поиски причин, заставлявших новую власть так рьяно пропагандировать именно хоровое пение, неожиданно приводят нас к театральным дискуссиям рубежа веков. Русский реалистический театр подвергался в то время беспощадной критике с разных сторон. Специфика эпохи заключалась в том, что театральные теории приобретали более важное значение, чем реальные сценические постановки. В эти дискуссии внес свою щедрую лепту поэт Вяч. Иванов.

Иванову, как и всем символистам, современный театр казался слишком “внешним”, поверхностным, отделенным от зрителя: «Старая сцена уже не “заражает” — и, главное, не

преображает зрителя» (Иванов 1972, II, 76). В центре ивановской концепции нового театра стояла идея возвращения к античному театру, когда зрительный зал и сцена не были разъединены рампой, а актер-протагонист, выполнявший жреческие функции, и зрительный зал-община сливались в “дионисовом действе” (жертвоприношениях Дионису) в единую соборную общину. Следствием этого разъединения стала утрата театральным действием элемента катарсиса, достигавшегося общиной в процессе служения. Одним из центральных для Иванова понятий был хор, хороводная цепь, которая “была как бы магическим проводником экстаза” (Иванов 1989, 316). Но, развивая эти идеи во многих статьях, Иванов прекрасно осознавал, что традиции античного театра не могут быть возвращены к жизни произволом художника, для этого необходимы объективные условия.

В статье “Копье Афины” (1904) Иванов выделяет четыре типа искусства: всенародное, демотическое, интимное и келейное. Соборный театр может быть осуществлен, согласно теории Иванова, только в период всенародного искусства, которое создают эпохи, завершающие определенный период истории, когда человек становится сущим, то есть достигшим “некоторого статического типа бытия” (Иванов 1972, I, 727). Новый театр, как и новое искусство в целом, может появиться, по утверждению Иванова, только тогда, когда художник, пожертвовав собой, принесет свою индивидуальность на алтарь соборного искусства. Если же “всенародное искусство хочет быть и теургическим, оно должно иметь орган *хорового слова*” (Иванов 1972, II, 85). Подобная трактовка соборного театра исключала для Иванова возможность воплощения своих идей в современном ему театре.

Попытка найти связи между хорами Вяч. Иванова, которые он пропагандировал в начале века, и деятельностью Швондера и Коровьева может показаться очень надуманной. И тем не менее они есть.

Новым импульсом для обращения к теме всенародного соборного искусства стала работа Вяч. Иванова в качестве председателя Историко-театральной секции ТЕО Наркомпроса.

Иванов, конечно, был далек от идеализации происходящего, однако по точному определению С. С. Аверинцева, “коренное направление его личного бытия, отчетливо осознанное и неоднократно заявленное им самим, исключало для него позицию прямолинейного воителя с обнаженным мечом и при любом режиме ориентировало на поиски социальной ниши для продолжения культурной работы, а постольку на определенную меру дипломатического компромисса” (Аверинцев, 9).

Собственную деятельность в ТЕО Иванов воспринимал прежде всего как возможность дальнейшего развития собственных идей. В ответ на призывы о немедленном переустройстве искусства на новых началах Иванов писал, что “оно не платит срочных даней” (ЗИ, 2–3).

В предисловии к книге Ромена Роллана “Народный театр” Иванов писал: “Но современное искусство для народа и грядущее всенародное искусство суть вещи разные по самой своей сущности: в разных плоскостях лежат они, и последнее никак не может быть продолжением первого” (Роллан, VIII).

Возможность рождения нового искусства он связывал не с призывами и декретами, а с созданием условий для пробуждения творчества: “Теперь же нам предлежит одно дело: как в стародавние времена земледельцы заговорными обрядами будили весенних духов плодородия, так надлежит и нам звать наружу скрытые энергии народного творчества, чтобы они осознали себя в глубинах души народной и отважились проявить себя в новом празднестве, в новом действе, в новой игре, в новом зрелище...” (Роллан, VIII).

На заседаниях ТЕО и в публичных выступлениях от имени отдела Иванов развивал идеи, уходящие своими корнями в дореволюционное творчество. В статье “Множество и личность в действе”, опубликованной в начале мая 1920 г., Иванов писал: “Нет героя с кровью в жилах без людского действительного множества, показанного тут же, на тех же подмостках... Вот почему немыслимо возрождение театра без воскрешения в его круге исконной движущей энергии хорового начала — действительной силы художественно оформленных масс” (ВТ, 1920, № 62, 5).

Эта статья продолжает темы ряда дореволюционных ивановских работ из сборников “По звездам” и “Борозды и Межи” : “Поэт и чернь”, “Копье Афины”, “Предчувствия и предвестия”, “Новые маски” и др.

Точно так же и появившиеся в речах и статьях Иванова в этот период другие ключевые для него слова (соборность, обряд, действие, миф) и излюбленные темы (противопоставление множества и личности, творчество Вагнера, Скрябина) были продолжением того, что неоднократно в разных формах высказывалось до революции.

Являясь одним из руководящих сотрудников ТЕО, Иванов участвовал в разного рода официальных мероприятиях, где в своих выступлениях продолжал развивать все те же идеи.

Так, на открытии Курсов по руководству детскими спектаклями 15 мая 1919 г. Иванов указал, что “детство, радостный хоровод детей — это святая святых детского театра” (ВТ, 1919, № 27, 7).

Любые идеи Иванова, высказанные им в статьях или в публичных выступлениях, остались бы по существу его личными убеждениями, не имевшими никакого отношения к культурной политике новой власти, даже несмотря на то, что “Вестник театра”, где большинство из них было опубликовано, являлся официальным органом ТЕО. Но не все его работы этих лет служили выражением только его мнения, особая судьба была у его доклада на съезде по внешкольному образованию.

“Вестник Театра” опубликовал тезисы доклада Иванова на Съезде по внешкольному образованию, в которых говорилось, что главная задача рабоче-крестьянского театра есть “самостоятельное творчество народных масс, направленных к выработке новых и самобытных форм действия”. Создание такого большого, всенародного искусства “было бы показателем преодоления новой, целостной, органической культурой культуры вчерашнего дня, характеризующейся чертами классово-индивидуальной обособленности, личного и группового разделения, уединения и разномыслия...” В докладе Иванов также говорил: “Импульсы к пробуждению творческих энергий народного коллектива в области художественного действия могут

быть даны деятельным почином в нижеследующих направлениях:

1. Должно всемерно способствовать распространению и развитию хорового дела; содержать на национальный и муниципальный счет большие хоры и покровительствовать деятельности хоровых обществ; *ставить хоры* на площадях в торжественные дни; обеспечить их художественное питание и постоянный интерес к ним в народных массах путем создания текущего лирического репертуара песен и гимнов, откликающихся в достойных, величавых и всенародных формах на все внутренне-значительные события народной жизни; внести в постановку хоров элемент зрелищный и оркестрический (или хореографический), сочетая их мощно звучащее напевное слово с красотой пластического выступления, с торжественными шествиями, соответственным строем ритмических движений и соответственно праздничным и живописным одеянием; одним словом, *создать из хоров* живой и художественно-действенный орган энтузиастического выражения народной мысли и народной воли.

2. Должно стремиться приблизить народное празднество к формам действия, придавая ему характер связного лиро-драматического единства, развивающегося в стройной последовательности целого основную его идею, и изыскивая пути к реализации прямого участия всех собравшихся в отправлении праздничного обряда сообразно частным требованиям каждого отдельного замысла.

3. Должно в летнее время ставить на больших сценах и круглых аренах, устроенных под открытым небом, избранные произведения наличного сценического репертуара в соответствующих изменению основных условий постановки приспособлениях; причем сам собою произойдет естественный отбор пьес, выдерживающих такое перенесение из замкнутого помещения на открытую сцену, что служило бы верным признаком их внутреннего родства со стихией большого всенародного искусства, поскольку все частное, личное, обособившееся, болезненное, пошло-обывательское отпало бы само собою, уступая место изображению героических действий, народных дви-

жений и, наконец, элементу идеальному в символических образах мифа, сказки и легенды.

Такой почин мог бы послужить началом развития самобытных форм духовного коллективизма” (ВТ, 1919, № 26, 4).

Эти планы, почти дословно повторяющие идеи, развиваемые Ивановым в “Эллинской религии страдающего бога” (1904): “И на круглых гумнах открытых театров будут звучать и двигаться вдохновенные хороводы” (Иванов 1989, 325), тоже могли бы быть занесены в разряд фантастических проектов, столь многочисленных в то время. Но их ждала иная участь — опубликованные в следующих номерах “Вестника театра” резолюции, принятые художественным отделом и одобренные пленумом президиума съезда по внешкольному театру.... дословно повторяют тезисы доклада Иванова.

Даже принятие выступления Иванова за основу резолюций съезда могло бы остаться историческим курьезом, свидетельствующим о непреодолимой пропасти между высоколобым теоретиком, склонным к отвлеченным рассуждениям и его новыми слушателями, воспринимающими все слишком прямолинейно. Но слова поэта, всегда оказывавшие, по воспоминаниям современников, какое-то гипнотическое влияние, глубоко запали в душу творцам нового искусства и стали давать плоды.

В редакционной статье “Вестника театра” (2–7 декабря 1919), где речь идет о необходимости конкретных указаний по созданию “массового театра”, говорится: “Именно такое значение и должен сыграть для провинциальных делегатов доклад Вяч. Иванова <...> Докладчик, с одной стороны обосновывает значение “коллективного действия” для всего дела нового искусства <...> С другой стороны, Вяч. Иванов рисует величественную картину народного празднества, картину действительно способную увлечь даже защитника старого индивидуалистического театра” (ВТ, 1919, № 44, 3).

Пожалуй, самым ярким примером “заимствования” ивановских идей творцами нового искусства может служить проект празднования 1 мая, разработанный П. С. Коганом и Вяч. Смышляевым. В празднество, согласно их плану, должны

были быть вовлечены, с одной стороны — “пролетарские коллективы”, с другой — “отдельные артисты, поэты, музыканты, <...> которые по идеологии своей тяготеют к пролетариату, которые могут слиться с ним в едином творческом порыве”. По замыслу авторов, “эти люди искусства — являются художественными руководителями масс, они возбуждают *самотворчество этих масс* и находят соответствующие формы для выражения их энтузиазма. Со своей стороны пролетарские коллективы вносят в празднество — внутреннее содержание, т.е. свой революционный пафос, *то опьянение, оргазм, без которого не может создаться массовое театральное действо*” (ВТ, 1919, № 46, 5).

Процитированная программа буквально “пропитана” идеями Иванова, причем не только из его речи на съезде, но и из ранних произведений, в частности, она очень близка статье “Поэт и Чернь”, в которой говорится, что поэт, “будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым — орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности” (Иванов 1972, I, 713).

Помимо подобных довольно очевидных, но все же косвенных свидетельств конкретного воплощения идей Иванова, сохранились и воспоминания непосредственных участников событий.

В книге “История советского театра. Очерки развития” (Л., 1933) ученик Вяч. Иванова А. И. Пиотровский вспоминал о созданной в конце 1918 г. Театрально-драматургической мастерской Красной Армии (состоявшей из 180 красноармейцев), руководителем которой он был некоторое время. Говоря о эстетических принципах мастерской, он писал: «<...> “хор”, “соборный сонм” играл в театре символистов исключительную роль, служа, по определению Вяч. Иванова, “носителем сверххудожественной реальности соборного действия”. Такое же, примерно, понимание влагали руководители мастерской в свой “хор” — солдат и рабочих» (Гвоздев, 249). Одна из постановок Пиотровского — “Свержение самодержавия” — выдержала 250 постановок.

Идеи Иванова стали жить самостоятельной жизнью, и вскоре, вероятно, его авторство было забыто.

Насаждение хорового пения не относилось к числу причуд, оно стало частью культурной политики. Трудящихся приобщали к хоровому пению не случайно, а для перековки и пробуждения в них духа коллективизма.

Действие романа Булгакова относится приблизительно к середине и концу 20-х гг., когда сам Иванов был уже в Риме. И уже Швондер с Коровьевым осуществляли на практике идеи, которым он некогда дал жизнь. К счастью, Вяч. Иванов не видел, во что вылилось его философствование с трибуны съезда. Думается, что его реакция на такое хоровое пение немногим бы отличалась от реакции профессора Преображенского.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев: *Аверинцев С. С.* Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995.
- Булгаков: *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 2.
- ВТ: журнал "Вестник театра" — орган Театрального отдела Наркомпроса.
- Гвоздев: *Гвоздев А. А., Пиотровский А. И.* Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Очерки развития. Л., 1933.
- ЗИ: *Иванов Вяч.* Зеркало искусства // Вестник театра. 1919. № 4.
- Иванов 1972: *Иванов Вяч.* Полн. собр. соч. Брюссель, 1972-.
- Иванов 1989: Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии / В пер. В. Иванова. М., 1989.
- Роллан: *Роллан Р.* Народный театр. Пб.; М., 1919.

## СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОГО ТЕАТРА В ЭСТОНИИ: 1919–1921 гг.

НАТАЛИЯ СИНДЕЦКАЯ (ТАРТУ)

Театр — важнейший очаг культурной жизни. Эта же аксиома применима и по отношению к русскому театру. Что же касается Русского театра в Эстонии в годы первой республики (1919–1940 гг.), то в списке первоочередных задач местного русского театра, “наравне с заданиями культурными, идут задания общественно-воспитательного характера”<sup>1</sup>.

Была ли в Эстонии русская театральная организация, которая отвечала бы всем этим требованиям? К середине 1920-х гг. такой коллектив сформировался; он получил известность как Ревельский русский театр (современный Русский драматический театр в Таллинне, отмечающий в этом году свой 50-летний юбилей, является прямым преемником данного театра).

В нашем сообщении мы хотели бы обратиться к самой темной странице истории Ревельского русского театра — этапу его становления, а именно к 1918–1921 гг.<sup>2</sup>

Первое упоминание о русском театре в Таллинне относится к декабрю 1918 г. Именно в это время в эстонской столице волею судеб оказалось довольно много русских актеров, число их постоянно росло. В большинстве своем это были малоизвестные актеры российской провинции, которые бежали из приграничных районов России под натиском Красной Армии.

Так, например, Г. Г. Рахматов, Л. А. Эберг, А. В. Чарский, В. Н. Владимиров, А. Д. Трахтенберг, А. Н. Кусковский, ставшие впоследствии ведущими русскими актерами в Таллинне, а также антрепренер А. В. Проников прибыли в Эстонию из Пскова.

Таким образом, возникновение русского театра в Таллинне “тесно связано со сценическими деятелями театров гор. Пско-

ва — городского Народного дома имени А. С. Пушкина и летнего Сергеевского театра Псковского музыкально-драматического общества”<sup>3</sup>. Во главе театров, которые к 1918 г. слились в одно целое, стоял помощник председателя общества А. В. Проников, режиссуру вели В. Н. Владимиров и А. Н. Кусковский.

Еще до того, как Псков заняли красные, В. Н. Владимиров и Г. Г. Рахматов перебираются в Таллинн, где в сотрудничестве с артисткой петербургских театров С. Р. Арбениной организуют товарищество, которое под руководством В. Н. Владимирова начинает в стенах Немецкого театра (“Draamateater”) достаточно регулярно ставить спектакли. В конце 1919 г. к ним присоединяются А. А. Жукова, А. Д. Трахтенберг, А. В. Чарский и А. В. Проников.

Зимой 1919 г. труппа Ревельского русского театра окончательно формируется, ее костяк составляют С. Р. Арбенина, Е. А. Люсина, А. А. Жукова, В. Е. Бенар, В. Ф. Москвина, А. Д. Трахтенберг, В. А. Герин, Н. П. Улебов, А. Н. Кусковский. Руководство театром принимает опытный А. В. Проников, который арендует пустующий в тот момент Немецкий театр.

Но в этом здании, построенном специально для проведения театрализованных представлений, русские артисты проработали лишь до осени 1920 г., так как “увеличение в “Драама-театре” количества спектаклей эстонской драмы отняло возможность у русской труппы устраивать свои спектакли в названном театре...”<sup>4</sup> Поэтому на несколько сезонов русский театр переселяется в малогабаритные помещения еврейского литературно-драматического кружка “Бялик”.

Потребовалось определенное время, чтобы артисты сыгрались, привыкли и к публике, и друг к другу. Первый сезон зрители “были принуждены довольствоваться репертуаром необыкновенной пестроты от редких классиков (Шиллер, Пушкин, Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин) до бесчисленного хора Косоротовых, Потапенко, Маркевичей и других равноценных им драматургов. Как приятное исключение мелькали иногда литературные пьесы вроде “Насильников”

гр. А. К. Толстого, горьковских и андреевских пьес; остальная “духовная пища” была рассчитана на невзыскательного зрителя ниже средней руки”<sup>5</sup>.

Во многом причина этого кроется в том, что место главного режиссера с осени 1920 г. в русском театре занял А. В. Чарский — “артист с многолетним опытом и традициями старой (вернее “старомодной”) школы”<sup>6</sup>.

Следует также заметить, что “сравнительно небольшое количество русской публики заставляло постоянно и часто менять репертуар — редкие пьесы шли два или три раза в течение одного сезона”<sup>7</sup>. Театр работал в тяжелых экономических условиях, при почти полном отсутствии реквизита. “Репетиции на сцене были редкостью, по той же причине не было и генеральных репетиций, и артист, играя в спектакле, впервые видел декорации, обстановку, грим и костюмы партнеров”<sup>8</sup>. С перечисленными трудностями дирекция Ревельского русского театра еще справлялась, сложнее было с привлечением зрителя на спектакли.

Дело в том, что антреприза А. В. Проникова была не единственным театральным коллективом в Таллинне, и русскому зрителю было из чего выбирать.

Параллельно с театром А. В. Проникова в 1920 г. некоторое время существовал театр под дирекцией А. Г. Пальма и Н. П. Улебова. У этого объединения была иная специализация — устройство оперных представлений. Сезон был открыт 15 ноября 1920 г. оперой Ш. Гуно “Фауст”, но уже буквально через несколько месяцев этот театр слился с Ревельским русским театром, и все последующие постановки талантливого музыканта Г. Р. Комарова уже шли под руководством А. В. Проникова.

Ранее, в январе 1920 г., в Таллинне дебютировал еще один театральный коллектив — Новый русский драматический театр Ф. Глазова, созданный на основе бежавшей из Петрограда “Студии вольных комедиантов”. В марте труппа, в состав которой к этому времени вошли покинувшие А. В. Проникова С. Р. Арбенина и Г. Г. Рахматов, переезжает в Тарту, и к зим-

нему сезону “Глазовская труппа может считаться совершенно распавшейся”<sup>9</sup>.

Очередной раскол в труппе Проникова-Чарского в феврале 1921 г. привел к тому, что вновь вышедшие из ее состава С. Р. Арбенина, Г. Г. Рахматов, а также П. В. Павлов и В. И. Катенев объединились под началом Н. П. Улебова и создали так называемый Новый русский театр, или Труппу бывших артистов Ревельского театра, которая в течение полугода давала регулярные спектакли попеременно то в Таллинне, то в Тарту.

Постоянный и временные русские театры в Таллинне вели упорную борьбу за зрителя, публика же неохотно шла в театр, «предпочитая более приятное времяпровождение в разных черных кошках, пляжах и т. п. значных местах, где “искусство” мирно сочетается с кабаком и куда по необходимости пришлось перекочевать большинству безработных артистов, чтобы не умереть с голода»<sup>10</sup>.

К числу таких заведений принадлежали рестораны “Jardin d’Hiver”, “De Russie”, “Горка у Новых ворот”, “Mon Repos” и кафе “Линден”, где волей-неволей приходилось выступать русским артистам, среди которых были такие имена, как И. Ф. Филиппов — обладатель прекрасного баса, балерина Т. Бек и поэт Игорь Северянин.

Чуть более “престижными” сценами можно считать кино-театры “Grand-Marina” и “Пассаж”, где особенно интенсивным был сезон 1920/1921 г., когда представления шли регулярно и программа обновлялась каждую неделю.

Купившему билет в “Grand-Marina” или “Пассаж” зрителю предлагалась программа из двух частей: 1) на экране — мелодрама, боевик или комедия; 2) на сцене — шуточная оперетка или фарс, т. е. программа развлекательного характера.

Из вышеперечисленных кинотеатров особого внимания заслуживает “Пассаж” — единственная в то время регулярная оперетта на весь Таллинн. “Театр “Пассаж” — дело скромное и маленькое. Оперетты здесь ставятся переделанными, укороченными, придуманные, подогнанные к средствам труппы и возможным условиям театра”<sup>11</sup>. Труппой, ставившей в киноте-

атре многочисленные безделушки, руководил В. Н. Владимиров, который в 1919 г. покинул состав Ревельского русского театра и всецело посвятил себя постановке опереток. В труппу также входили: Г. Р. Комаров, Н. А. Волконская, Ю. Б. Коншин, Г. П. Глебов, Н. В. Лаврецкий и Е. Э. Гаррай.

К сезону 1921/1922 г. русская театральная жизнь в Таллине монополизировалась. Указанные театральные организации либо самораспускаются, либо в поисках зрителя покидают столицу и обосновываются в Тарту или Нарве. «Остался, таким образом, один лишь Русский драматический театр, который в данный момент <т. е. к весне 1921 г. — Н. С.> является единственным крупным очагом русского искусства в Эстии».

Труппа Ревельского русского театра заново формируется, теперь в ней числятся: Л. А. Эберг, П. В. Павлов, В. И. Катенев, Ю. Б. Коншин, Н. И. Мерянский, А. И. Круглов, Г. Г. Рахматов, Е. А. Люсина, Е. Э. Гаррай, А. Н. Котляревская, Я. В. Лярская, В. Ф. Москвина и некоторые другие. Ведущим режиссером становится молодой и способный Л. А. Эберг, которому, в отличие от А. В. Чарского, были знакомы принципы нового театра. Управление театром полностью переходит в руки А. В. Проникова, который единолично заведует антрепризой с 1921 по 1925 гг. Именно в эти четыре года окончательно складывается артистический ансамбль, формируется репертуар; театр занимает почетное место в культурной жизни русского меньшинства не только Таллинна, но и всей Эстонии.

Вторым центром русской театральной жизни заслуженно считается Нарва. Возникновение Нарвского русского театра связано с теми же именами, что и становление русского театра в Таллине. Осенью 1920 г. А. Н. Кусковский, Е. А. Люсина и А. Д. Трахтенберг отправляются в Нарву на гастроли, где вокруг них спланивается группа театралов-любителей. К началу следующего сезона из столицы приезжают А. А. Жукова, Н. А. Волконская, Г. Г. Рахматов и В. Н. Владимиров. Так постепенно в Нарве формируется театр под дирекцией А. Г. Пальма, который в 1921 г. по своему составу ничуть не

уступал получившему к тому времени уже довольно большую известность Ревельскому русскому театру.

Все постановки труппы проходили в театре общества “Võitleja”. В Нарвском русском театре “серьезная драма и комедия чередуются с веселыми оперетками и водевилями...”<sup>12</sup> Театр имел широкий, но большей частью устаревший репертуар, кроме того у театра была своя установка: в репертуар включались темы “реалистического здорового направления, без намёка на современную изломанность и большую философию...”<sup>13</sup>

И Ревельский русский театр, и театр в Нарве успешно сотрудничали с эстонскими артистами: Э. Вольмер, П. Пинна и А. Лаутером, а также с еврейской драматической труппой под руководством С. С. Бергского. Таким образом, артисты других национальностей видели в русских не только и не столько опасных конкурентов, сколько возможных партнеров в общем деле служения искусству, хотя в начале 1920-х гг. «много писалось о русском “засилии” на таллиннской эстраде, и в ноябре 1921 г. Эстонский союз артистов цирка и варьете даже обратился в Министерство внутренних дел с требованием ограничить выступления русских на эстонской сцене»<sup>14</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Тихонов В. Русский театр в Эстонии // За народное дело. 1920. 10 апр. № 20.
- <sup>2</sup> Мы остановимся только на внешней стороне истории русского театра и не будем касаться художественного аспекта его постановок.
- <sup>3</sup> С. Т. Ревельский Русский театр, 1918–1925 // Žukov, Aleksandr. Tallinna vene teater, 1918–1927. Teatri- ja Muusikamuuseum. F. 111. N 2. L. 96.
- <sup>4</sup> В. М. Театр и музыка. Русский театр в Ревеле. Беседа с А. В. Прониковым // Последние известия. 1921. 22 сент. № 230.
- <sup>5</sup> Тарасов Г. Русский театр. Сезон русского театра (30 августа 1919 — 30 мая 1920) // Облака. 1920. № 1. С. 13.
- <sup>6</sup> Тарасов Г. Театр. Сезон русского театра (30 августа 1919 — 30 мая 1920) // Облака. 1920. № 3. С. 15.

- <sup>7</sup> Манский М. К отъезду С. Р. Арбениной // Последние известия. 1921. 29 июля. № 183.
- <sup>8</sup> А-ков. Театр и музыка. Русский театр в Ревеле // Дело. 1921. 28 нояб. № 1.
- <sup>9</sup> М-ий К. Юрьевская жизнь. Юрьев без театра // Последние известия. 1920. 2 нояб. № 20.
- <sup>10</sup> Д. Нынешний театральный сезон // Отклики. 1921. Март. № 1.
- <sup>11</sup> Нид. Л. Театр // Последние известия. 1920. 18 авг. № 5.
- <sup>12</sup> Б-ий И. Театр и искусство // Народное дело. 1921. 28 нояб. № 1.
- <sup>13</sup> В. М. Русский театр в Нарве (Программа зимнего сезона) // Последние известия. 1921. 30 авг. № 210.
- <sup>14</sup> Исаков С. Г. Русские в Эстонии (1918–1940). Тарту, 1996. С. 22.

## НЕКОТОРОЕ КОЛИЧЕСТВО ПОДТЕКСТОВ (ПАРАБАСА II)<sup>1</sup>

ДЕНИС ПОЛЯКОВ (ТАРТУ)

Говоря о хлебниковском обращении к “готовой” литературе, мы сталкиваемся с двумя мифами, наличие которых поясняет слабую освещенность данного вопроса в хлебниковедении. Первый — это мнение о “второстепенности этой стороны хлебниковского творчества” и непродуктивности поиска внутривитературных аналогий, который, в случае Хлебникова, “не обещает значительного обогащения понимания”<sup>2</sup>. Второй — миф самого автора, создавшего себе посредством ряда полемических текстов репутацию ксенофоба. Но это не мешает ему проявлять интерес к Новалису, “проклятым” поэтам, ратовать за изучение еврейской культуры и т. д. Хлебников был свободен в своих высказываниях, и с этой точки зрения его позиция непротиворечива.

Таким образом, при общем своеобразии хлебниковского подхода, оба мифа (исследовательский и авторский) не отрицают возможности интертекстуальных интерпретаций, даже если понимать интертекстуальность только в узком смысле как взаимодействие различных видов внутритекстовых дискурсов и как “соприсутствие” в одном тексте двух или более текстов (в виде цитаты, аллюзии, плагиата и т. п.)<sup>3</sup>. Более того, творчество Хлебникова в своей совокупности являет собой гипертекст как результат сознательного опыта нелинейного письма<sup>4</sup>.

В ряду произведений, близких Хлебникову (таких, как “Освобожденный Прометей” П.-Б. Шелли или “Искушение Св. Антония” Г. Флобера), бесспорно значимыми для понимания его *сверхповести* оказываются “Фауст” И.-В. Гете и “Так говорил Заратустра” Ф. Ницше. Они отмечены хотя бы тем влиянием, которое обнаруживается на композиционном уровне

“Зангези” (помимо общих идейных переключек). Нас будут интересовать лишь некоторые аспекты этой огромной темы.

Отношения всех трех текстов есть сложный интертекстуальный комплекс, направления связей в котором наслаиваются друг на друга, и часто имеет смысл говорить об общем влиянии, а не о каком-то конкретном<sup>5</sup>. В частности, это отражается на взаимодействии трех заглавных персонажей рассматриваемых текстов. При этом нередко происходит смещение границ между героем и его автором<sup>6</sup>. Так, Ницше, заимствуя язык Мефистофеля, упрекает Фауста в “копировании Руссо” и в “мирном консерватизме”, хотя эти упреки адресуются не столько образу, сколько его создателю — “мещанину Гете, склонному к филистерству”<sup>7</sup>. С другой стороны, то, что суммирует Ницше в образе Заратустры, словесно повторяет мысль Гете о сверхчеловеческой натуре Фауста. Но только словесно, ибо Гете ведет своего героя к мысли: “живи с человечеством в мире”, тогда как Ницше создает драконоборца, для которого жить и умерщвлять суть одно и то же. Хлебниковский Зангези, находящийся по времени своего создания и по звучанию своего имени ближе к Заратустре, по своему образу все-таки ближе к Фаусту. Как и Фауст, он — мыслитель, поэт, ученый, изучающий мир и себя. А такое изучение есть не что иное, как “человечество, верующее в человечество”<sup>8</sup>. С Заратустрой его объединяет другое — призвание быть пророком некоего учения (или религии). В “Фаусте” этого нет. Его герой лишь участвует в мировом спектакле, в игре высших сил, которые даны скорее как театральная условность, чем как реальность. В “Зангези” степень условности возрастает: “божественный мир” “снижен” до уровня “мира птиц” и “мира людей”; более того, он приравнивается к звукам языка. Что же касается реального мира (хотя, вводя категорию мнимости, Хлебников ставит вопрос о его реальности), то здесь автору “Зангези” не чужда идея ницшеанского цикла. Сравните из “Царапины по небу”: “Веревка веры вицей вейся, / Будь Вэ великого возврата, / Будь Вэ священного возврата, / Как волосы на черепе писателя миров, / Вей веткою сосны божеств, / Где гнезда вьет ничто”<sup>9</sup>. Здесь мы уже переходим непосредственно к тексто-

вым переключкам. Но прежде — несколько слов по поводу одной теории.

Нас, в принципе, не должны волновать вопросы ее верифицируемости, поскольку вещи, о которых мы будем говорить дальше, не привносятся этой теорией, а находятся в самих текстах. Речь идет о теории мономифа, лежащего в основе всего творчества в целом. Основные ее положения были развиты представителями американской школы мифологической критики. О структуре мономифа пишет, в частности, Г. Слокхвер. Он выделяет четыре основных элемента: “эдем” (повествование о детстве героя), “падение или преступление”, “путешествие”, “возвращение или гибель”<sup>10</sup>. Можно применить данную структуру для описания интересующей нас системы подтекстов.

На первый взгляд, мотив детства ни в одном из трех текстов не присутствует явно, так же, впрочем, как и мотив падения или преступления героев. Сравните, однако, в 1-й части “Фауста” воспоминания доктора, отказавшегося от самоубийства: “О звуки сладкие! Зовете *мощно* вы / Меня из праха — вновь в иные сферы! / Зовете тех, чьи души не черствы, / А я — я слышу весть, но не имею веры!”<sup>11</sup> Отход Фауста от веры ради науки можно понять как падение героя. Здесь же — мотив несовершенного самоубийства, возникающий и в “Зангези”. Дальнейший сюжет трагедии — путешествие — завершается гибелью героя, являющейся одновременно и его возвращением к божеству. Ницше ничего не сообщает о прошлом своего героя, говоря лишь, что “когда Заратустре исполнилось тридцать лет, он покинул свою родину и свое родное озеро и пошел в горы”<sup>12</sup>. Затем он спускается к людям, что обозначается как “закат Заратустры”, который в ходе четырех путешествий сменяется Возвращением. У Хлебникова мотивы падения и путешествия элиминированы, хотя, судя по рукописям, Зангези так же, как и Заратустра во 2-й части, должен был совершить морское путешествие<sup>13</sup>. В печатном тексте сверхповести представлена лишь мнимая гибель героя, которую можно интерпретировать и как возвращение в ницшеанском смысле<sup>14</sup>.

Итак, в этих текстах мы наблюдаем разную степень удаленности от общей структуры мономифа: для “Фауста” — “+” во всех пунктах, кроме “детства”; для “Заратустры” — “+” в последних двух пунктах; для “Зангези” — “+” только в последнем пункте.

Отсутствие первого элемента — “эдема” — можно сопоставить с общим мотивом возвращения, который как бы компенсирует это отсутствие, перенося “эдем” в финал структурной цепочки. Наиболее явно это выражено у Ницше, герой которого в конце произведения буквально родился второй раз, когда он “покинул свою пещеру <материнское лоно. — Д. П.>, пылкий и сильный, как утреннее солнце, выходящее из-за темных гор”. Отсутствие падения или преступления в сюжетах Ницше и Хлебникова связано, очевидно, с отсутствием той вышестоящей инстанции, относительно которой и расцениваются поступки, — то есть Бога. В “Фаусте” эта инстанция есть. Отказ от замысла путешествия связан, вероятно, с отказом Хлебникова от синтагматической композиции сверхповести в пользу парадигматической (отметим контраст с реальной жизнью Хлебникова-пориомана). Однако это не мешает Зангези быть путешественником во времени: “Я ведь умею шагать / Взад и вперед / По столетьям”. Наконец, уподобление самого Зангези всему миру: “Я, волосатый реками! / Смотрите, Дунай течет / У меня по плечам!” — лишает смысла саму идею путешествия по этому миру<sup>15</sup>.

Итак, с точки зрения близости к мономифу, Хлебников следует за Ницше. Отметим еще ряд переключек между текстами этих авторов<sup>16</sup>:

1) Сходные “декорации” в экспозициях: горы, лес, где размещается мир зверей и мир птиц, которым противостоит мир людей, расположенный у Ницше в городе “Пестрая корова”, а у Хлебникова — просто в городе. В черновиках последнего, однако, мы также находим упоминания о коровах, экстазе духа и лесном пророке<sup>17</sup>.

2) Реакция толпы на проповедь Заратустры: “Нам достаточно уже говорили о канатном плясуне <...>. И весь народ смеялся над Заратустрой” (1 ч.) и на проповедь Зангези: “До-

вольно! Соленым огурцом в Зангези...” (Плоскость XV) и др.

3) Ницшеанский образ последнего человека обнаруживаем в Плоскости VII: “Чтобы вновь шла пехота, до последнего хохота / Двух черепов *последних людей*...”.

4) Аналогичные оппозиции — у Ницше: паяц в пестрой одежде ⇔ канатоходец с набеленной рожей; у Хлебникова: “Смех в разноцветных штанах” ⇔ “Горе, одетая в белое”. В обоих случаях одна из сторон погибает<sup>18</sup>.

5) Хлебниковское *зеркало нет-единицы* из Плоскости XII может иметь параллели с двумя образами зеркал у Ницше (во 2-й и 4-й частях), в которых Заратустра отразился в облике демона.

6) В обоих текстах встречаем модификации известного “парадокса о жителях Крита”. У Ницше (во 2-й части): “...поэты слишком много лгут? Но Заратустра тоже поэт. Думаешь ли ты, что он в этом случае сказал правду?” У Хлебникова (в Плоскости VIII): “1-ый прохожий: Он божественно врет. Он врет, как соловей ночью”. Последний случай исследователь Р. Грюбель отмечает как пример *contradictio in adjecto*: “Наблюдаем очень изощренную процедуру: Хлебников демонстрирует возможность человеческого языка проводить ложь в предложения, которые ссылаются на лгущего героя как использующего языка, на которых никто не может лгать”<sup>19</sup>.

7) Наконец, важная переключка хлебниковского благовеста из Плоскости IX<sup>20</sup> с 12-ю ударами колокола в конце 3-й части “Так говорил Заратустра”. Стихотворная строка после каждого удара напоминает хлебниковский комментарий к каждому из родов разума. Однако, колокол Ницше, скорее всего, не имеет отношения к литургии (и к храму вообще). Он лишь отбивает часы — полночь. В 4-й части Заратустра скажет: “Мир мой стал совершенным, полночь — это и полдень”<sup>21</sup>. Но ближайший контекст мы обнаруживаем в “Фаусте”.

Колокол — один из лейтмотивов трагедии. Для нас актуальны два фрагмента. Первый уже цитировался выше в связи с темой детства и последующего падения. Характерно, что Пастернак переводит *die Glocke* именно как благовест: “О, если мне в тот миг разлада / Был дорог *благовеста* гул / И с дет-

ства памятной отрадой / Мою решимость пошатнул...” В “Фаусте” время действия данного фрагмента — Пасха. В контексте “Зангези” того же утверждать нельзя. Но для Хлебникова пасхальная тематика оказывается бесспорно важной (сохранилось около десятка текстов на эту тему).

В “Ветке вербы”<sup>22</sup> поэт пишет: “Но самое крупное светило <вар.: яркое — т. е. полдень. — Д. П.> на небе событий, взошедшее за это время, это ‘вера 4-х измерений’ — изваяние из сыра работы Митурича”. В чистый четверг 1922 года Петр Митурич приготовил для Хлебникова пасху с эмблемами вер: христианской — крест, буддийской — след Будды, магометанской — серп месяца и будетлянской — ветви двоек и троек<sup>23</sup>. Все четыре источника значимы для “литургической” части “Зангези” (Плоскостей IX и X)<sup>24</sup>.

Возвращаясь к образу благовеста, вспомним, что Хлебников осмысляет его, в первую очередь, как “могост мочи”, т. е. воли, как голос его веры, чей символ — “Могу!”<sup>25</sup> При этом основное различие в трактовке мотива колокола во всех трех обсуждаемых нами текстах связано с феноменом воли.

В “Фаусте” мы имеем конкретную локализацию данной проблематики в известном фрагменте из 1-й части, когда “Фауст” переводит Евангелие от Иоанна. Здесь мы сталкиваемся с метаинтертекстуальной ситуацией, что в сопоставлении с Хлебниковым приобретает еще один метауровень (т. е. мета-мета-интер...). Последовательность рассуждений Фауста такова: 1) традиционный перевод многозначного понятия *Логос* как *Слово* неверен, поскольку слово обесценено (ср. с трактовкой Хлебникова слова “бытового” и с его установкой на слово “самовитое”); 2) *Мысль* — не годится для перевода, т. к. сама по себе “действовать не может” (здесь уже подразумевается окончательный вариант перевода); 3) *Сила* — отвергается без комментариев; 4) также без комментариев утверждается примат *Дела*. Таким образом в “Фаусте” реформируется христианская последовательность: *Слово* ⇒ *Деяние* — сохраняясь, однако, в сюжете трагедии. Что же все-таки имеется в виду под понятием *Сила*? Я полагаю, что речь идет как раз о феномене воли — мыслительной потенции к действию. И этот вариант

перевода, пожалуй, ближе всего Хлебникову<sup>26</sup>. Но он понимает волю не как некую абстракцию, внеположенную по отношению к человеку (ср. гностический эпитет архонтов — силы), а как индивидуальную волю каждого — *Могу!* Начало, в котором была Сила, означает не только акт божественного творения, но и творчество любого человека, который *Может*. Симптоматично, что это ключевое для Хлебникова слово употреблено в переводе Холодковского трижды (у Пастернака — лишь раз). Две негации и заключительное утверждение — собственно и есть проявление воли самого Фауста-переводчика. Но индивидуализация воли у Хлебникова не отменяет коллективного ее проявления: поскольку человек = человечество, постольку *Я могу* = *Мы можем*. Именно так можно понять строки из Плоскости XIV: “Так я, великий, заклинаю множественным числом, / Умножать земного жара...” (здесь же: значение Эм в звездном языке). И именно в этом заключается отличие от ницшеанской концепции воли.

Воля Ницше — “Я хочу”, воля Хлебникова — “Я могу”. “Мы хотим” — нельзя, “Мы можем” — да. “Я хочу” — только личность, “Я могу” — личность + История, Судьба и т. п., т. е. — личность в Бытии. По Ницше: “Не может воля хотеть вспять; не может она одолеть время и алчное упорство его — и в этом ее потаенная печаль”. Воля мстит человеку страданием из-за невозможности “хотеть вспять” — отсюда «отвращение воли ко времени и его “Было”»<sup>27</sup>. Хлебниковское “Я могу” есть ответ на вопрос Ницше: “Кто научил волю еще и хотеть вспять?” — “Я ведь умею <т. е. могу. — Д. П.> шагать / Взад и вперед / По столетьям”. С точки зрения Ницше это “безумие”, с точки зрения Хлебникова это ум (или, быть может, *за-ум*)<sup>28</sup>.

Не стремясь к исчерпывающей интерпретации таких модальных дефиниций, как “хотеть” и “мочь”, отмечу лишь их наличие у обоих авторов. У Ницше нет последовательного разграничения этих понятий: с одной стороны — “ты можешь, ибо ты хочешь”, с другой — “станьте теми, кто могут хотеть”. Последнее ближе к Хлебникову. Еще ближе — позднейший автокомментарий Ницше<sup>29</sup>: “он <Заратустра> дальше видел, дальше *хотел*, дальше *мог*”<sup>30</sup>.

Теперь вернемся к нашим подтекстам. Точнее, к одному из сюжетов 2-й части “Фауста”. Он разворачивается как раз на том этапе, когда Фауст, наконец, приступает от слов и мыслей к Делу, обещанному в начале трагедии. Он строит город, а *la Utopia*, на отвоеванной у моря суше<sup>31</sup>. Фантастические темпы строительства обеспечивают Мефистофель с ассистентами. Остановимся на фигурах последних. В тексте они именуются как Трое Сильных. Также они называются “аллегорическими хватами”, что отражено в их индивидуальных именах. Холодковский дает кальки с немецкого: Догоняй (молодой, легковоруженный, пестро одетый), Забирай (средних лет, хорошо вооруженный, богато одетый), Держи-крепче (пожилой, тяжело вооружен, в простом платье).

Очевидно, что в основе этой троицы лежит мифологема трех братьев, восходящая к еще более архаичной фигуре богатыря-змееборца. В славянской мифологии богатырскими функциями наделяется, как правило, младший брат. Он же нередко называется именами, связанными с мотивами домашнего очага и, шире, со стихией огня: Иван Попялов (пепел), Запечный Искр, Искорка Парубок, Матюша Пепельной<sup>32</sup>. Более древний вариант мифа получает отражение в Плоскости X, где *могучий могатырь* шествует по *можжарищу*. Там же встречаем образ Ворона, который можно интерпретировать, с одной стороны, как восходящий к образу Ворона Вороновича, ипостаси Змея<sup>33</sup> — антагониста богатыря и воплощения смерти, и с другой — как его помощника, несущего в клюве живую воду<sup>34</sup>. Последнее, являясь, возможно, инновацией Хлебникова, констатирует тем не менее амбивалентный характер ворона, его пограничное положение — что отражается и на формальном уровне текста: двустийшие, повествующее о вороне, отделено от окружающего его текста графически и, тем самым, является границей между частями основного текста Плоскости X.<sup>35</sup> В позднейших модификациях мифа богатырская (героическая) функция братьев либо подвергается трансформациям, либо все более снижается вплоть до пародии на нее<sup>36</sup>. У Гете именно такая трактовка.

Его Трое Сильных, в конце концов, становятся заурядными

*морскими пиратами*, основное занятие которых сформулировано так: “Война, торговля и пиратство — / Три вещи сущности одной” (вывод, помимо всего прочего, весьма близкий Хлебникову). За обещанный им в награду пир они помогают Мефистофелю в выселении Филемона и Бавкиды — престарелой четы, исконных жителей этих мест. Дело в том, что на том участке берега, где Фауст планирует возвести маяк, находятся их дом и часовенка. Звон колокола (отсылка к аналогичному мотиву из 1-й части) уже раздражает Фауста: “Проклятый звон! Как выстрел вечно / Он в сердце бьет...” Что происходит дальше, становится известно из песни караульного Линкея и из последующего объяснения самого Фауста. Выясняется, что в ходе “праздного спора” старики якобы “от страха умерли”, а Странник (который приехал к ним накануне) “вздумал сопротивляться” и “был убит”. Все это происшествие завершилось “случайным пожаром”: “И запылало все костром / Невольным жертвам нашим трем”.

Данный сюжет мог послужить одним из основных источников для поэмы Хлебникова “Ночной обыск”, фрагмент которой с изменениями стал Плоскостью XVII “Зангези”. Большинство общих мест касается центральных моментов обоих сюжетов:

“Фауст”

Оппозиция моря и суши (ср. Филемон: “Воцарились над стихией, / Сузив моря произвол”).

Трое Сильных — моряки: старший, средний, младший.

Морякам обещан пир.

Часовня и звон колокола (ср. Филемон: “Зазвоним, склонив колени, / Старый бог нам — наш оплот!”).

Три фигуры “мирных персона-

“Ночной обыск”

Море как метонимия моряков, воплощающих стихийную и производную силу (“Наше дело морское: / Бей и руши! / Бей и круши...”).

Три моряка: Старшой, Браток, Годок (последний один раз называется деткой).

Сами себе устраивают пьянку (“Будет пир как надо...”).

Образ бога, старика на иконе, воплотившийся в “бога девичьего” — как бы дух убитого Владимира.

Три члена семьи: Владимир, его

жей”: Странник, Бавкида, Филемон.	старая мать и сестра (Барышня).
Убийство Странника.	Расстрел Владимира.
Пожар, который устроил Мефистофель с товарищами.	Пожар, устроенный Старухой.
Инфернальность Мефистофеля.	Инфернальность Старухи, которая из фигуры матери воплощается в некоего “демона мщения”.

Отметим трансформации: 1) произвол моря как стихии → произвол и стихийность моряков, которые выступают в роли фрагментов моря, его заместителей; 2) пир, обещанный в будущем, находящийся на периферии гетевского сюжета, у Хлебникова происходит в настоящем времени поэмы и является основным фоном событий во 2-й ее части; 3) пассивный бог, присутствующий у Гете в виде декорации — часовни, у Хлебникова становится одним из центральных образов поэмы, ликом Бога, чьи “глаза летят прямо в душу” пьяному моряку. В конце поэмы мы даже слышим его голос — единственное, произнесенное им слово (правда, в косвенной речи) оказывается ключевым для поэмы: «Он шевелит устами / И слово произнес... из рыбьей речи / Он вымолвил слово, страшное слово, / Он вымолвил слово, / И это слово, о, братья, / “Пожар!”»; 4) в “Фаусте” пожар устроен нападающей стороной → в “Ночном обыске” пожар устроен стороной защищающейся; инфернальность Мефистофеля → инфернальность Старухи. Таким образом, без трансформации остаются: общая семантика, связанная с морем, количество обеих групп персонажей и катастрофичность происходящих событий, суть которых в общих мотивах убийства и пожара. В этих пределах Хлебников, комбинируя и видоизменяя сюжетные элементы претекста, конструирует свой сюжет. Гетевский подтекст выполняет, по нашему мнению, следующую функцию: он углубляет перспективу хлебниковских героев. Этот вывод не покажется тривиальным, если понять задачу, которая стояла перед Хлебниковым. С одной стороны, эти герои не должны были превратиться в “аллегорических хватов” (наподобие Горя и Смеха из Плоскости ХХ<sup>37</sup>). С этой целью повествование, стиль, речь и т. п. приближены максимально к реальности. С

другой стороны, каждая из персонажных троек должна была стать воплощением некоего космического закона возмездия — и это выражено в эпитафии и в количестве персонажей. В этом смысле аллегория *как бы* подразумевается, т. е. *на самом деле* находится в подтексте. Иначе говоря, текст Гете — это такая же необходимая аллегорическая перспектива, как и мифологизированные числа Будетлянина. В черновиках которого, кстати, мы обнаруживаем запись: “Филемон получает число 333, Бавкида — 444...”<sup>38</sup> Таков метод мышления Хлебникова: факты культуры для него — числа, из которых он вычисляет, подобно уравнениям, свои произведения.

Какое отношение все это имеет к “Зангези”? Думается, что проведенный анализ необходим хотя бы для интерпретации Плоскости XVII, которая, с одной стороны (как уже было отмечено), является фрагментом “Ночного обыска” и может быть понята просто как отсылка к основному тексту поэмы, но, с другой стороны, плоскость включает в себя ряд оригинальных строк, что заставляет предположить особую их функцию, отличную от простой отсылки и имеющую значение именно в контексте сверхповести. В первую очередь выделяются строки, либо обращенные к Зангези, либо являющиеся ответом на его действия. Они обрамляют плоскость, формально связывая ее с архисюжетом сверхповести. Но, кроме этого, мы имеем ряд оригинальных строк внутри плоскости: 1) “По-нашенски напьемся, по-простецки, по-дурацки”; 2) “И пусть пляшут а-ца-ца! / Возле мертвого донца <т. е. казака. — Д. П.>!” Учитывая контекст поэмы, становится ясно, что эти строки имплицитно содержат сжатый пересказ двух сюжетных моментов “Ночного обыска” — уже выделенных нами “Пира” и “Убийства”. Зачем Хлебникову понадобилось вводить в структуру одного текста сокращенные и оборванные элементы другого текста? Чтобы ответить на этот вопрос, выпишем все рудименты сюжета “Ночного обыска”, сохраненные в Плоскости XVII: Трое — Бог — Пожар — Пир — Убийство. Первые два элемента содержатся здесь в эксплицитном виде и имеют связь с сюжетом сверхповести. Последние два — называются, но в видоизменной форме: Пир = пьянка, Убийство = неопределенная смерть.

Центральный (и по положению, и по значению) элемент — *Пожар*<sup>39</sup> — выражен в максимально имплицитном виде, он только подразумевается в желании прикурить и в образе “Спичек судьбы”, что также имеет параллели в остальном тексте “Зангези” — ср. упоминание “Досок судьбы” в Плоскости IV, а также модель ‘можар, можарище — пожар, пожарище’ из Плоскости X, которую можно понять как своего рода предсказание последующих событий. Ясно, что каждый из пяти элементов суть мифологема, а их последовательность образует структуру мифологического сюжета, а именно — обряда жертвоприношения. Именно в этом обряде (в самой древней его форме) обе стороны — и жреческая (Трое), и жертвенная (Донец) — находились в равных отношениях в системе “человек — Бог”. Жертвоприношение<sup>40</sup> — как необходимый порядок мироздания, “принцип роста” — как раз соответствует хлебниковскому “закону возмездия”, по которому поражение так же необходимо, как и победа, а катастрофа и гармония обуславливают друг друга.

Амбивалентность оценки сформулирована Хлебниковым лаконично: “И тихо смотрят вниз / Упорной тайной, / На нас, на всю ватагу / Убийц святых, / На нашу пьянку, / Убийц святых”, — где “святыми” могут быть и убийцы, и убитые. Хотя, в конечном итоге, погибли все.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Первая часть статьи опубликована в сб.: Русская филология. 8. Тарту, 1997. С. 155–164.
- <sup>2</sup> См. ст.: *Седакова О.* О границах поэзии. Велимир Хлебников в новейших зарубежных исследованиях // Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов. М., 1990. С. 55.
- <sup>3</sup> См., напр.: Энциклопедический справочник: Современное зарубежное литературоведение. М., 1996. С. 219.
- <sup>4</sup> Работа по данному интереснейшему вопросу находится в стадии подготовки.
- <sup>5</sup> Здесь же — библейские сюжеты, включая апокрифы и позднейшие взгляды средневековых мистиков.

- <sup>6</sup> Наиболее ярко это выражено у Хлебникова: Зангези является автором текста о самом себе.
- <sup>7</sup> Цит. работа: *Верцман И.* Ницше и его наследники // Вопросы литературы. 1962. № 7. С. 49–73.
- <sup>8</sup> Фраза — из статьи Хлебникова: *Хлебников В.* Наша основа // Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 631.
- <sup>9</sup> *Хлебников В.* Собрание произведений. Т. III. Л., 1930. С. 79.
- <sup>10</sup> Цит. по: Современное зарубежное литературоведение. М., 1996. С. 250.
- <sup>11</sup> Здесь и далее цит. перевод Н. А. Холодковского, которым, вероятнее всего, пользовался Хлебников. При его жизни обе части “Фауста” выходили в этом переводе шесть раз.
- <sup>12</sup> Цитируется дореволюционный перевод Ю. М. Антоновского.
- <sup>13</sup> См. предисл. Р. В. Дуганова: *Дуганов Р. В.* “Я умер и засмеялся...” или Театр невозможного // Хлебников В. Зангези. Сверхповесть. М., 1992. С. 8–9. А также: РГАЛИ. Ф. 547. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 42 об. и след.
- <sup>14</sup> Ср. возможную отсылку в Плоскости VI: “Вечные числа стучатся оттуда, / Призывом на родину, число зовут к числам *вернуться*”.
- <sup>15</sup> Ср. также в “Досках судьбы”: “Движение может быть не только в пространстве, но и в чистом времени с сохранением покоя в пространстве...” (РГАЛИ. Ф. 547. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 17) — идея, известная с древности: Прометей, прикованный к скале, получает дар предвидения; о том же размышляет И. Бродский, когда говорит о том, что недостаток пространства в тюрьме компенсируется избытком времени.
- <sup>16</sup> Более общий и более полный обзор параллели Ницше — Хлебников см. в ст.: *Baran H.* Khlebnikov and Nietzsche: pieces of an incomplete mosaic // Nietzsche and Soviet Culture. Cambridge, 1994. P. 58–83.
- <sup>17</sup> РГАЛИ, Ф. 547. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 42 об.
- <sup>18</sup> Здесь же: вообще образ Смеха у Ницше, противопоставленный Духу Тяжести, а также фигуры паяца, Смеха, отшельников-пророков в поэме Хлебникова “Поэт”.
- <sup>19</sup> См. правдивую статью данного автора: The Montage of Codes and Genres as Secondary Syncretism in Chlebnikov’s *Zangezi*. The Construction of a Synthetical Text and the Problem of ‘Gesamtkunstwerk’ // Velimir Chlebnikov (1885–1992): Myth and Reality. Amsterdam, 1986. P. 399–473.
- <sup>20</sup> Подробнее об этом см. в первой части данной статьи в сб. “Русская филология. 8”.

- <sup>21</sup> Ср. в “Досках судьбы” (М., 1922. Лист I. С. 9): “Полночь события становится его полднем...”
- <sup>22</sup> Творения. М., 1986. С. 574. Вариант: “Железное перо на ветке вербы” // Хлебников В. Утес из будущего. Элиста, 1988. С. 144.
- <sup>23</sup> См. примечания к сборникам Хлебникова “Творения” (С. 704) и “Утес из будущего” (С. 253).
- <sup>24</sup> См. первую часть статьи, где, впрочем, оказался менее выявленным магометанский подтекст. Помимо “мусульманской мысли”, использованной при образовании неологизмов в Плоскости X, и подразумеваемого имени *Магомета*, никак иначе он не был выражен. В дальнейшем, однако, выяснилось, что источником для слова *могун*, употребленного в Плоскости X трижды, могло стать имя *Щюя Могуна* (совр. транскрипция *Сюй Мао-Гун*), советника танского императора Тай-цзуна, который, по преданию, разгадав сон господина, способствовал распространению ислама на северо-западе Китая в VII в. (См. предисл. к кн.: Дунганские народные сказки и предания. М., 1977. С. 5–7).
- <sup>25</sup> Ср. в этом контексте другие строки поэта — из “Пасхи в Энзели” (Творения, 137): “Темные вольные волосы, / Полные мысли и воли...” (в “Зангези” *плоскость воли* также следует за *плоскостью мысли*) — и из “Игры в аду” (НП, 229): “Иди туда, куда зовут / Тебя зов воли колоколен...”
- <sup>26</sup> Литературное имя которого — *Велимир* — раскрывается как мифологема “Поэт — Воля — Мир (Вселенная)”. См. об этом ст.: Шишкин А. “Велимир”: об имени Хлебникова // *Europa Orientalis* 15 (1996). С. 134–135.
- <sup>27</sup> Здесь Ницше цитируется в более современном переводе Вл. Рынкевича.
- <sup>28</sup> Характерно более раннее замечание А. Е. Крученых: “безумие нас не коснется, хотя, как имитаторы безумия, мы перещеголяем и Достоевского и Ницше.” (Крученых А. Стихи В. Маяковского. Пг., 1914. С. 13. Цит. по: Янгфельдт Б. “Крикогубый Заратустра”. Предварительные заметки о влиянии Ницше на молодого Маяковского // *De Visu*. 1993. №7(8). С. 44, 51.
- <sup>29</sup> Эссе Ното. Так говорил Заратустра, 6. Пер. Ю. Антоновского.
- <sup>30</sup> Ср. также игру с этими понятиями в “Старухе” Д. Хармса: некий автор *хочет, но не может* написать текст о чародее, который *может* сотворить чудо, но *не хочет* этого делать. (Благодарю М. Боровикову за продуктивную полемику по этому вопросу.) Герой повести бессилен потому, что сюжет, который он “продумал заранее”, — в прошлом. Он так и пишет: “Чародей *был* высокого

роста". Его воля бессильна перед "было". Процесс ненаписания переживается как чистое время. 18 часов будущего съедаются, как обычный "сахар", исчезают, как песок меж пальцев. Остается "ничего", т. е. голое настоящее, и появляется старуха, мертвая и живая, как зеркало. Что же касается чародея, то он не творит чуда, поскольку это выкинет его из потока времени. Главное чудо для него — в ощущении временных фаз: в выселении из квартиры, в переезде в загородный сарай, — то есть в самой жизни, и затем, разумеется, в смерти. Хармс оказывается созвучным Хлебникову и в других случаях (см. сноску 39).

<sup>31</sup> Сравните идеи Хлебникова в статье "Курган Святогора" (Творения. М., 1986. С. 579–582).

<sup>32</sup> См.: Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1997. С. 791.

<sup>33</sup> Там же. С. 784.

<sup>34</sup> См., в частности, комментарии к данному фрагменту в сб. Творения. М., 1986. С. 697.

<sup>35</sup> По определению В. Я. Проппа, Змей — "охранитель границ". Он же — "злостный нарушитель границ" (Новиков Н. В. Образы... С. 185. — Цит. по: Рыбаков Б. А. Указ. соч. С. 786).

<sup>36</sup> Ср. более современные примеры: Арамис, Атос и Портос; или Вицин, Никулин и Моргунов (в смысле: Трус, Балбес и Бывалый).

<sup>37</sup> Которые, впрочем, также имели своих прототипов: Бурлюка и Крученых (а не Маяковского, как полагает R. Cooke в кн.: Cooke R. Velimir Khlebnikov: A Critical Study. Cambridge, 1987. P. 62–63. Наша работа об этом существует пока в неопубликованном виде).

<sup>38</sup> В фрагменте о т. н. "языке имен собственных" (РГАЛИ. Ф. 547. Оп. 1. Ед. хр. 86. Л. 28). — Цит. по: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. М., 1983. С. 118.

<sup>39</sup> Ср. "этимологическую" связь слова "пир" с греч. словом "огонь" (πυρ).

<sup>40</sup> Ср. олицетворение жертвы в системе звездного языка в поэме "Берег невольников", очень близкой к тексту "Ночного обыска", являющейся, по сути, одной из его редакций: "Это к горлу же / Бэ / Приставило нож, моря <sic!> тесак, / Хрюкает же и бежит, как рысак. / Слово "братва", цепи снимая / Работорговли, / Полетело, как колокол, / Воробьем с зажженным хвостом / В гнилые соломенные кровли. / Свободы пожар! Пожар. Набат. / Хрюкнуло же, убежало. — Брат!" (Творения, 340).

Здесь же будет уместно еще раз упомянуть Хармса, который продолжает игру с интертекстами. Сохранился его фрагмент

“Ночный обыск” (см.: Хармс Д. Полн. собр. соч. СПб., 1997. Т. 1. С. 305), который прямо отсылает к хлебниковскому претексту. Троица Хлебникова у Хармса сменяется парой матросов, которые устраивают между собой что-то вроде дуэли. Если прибавить к этому рашный стих (строго говоря, хорей, переходящий в ямб) и вполне ожидаемые каламбуры в стиле народного театра — то в качестве еще одного претекста можно назвать Плоскость XX — “Горе и Смех”. Хармс делает то, чего не сделал Хлебников: трактует героиню мифа о змееборце в пародийном ключе. При этом он не только ликвидирует “третьего брата”, но и вовсе не сообщает о каком-либо “братстве”. Однако, в тексте сохранены образы креста, с одной стороны, и “чорта в рукаве” — с другой. Кроме этого, убийство противника рассматривается в “терминах” жертвоприношения: “Ты убьешь меня ей-Богу / этой пулей как *быка*”, — И матрос боится стать жертвой и угрожает первому: “Ты штурман и детина / почувствуешь конец / и рухнешь на порог / да здравствует *свинец!*” Слово “свинец” можно интерпретировать тройко: 1) как метонимию пули; 2) как “свинью” — каламбур в хлебниковском духе; и 3) как “интертекстуальную рифму” к хлебниковскому “донцу”.

## К ВОПРОСУ О РЕКОНСТРУКЦИИ БРЮСОВСКОГО МИФА М. ЦВЕТАЕВОЙ (на материале эссе “Герой труда”)

МАРИЯ БОРОВИКОВА (ТАРТУ)

Эссе Марины Цветаевой “Герой труда”(1925) чаще всего становилось объектом мимолетних замечаний исследователей. В основном они сводятся к констатации негативного отношения Цветаевой к Брюсову-поэту, которое покрывается признанием его силы, ума и трудоспособности. Приведем некоторые из них. Так, Д. Е. Максимов пишет: «Цветаевой не нравился конструктивный, рассудочный характер брюсовского творчества, — то, что она обозначала словом “сальеризм” <...>. Однако она признавала в самой фигуре Брюсова как человека-поэта своеобразие и силу...»<sup>1</sup>. Почти так же характеризует эссе В. Швейцер: “<...> наряду с развенчанием Брюсова-поэта, это гимн его уму, умению трудиться, силе и образованности, преодолевшим его природу не-поэта...”<sup>2</sup>. При схематичной верности, эти и подобные оценки все же остаются слишком поверхностными. Чтобы верно осмыслить воспоминания Цветаевой о Брюсове, необходимо учесть, что эссе “Герой труда” не стоит особняком в ее творчестве.

В 1922 г. Марина Ивановна Цветаева эмигрирует из России. Исследователями отмечалось, что за границей в ее творчестве происходят существенные изменения: центр тяжести в ее поэзии сдвигается в сторону лиро-эпических форм, кроме того, она все охотнее пишет прозу. “Эмиграция делает меня прозаиком”<sup>3</sup>, — жалуется она А. Тесковой в 1933 г. Сама Цветаева свое обращение к прозе мотивирует чисто внешними, бытовыми причинами. В письме к Вере Буниной от 28 августа 1935 г. она пишет: “За последние годы я очень мало писала стихов. Тем, что у меня их не брали — меня заставили писать

прозу” (7, 293). Однако можно предположить, что Цветаева недооценивает (или сознательно скрывает) причину изменений, повернувших ее от стихов к прозе.

В 20–30-х гг. Цветаева пишет ряд текстов, соединяющих в себе жанровые признаки мемуаров и философского эссе — “Герой труда” (1925), “Наталья Гончарова” (1929), “История одного посвящения” (1931), “Живое о живом” (1932), “Пленный дух” (1934). К. Азадовский в комментариях к переписке Рильке с Цветаевой отмечает, что в основном эти тексты — реакция Цветаевой на известия о гибели дорогих ей людей, вызванная желанием “продлить жизнь посредством любви и слова. “Кто *был* — должен быть *всегда* — писала Цветаева, — и это — забота поэтов”<sup>4</sup>. В связи с этим Азадовский считает убедительной попытку исследовать “принцип эпитафии” как основополагающий для творчества Цветаевой в 20–30-е гг. Однако говорить об общности перечисленных выше текстов позволяет не только их жанровая соотнесенность. Эти тексты строятся как бы на стыке двух тенденций: с одной стороны, это стремление суммировать и проанализировать явление русского символизма, с которым родилась и выросла Марина Цветаева (год ее рождения — 1892 — совпадает с годом чтения Д. Мережковским публичной лекции, составившей в 1893 г. книгу “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” — первый манифест символизма), и с которым связаны имена постепенно уходящих из жизни поэтов-соотечественников: М. Волошина, А. Белого, В. Брюсова. С другой стороны, современники-поэты — лишь повод для Цветаевой, по ее собственному выражению, “к самой себе”, к реализации своей инвариантной схемы концепции творчества, в которой описываемый современник занимает определенное место, наполняя эту схему конкретным содержанием. Текст эссе “Герой труда” оказывается тоже включенным в эту схему как ее реализация. То есть, текст эссе представляет собой автометаконструкцию. При этом отмеченная двойственность тенденций задает двуплановость текста. Один план, метаописательный, эксплицирует цветаевскую концепцию поэта; другой связан собственно с жанром воспо-

минаний и имеет сюжетную основу, которая задается последовательностью встреч Цветаевой и Брюсова.

В исследовательской литературе можно считать уже традиционным описание поэтического мира Цветаевой с помощью системы четких оппозиций<sup>5</sup>. Текст “Героя труда” представляет собой богатый материал для такого рода анализа: Цветаева почти всегда дает образ в противопоставлении, возникают пары имен (Брюсов — Бальмонт; Брюсов — Пушкин; эксплицитно не выражена, но угадывается пара Брюсов — Цветаева), соотношения между которыми будут определяться с помощью основных дихотомий, формирующих в этот период цветаевскую концепцию творчества. Однако общая картина осложняется тем, что предположительно выделенные из текста дихотомии будут неоднородны. Они описывают цветаевскую модель творческого акта в пространственных и временных категориях, образуя две сложно взаимодействующие системы.

Одна из них связана с основным для Цветаевой противопоставлением “духовного” и “телесного” и представлена в тексте с помощью дихотомии творец—творение. Проблема отношений между ними вводится в текст уже в первой главе: “Творец, это все завтрашние творения, все будущее, вся неизбежность возможности: неосуществленное, но не неосуществимое” (4, 14); “Творение, совершенством своим, отводит нас к творцу” (4, 14–15).

С проблематикой этих отношений оказывается вплотную связано еще одно крайне важное для Цветаевой понятие — понятие “рокового свойства предмета”. Наиболее полно оно раскрывается в эссе “Наталья Гончарова”: “Что такое морское по отношению к морю? <...> обуславливающее ее, существенное роковое свойство. <...> обуславливающее вещь свойство больше самой вещи, <...> единственная ее надежда на вечность. <...> По дороге собственного рокового свойства вещь уходит в мир, размыкается. Разомкнутый тупик самости <...> обреченность на свое, не имеющее пределов, знакомо-незнакомое, как поэтический дар для поэта. <...> Божественное Бога включает, не называя, ибо не только его обуславливающее роковое свойство, но и его же выдыхание” (4, 107–

108). Таким образом, намечается обратная связь творца с творением, обуславливающая обоих и выводящая к божественному. “Что же “Фауст”, как не повод к Гете? Что же Гете, как не повод к божеству?” (4, 15). Совсем не то мы читаем о Брюсове: “Творение Брюсова больше творца. На первый взгляд — лестно, на второй — грустно” (4, 14). То есть Брюсов оказывается лишенным линии, отводящей к божественному, дающей чувство “высоты над собственной головой”.

Здесь нужно отметить, что эта связь, соединяющая творение, творца и Бога, хоть и условна, но имеет в поэтической системе Цветаевой вполне определенные пространственные характеристики. Это вертикаль, проведенная между “дольним” и “горним” мирами. Впоследствии пространственная закреплённость этих миров развернется у Цветаевой в тему “топографии того света” и прочно свяжется с именем Рильке (что отражено в письмах ее к нему, в “Поэме Воздуха” (1927) и, особенно, в поэме “Новогоднее” (1927).

Основное качество этой вертикали — привносимая ею оценочность, дающая возможность сравнения: «Первая примета совершенства творения — возбужденное в нас чувство сравнительности. Высота только тем и высота, что она выше — чего? — предшествующего “выше” <...> Единственная возможность восприятия нами высоты — непрерывное перемещение по вертикали точек измерения ее» (4, 15). Пространственная реальность этой вертикали определяет характер многих образов эссе. Так, она положена в основу реализации метафоры, иллюстрирующей оторванность Брюсова от стихийного начала: “Брюсовские боги высились и восседали, окончательно покончившие с заоблачьем и осевшие на земле боги” (4, 13). Таким образом, при достижении самых больших высот своего творчества, Брюсов остается в пределах земного мира.

Эта же конкретность пространственных характеристик объясняет резкость следующих слов: “И вот, в 1922 году пустой пьедестал, окруженный свистопляской ничевоков, нукудыков, наплеваков. <...> Подонки, к которым он <Брюсов> тщетно клонился, непогрешимым инстинктом низости чужа — величие, оплевывали” (4, 18). Отмеченная нами вертикаль не только

соединяет два мира, но и разъединяет их, что дает возможность двойной точки зрения на явление, находящееся на ней. Совмещение этих двух точек зрения объясняет оксюморонность соединения (подонки < дно; “инстинктом низости чуя — величие”). Понять механизм подобных совмещений помогает обращение к статье “Искусство при свете совести” (1932). В главе “Точка зрения” говорится о месте, занимаемом искусством между миром “духовным” и “физическим”: “Веда от земли — первый миллиметр воздуха над головой — небо <...> Веда сверху неба — этот же первый над землей миллиметр, но последний — сверху, то есть уже почти земля, с самого верха — совсем земля” (5, 361).

Однако отношения между творцом и творением, заданные вертикалью, не описывают полностью цветаевскую концепцию творчества. Вторая система, дополняющая модель творческого акта, организуется с помощью дихотомий труд — дар, воля — чудо. Включение в нее происходит по примете наличия силы — главного творческого критерия. Это понятие является одним из константных в прозе Цветаевой. Однако в “Герое труда” оно усилено параллелью с именем Валерий: созвучие Валерий — valēre (иметь силу, быть сильным) неоднократно обыгрывалось современниками (например, у Вяч. Иванова: “Valerius dixit vale”<sup>6</sup>).

Отношения между членами выделенных нами в рамках этой системы дихотомий представлены как взаимодействие (понимаемое как преодоление), разворачивающееся во времени. Процессуальность является основной характеристикой этих отношений. При стационарном рассмотрении члены дихотомии становятся в положение взаимоисключаемости. В “Герое труда” такой развернутый временной срез творческого процесса репрезентирует пара Брюсов — Бальмонт, символизируя два рода творчества, каждый из которых, лишенный динамики, и, следовательно, возможности взаимодействия с другим, обречен на неполноценность. «“Бальмонт и Брюсов” — в чем тайна? <...> в предельной выявленности, в каждом, одного из двух основных родов творчества, <...> во *взаимоисключаемости* их» (4, 51–52).

Выше отмечалась двуплановость текста “Герой труда”. Второй план, связанный собственно с жанром мемуаров, кроме внешнего уровня сюжета, организуется сложной системой подтекстов, конструирующих миф о Брюсове. Мы остановимся на одном из центральных мифопоэтических пластов эссе, вводящем тему Рима.

Римская тема, необычайно важная для всей русской культуры, свое наивысшее развитие получает в литературе начала XX в. Тексты, в которых она нашла отражение, обладают несомненным семантическим единством, что позволяет рассматривать их в рамках так называемого “Римского текста”<sup>7</sup>. Обращение именно к римской теме в разговоре о Брюсове, конечно, не случайно: “латинизм” Брюсова — его пристрастие к латыни, “латинская” чеканность его стихов, латинское происхождение имени — не раз обыгрывался современниками. Распространившийся в начале века миф о Брюсове-римлянине формировался под воздействием “Римского текста”, вбирая в себя его традиционные слова-индексы типа: первый, высший, власть, город, сражения и т. д. — которые впоследствии будут сосуществовать в текстах о Брюсове и вне поля притяжения слова “Рим”, однако семема ‘Рим’ вживляется в их семантическую структуру, что позволяет и этим текстам косвенным образом поддерживать миф о Брюсове-римлянине<sup>8</sup>. Возникнув в 900-е гг. в России, этот миф переносится в эмиграцию, продолжая существовать и после смерти Брюсова. В “Герое труда” Цветаева подхватывает эту традицию, несколько трансформируя семантический ореол известных мотивов: “Три слова являют нам Брюсова: воля, вол, волк. Триединство не только звуковое — смысловое: и воля — Рим, и вол — Рим, и волк — Рим. Тривжды римлянином был Валерий Брюсов: волей и волком в поэзии, волком (*homo homini lupus est*) в жизни” (4, 20).

Сравнение Брюсова с волком уже встречалось в русской мемуаристике (см., напр., воспоминания Н. Петровской<sup>9</sup>), но в тексте Цветаевой мифологема волка подкрепляет функцию Брюсова-демиурга, основателя царства поэзии, вводя параллель с Ромулом — основателем Рима, вскормленным вол-

чицей. Развивая римскую тему, мифологема волка занимает важное место в организации образной структуры эссе и в мотивировке некоторых сюжетных узлов. Возможно, Цветаева реализует в тексте комплекс представлений, связанных с мифами о волке. Уже внешний облик Брюсова соответствует его “сущности волка”: “внезапная — волчья — улыбка Брюсова <...> (оскал, осклаб, ощер)” (4, 29); “глаза — каре-желтые, волчьи” (4, 37); “усы — как клыки” (4, 37); “щетиной брюзжащие из черепа волосы” (4, 37)<sup>10</sup>.

Важным компонентом многих мифов о волке является амбивалентность этого образа: волк одновременно выступает в роли хищника (воина, убийцы, преследователя) и в роли жертвы (изгоя, преследуемого). Эта амбивалентность реализовалась в тексте эссе в динамике образа Брюсова. Он эволюционирует от воина-волка к волку-изгою: “Человек Брюсов всегда производил на меня впечатление волка. Так долго — безнаказанного. С 1918 г. по 1922 г. — затравленного” (4, 18).

Это нашло отражение и на сюжетном уровне текста. Как мы уже говорили, сюжетная канва эссе задается последовательностью встреч Цветаевой и Брюсова, создающих иллюзию диалога (во многом это — мнимый диалог). Его характер Цветаева определяет метафорой “война”, которая и вводит тему волка-воина: «Через год вышла моя вторая книга “Волшебный фонарь” <...> и в ней стихок — “В. Я. Брюсову” <...> Словом, войска перешли границу. <...> Стишок не из блестящих, но дело не в нем, а в отклике на него Брюсова» (4, 24–25). Брюсов принимает вызов и, как пишет Цветаева, «в горах (его крутой души) “отзы’в” длился всю жизнь» (4, 25).

Кульминации отношения враждующих (воюющих) сторон достигают в главе “Вечер в консерватории”. Здесь функции воина принимает на себя Аля, дочь Цветаевой, появляющаяся в повествовании: “Войдя со мной в комнату и сразу, по моему описанию, распознав Брюсова, Аля уже жила только им” (4, 34). Аля начинает декламировать юношеские стихи Цветаевой к Брюсову, те, которыми когда-то мать объявила ему войну: “Брюсов усиленно не глядел, явно насторожась, чуя, что неспроста. И не зная во что разыграется <...>. В случае чего по-

ложение выходило нелепейшее: с семилетними <...> не связываются. (Убеждена, что считался и с двухлетними!)” (4, 34). “И — о ужас! — он на эстраду. Она (со мной) — за ним” (4, 35).

Здесь частично утрачивается метафоричность “военных действий” против Брюсова. Дальнейшее поведение Али соответствует ритуальному поведению, связанному с охотой на волка и представляющему собой обрядовое соответствие мифам о Волке, которое заключается, в том числе, в переодевании в волчьи шкуры или хождении с чучелом волка<sup>11</sup>. Во время вечера Аля засыпает в комнате, где была сложена верхняя одежда выступающих, и Цветаева накрывает ее брюсовской волчьей шубой: “Аля может сказать: “Я спала под шкурой врага” (4, 35)<sup>12</sup>.

В этом эпизоде Брюсов выступает уже не как завоеватель, а как преследуемый. И далее в тексте тема волка-изгоя нарастает вплоть до реплики Цветаевой Бальмонту в конце эссе: “ — Ты потому ему <Брюсову> не прощаешь, что принимаешь его за человека, а ты пойми, что он волк — бедный, лезущий, седеющий волк” (4, 58). И заканчивается “приговором” Брюсову: “Брюсова можно жалеть двумя жалостями: 1) как сломанный перворазрядный мозговой механизм (не его, о нем), 2) как волка. Жалостью-досадой и жалостью-растравой, то есть двумя составными чувствами, не дающими простого одного. Этого простого одного: любви со всеми ее включаемыми, Брюсов не искал и не снискал” (4, 59). Такая динамика образа Брюсова функционально связана с изменением цветаевского отношения к нему: она неоднократно декларировала, что находится на стороне “слабых”. Это изменение находит соответствие еще на одном уровне текста. Согласно жреческой герметической интерпретации, слово *Roma* имеет два значения: ‘любовь’ (*Roma — amor*) и ‘сила’ (греч. /*gwma*/ (дорич.) — сила). О важности компонента ‘сила’ мы уже говорили выше, в “Герое труда” актуализируется и компонент ‘любовь’, но его рассмотрение остается за рамками данной работы.

Подводя итоги, можно отметить следующее. В эмиграции Марина Цветаева пытается осмыслить ушедшую эпоху симво-

лизма и создает ряд текстов, представляющих его концепцию. В этом ряду одно из первых мест занимают воспоминания о Валерии Брюсове — мэтре символизма, в которых нашло отражение очень важное для Цветаевой противопоставление литературы и поэзии. Выступая противницей кружковщины, всевозможных литературных “измов”, Цветаева видит одну из причин гибели символизма в том, что он принял застывшие, окаменелые формы, и вина за это во многом ложится на Брюсова. Однако если гибель символизма оказалась плодотворной, то “ограниченность” Брюсова привела не только к краху его как поэта, но и к личной трагедии.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969. С. 5.
- <sup>2</sup> Швейцер В. А. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1982. С. 404.
- <sup>3</sup> Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 6. С. 406. — Далее ссылки на это издание даются в скобках в основном тексте.
- <sup>4</sup> Небесная арка. Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. СПб., 1992. С. 243.
- <sup>5</sup> См., напр.: Ельницкая С. Поэтический мир Марины Цветаевой: конфликт лирического героя и действительности // Wiener slawistischer almanach. S-Band 30. Wien, 1990; Ревзина О. Г. Из наблюдений над семантической структурой “Поэмы конца” М. Цветаевой // Труды по знаковым системам. 9. Тарту, 1977; Козина Н. А. Антонимия в очерке М. Цветаевой “Мой Пушкин” // Проблемы семантики: Сб. науч. трудов Латвийского ун-та им. П. Стучки. Рига, 1982.
- <sup>6</sup> Переписка с Вячеславом Ивановым (1903–1923) // Лит. наследство. Валерий Брюсов. Т. 85. М., 1976. С. 478.
- <sup>7</sup> Этот термин вводится В. Н. Топоровым и возводится к “Энеиде” Вергилия, в которой было сформировано ядро “Римского текста”, основные мотивы которого были подхвачены как латинской литературой, так и различными европейскими традициями. См.: Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур. (Анализы) // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 193–238.
- <sup>8</sup> Особая роль в формировании этого мифа принадлежит М. Волошину (Волошин М. А. Валерий Брюсов. “Пути и перелутья” // Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1989), но также он развивается

и в монографии Эллиса “Русские символисты”, и в воспоминаниях А. Белого и Н. Петровской, и в многочисленных стихотворных посланиях Вяч. Иванова (напр., “Valerio vati”, “Венок”, “О сильный лиры. Ты, чьи сны необычайны...”).

<sup>9</sup> Петровская Н. Из “Воспоминаний” // Лит. наследство. Валерий Брюсов. Т. 85. М., 1976. С. 773–785.

<sup>10</sup> Последняя характеристика соответствует фольклорным представлениям о том, что оборотень (человек-волк) рождается с характерной волчьей шерстью, щетиной на голове.

<sup>11</sup> Мифы народов мира. М., 1987. Т. 1. С. 242.

<sup>12</sup> Заслуживает внимания и тот факт, что этот ритуал, как отмечает В. В. Иванов, “...у многих народов Европы (в том числе у южных и западных славян) приурочивается к осенне-зимнему сезону” (Там же. С. 242). Отсюда название декабря у чехов — *víří měsíc*, у латышей — *vilka mēnesis* — буквально “волчий месяц”. Это соответствует времени происшествия данного эпизода в “Герое труда” — декабрь 1920 года. (Отметим, что во время написания эссе Цветаева живет в Чехии).

## ЭВОЛЮЦИЯ НОВЕЛЛЫ: К ВОПРОСУ ОБ ОТНОШЕНИЯХ ЖАНРА И АРХЕТИПА (на материале “Случаев” Д. Хармса)

ВИКТОРИЯ СОРКИНА (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

В свете теории жанра и архетипа становление русской новеллы связано с процессом последовательного удаления жанра от предшествующей культурной ступени. По мысли Е. М. Мелетинского<sup>1</sup>, возникновение традиционного варианта новеллы было связано с потерей сказочных значений и мотивировок. Именно в новелле становится очевидным процесс порождения литературного сюжета, превращающего мифологическую (внетекстовую) реальность в наименование. В данном случае всякая каузальность, развиваемая уже в новеллистических традициях, могла возникнуть только на уровне психологизации события. Таков был один из важнейших трансформационных процессов, сопровождавших становление канонической новеллы. В ситуации забвения архетипической (мифологической) мотивировки, т. е. в ситуации потери культурной памяти, событие приобретало функцию реализации модели жанра.

Говоря о семантике новеллистического жанра, выделим те его признаки, которые позволили ему преодолеть как мифологическую причинность, так и внелитературную действительность (фабулу). «То, что новелла рисует упрощенный мир, не подлежит сомнению. Как бы она ни дефинировалась, научная интуиция не упускает из внимания ее редукционизм — пусть то будет теоретическое представление о том, что новелла предпочитает изображать “малые действия”, сокращенное изображение “больших”, или о том, что она однособытийна»<sup>2</sup>. Отчуждаясь от сказочно-мифологического сюжета, новелла оправдывает себя как жанр, устремляясь к предельной редукции,

к обоснованию исключительности тотального события, а также к приоритету авторского всезнания.

Поэтому второй важнейшей особенностью явилось в традиционном варианте то, что новелла последовательно создавала культурный феномен чуда (новости). В этом смысле можно говорить о ситуации, в которой не культура создает жанр, а сам жанр, перемещаясь за культурной парадигмой, предъявляет ей свои требования. Этим новелла и отличается от жанров, возникающих в рамках канона и возобновляющихся либо в пародийном освещении, либо при возвращении на какой-то новой ступени единственно возможной для жанра ситуации.

Принято считать, что перелом в развитии русской новеллы (особенно в конце XIX-го в.) проявляется в невозможности осуществления в тексте заданного жанрового канона. Прежде всего, невозможность прежней структуры жанра проявилась в неосуществленности события. Уже появление новеллы Чехова показало, как стремление к событийности заменяется рефлексией над ней. Логика новеллистического движения сменяется конструкцией повтора исходной ситуации, возвращая новеллу тем самым к архетипическим схемам мифа и ритуала<sup>3</sup>. Такая структура, “компрометируя” исключительность события, находя для него все более бытовые (далекие от “новостей”) мотивировки, отменяет и предельно замкнутую структуру новеллистического текста. Логика повтора возвращала новеллу не только к структурной парадигме, но и к области забытых значений мифа. Т. о. формально сохраняемая жанровая конструкция на определенном уровне оказывалась “антиновеллой”. Но лишь на определенном уровне — именно так.

Уровень нарушения нормы (формирование чуда) определял в традиционной новелле типологию события и степень его авторитетности в тексте. В этом смысле можно полагать, что чем напряженнее связи между категорией тотального события и зависимой от него нарративной структурой, тем устойчивее утверждается канонический вариант новеллы. Традиционная новелла сохранялась только при условии сюжетообразования на основе прямых (буквальных) значений слова. Но, с другой

стороны, опыт модернистской “орнаментальной” новеллы (определявшийся в текстах Б. Пильняка, Е. Замятина, И. Бабеля) обнаружил актуальность мифологических “метазначений” и возможность насыщения жанра архетипическими сюжетными моделями. Понятие “орнаментальности” в данном случае предполагает проникновение мифопоэтических структур в прозаический текст, а также порождение текстом внутренних структурных мотивировок, актуализирующих связь новеллы с мифом. “Орнаментальная” новелла, отвлекаясь от линейного сюжета и развивая сюжетные значения на уровне многозначности слова, разрушала заинтересованность жанра в сохранении логических (событийных) связей в тексте. Лишая верхний — прагматический — уровень столь важного для него раньше тотального события, “орнаментальная” новелла заменяла его циклическим повтором и тем самым переносила область жанровых значений на внутренний — поэтический — уровень текста. Именно так, ослабляя закрытость и напряженность событийного ряда, “орнаментальная” новелла актуализировала потенциально важные для новеллы значения архетипа<sup>4</sup>.

Дальнейший ряд типологических превращений новеллы заключается в прояснении нового уровня “авторитетности” текста в условиях полной исчерпанности событийно-логической парадигмы жанра. Так, в прозаических миниатюрах Д. Хармса “Случаи”, о которых далее пойдет речь, новеллистическая модель разворачивается уже на ступени потери традиционной каузальности и возобновления мифологических структур архетипа.

Впрочем, исчезновение новеллистической событийности связано с отрицанием не только определенной жанровой модели, но и всей системы субъектно-объектных связей, принятых традиционными жанрами. Авторитет новеллистического текста (как метатекста) при становлении его из мифа возникал в связи с вычленением модального плана, а также в связи с необходимостью осуществления только одного варианта причинно-следственных отношений. Этот авторитет характеризуется исключительной властью тотального события как

структуры, коренным образом преобразующей внетекстовый материал. Зависимость сюжетного ряда от преобразующей акции события-новости создавала функциональный перевес субъективной модели авторского всезнания над субъективностью, сконцентрированной в речи героя. То, что событие в абсурдистских текстах Хармса уже не определяет логическую парадигму жанра, естественно, приводит к мысли о прочтении “Случаев” в рамках значений постмодернизма.

Напомним еще раз о том, что основной жанровой функцией новеллы всегда является осуществление комплекса “новых” значений, новых для изначальной сюжетной ситуации. В этом смысле мифологема в модернистском “орнаментальном” тексте оказывается близкой к продуцирующим значениям событийной новеллы. Имитируя мифологическую конструкцию, “орнаментальная” новелла воспроизводит ее только на уровне мотивов и ритма, сохраняя при этом общий сигнификативный признак — тотальное событие.

А постмодернистский текст, в отличие от “орнаментального”, реализуя все ту же модель возобновления архетипа, устраняет принцип тотального преобразования, осуществляемого событием (новостью) и необратимостью его последствий. Практически все теоретики постмодернизма отмечают важное значение, которое имел для становления их концепций труд Жана Франсуа Лиотара “Постмодернистский удел”. Для Лиотара “век постмодерна” в целом характеризуется эрозией веры в “великие повествования”, в “метарассказы”. Сегодня, пишет Лиотар, мы являемся свидетелями раздробления, расщепления “великих историй” и появления множества более простых, мелких, локальных историй-рассказов<sup>55</sup>.

Примером, подтверждающим тезис Лиотара об исчезновении из литературы событийных преобразовательных дискурсов как раз и может служить модель текста, определившаяся у обэриутов. В “Случаях” Хармса преобразующий новеллистический модус приобретает фиктивный характер. Обнаружение в текстах Хармса новеллистической модели связано с утверждением иного стереотипа причинно-следственных отношений, логически не связанных с совершением события. Событийная

логика не работает в тексте, ориентированном не на передачу закономерности причин и следствий, а на игровое, “отраженное” отношение к жанру.

Семантика предсказуемых закономерностей традиционной новеллы превращается в систему преднамеренных жанровых несоответствий, падений, случайностей. “Абсурдный герой, или вернее антигерой все время падает, но не в смысле “*des-sensus*”, т. е. дионисийского нисхождения, как у Ницше и Вяч. Иванова, но в дословном смысле, как “человек не на своем месте”... Игра с омонимичностью слова “Fallen”, возможная только в немецком языке, продолжается у Хармса и в жанре “Случаев”: случай по-немецки — “*der Fall*”. То же самое слово имеет и совсем другие значения: “*der Fall*” как “падение”, “упадок”, “упадничество”, “*decadence*”<sup>6</sup>. Этимологическая связь между *падением* и *случаем*, прослеживаемая немецким ученым А. Hansen-Löve, в сущности, определяет логику текста у Хармса. Категория *случайного* так же противопоставлена событийному, как и намерение совершить действие — его нереализованности в тексте (случай как категория, неурегулированная каноническими формами, всегда смещает закономерность жанровых действий): “Вот однажды Петраков хотел спать лечь, *да лег мимо кровати*. Так об пол ударился, что лежит на полу и встать не может”; “Вот Петраков собрал все усилия и встал на четвереньки. А силы его покинули, и он упал на живот и лежит”; “Одна старуха от чрезвычайного любопытства вывалилась из окна, *упала и разбилась*...”<sup>7</sup>

Повторяющийся мотив случайного падения в метатекстуальном плане образует значения нерезультативные, т. е. противоположенные традиционной новелле. В то же время нельзя утверждать, что логика случайности, контрастируя с новеллистическим событием, создавала ему альтернативу в виде архетипических значений. В “нисхождении” героя и в несовершенности действия у Хармса осуществляется комплекс обратных значений, пародирующих не только пафос литературного события, но и *сущность мифа*. Это еще один шаг прочь от жанрового канона.

Прозаические миниатюры Хармса строятся на заведомом игнорировании события ради демонстрации бесконечной повторяемости случая как показателя семантической инертности жанра. На этом пути уже стояла “орнаментальная” новелла, совмещавшая событийные формы с формами повтора. Однако, приводя один сюжетный уровень к семантической тавтологии, орнаментальный текст на другом — поэтическом — уровне создавал мифологическое событие. Жанровый канон действовал по-другому, за счет чего он как раз и сохранялся.

В связи с неактуальностью жанра текст терял и традиционную модальность. Читательское удивление перед случившимся всегда рождалось только в связи с уникальностью события. Мнимая событийность Хармса, возникающая в ряду нагромождения случайностей, демонстрирует заинтересованность текста в порождении традиционных реакций. Рассказчику становится скучно при виде вываливающихся старух: “Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась<...> Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая. Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них” (356).

Прерванность открытого ряда происходящих случайностей мотивируется внезапной скукой и вероятной заинтересованностью новым случаем: “<...> я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль” (356). Но дальнейшее не предполагает иных закономерностей.

Итак, текст Д. Хармса допускает множество случайностей, каждая из которых претендует на воспроизводимость в событии. Возникающая тавтология смысла не допускает динамики развития сюжета и событийных значений. Именно поэтому логика событийного и логика случайного, обозначая разную степень удаленности жанра от архетипа, образуют различные модели формальной структуры текста. Эта замкнутость семантического ряда объяснялась приведением всех заданных текстом значений — через событие — к реализованной парадигме жанра. Случай же, выступая в значении антижанра по отношению к новелле, образует открытую семантическую структуру.

Вопрос о присутствии новеллистической модели в “Случаях” может быть рассмотрен в связи с отношением обзериутов ко всей традиционной системе жанров. То, что новелла присутствует в “Случаях” только в системе отраженных, обратных значений, на основе двух взаимоисключающих тенденций (вторичного жанрообразования и пародии), в принципе ставит под сомнение способность текста к образованию продуктивных жанровых моделей.

Попробуем проследить это в хармсовских текстах. Вот показательный пример. Нарративная структура рассказа о рыжем человеке (“Голубая тетрадь № 10”) обнаруживает несоответствие между заданным речевым событием и предлагаемыми мотивировками сюжетного ряда. Начало “случая” воспроизводит инициальную формулу русской волшебной сказки “жили-были”, что дает право ожидать развертывания канонического стереотипа жанровой логики: “Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей”. Здесь же обыгрывается пародийный — перевернутый момент высказывания — речевой формулы сказки: “у них было” (формула наличия)<sup>11</sup> — “у него было — у него не было”.

Деформированность традиционных речевых формул сразу же обуславливает речевое пародирование логических мотивировок сказочного архетипа. Ситуативный абсурд текста заключается в отрицании речевой прагматики, формирующей сюжетные значения: “Жил один рыжий человек <...> у которого не было и волос, так что рыжим его называли условно”.

Предпринятая попытка реализации традиционного события (“жил один рыжий человек”) превращается в бессмыслицу кумулятивным рядом формул, отрицающих предмет-событие, о котором идет речь: “Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было... Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь”.

В повторении перевернутых речевых формул (было — не было) теряется смыслообразующий ряд, мотивирующий событие “Как можно человека называть рыжим, если у него нет волос... Текст возобновляется для того, чтобы описать человека

риторически, выражая те признаки, которыми герой не владеет. Что же тогда является статусом слов и самого дискурса?"<sup>9</sup>

Фактически речь идет об отрицании не только сказочной или новеллистической логики, но и значения любого другого традиционного дискурса. Т. о. речь становится единственно возможным референтным событием текста.

Но в отличие от новеллы, настаивающей на единственном — логически “верном” развитии сюжета (к событию — от него...), случай у Хармса, совмещающая в тексте традиционно-жанровые и антижанровые структуры, предлагает альтернативу нескольким логическим смыслам. Традиционная система жанра ограничивала полисемантическую текстовую структуру, не допуская различия в логических значениях. Абсурдный текст, пародийно возобновляя утраченные жанром мотивировки, раскрывает при этом полный — амбивалентный — смысл культурного понятия. “Бессмыслица — абсолютная реальность, это Логос, ставший плотью. Сам этот личный Логос алогичен... Абсурд, бессмыслица — абсолютная реальность и так же как Благая весть — не от мира сего”<sup>10</sup>. Ср.: “Семен Семенович, надев очки, смотрит на сосну и видит: на сосне сидит мужик и показывает ему кулак.

Семен Семенович, сняв очки, смотрит на сосну и видит, что на сосне никто не сидит”. Взаимозаменяемость двух ситуаций обусловлена существованием события (“Семен Семенович, надев очки, смотрит на сосну и видит...”), осуществляемого в пределах алогичного (не-новеллистического) ряда значений. Возможность второй — обратной ситуации — мотивируется оптическим обманом: “Семен Семенович не желает верить в это явление и считает это явление оптическим обманом”.

Так, абсурдность текстов Хармса может быть мотивирована логическим противостоянием архетипических и традиционных новеллистических вариантов. Не менее важна связь с утверждаемым принципом “частоты порядка”, который В. Кошмал оценивает как “эквивалентный мифу”. “Создание нового, основывающегося отныне на бытовых деталях мифа автор демонстрирует, конечно, утрату первоначального, смыслоопределяющего мифа”<sup>11</sup>.

В заключение мы можем заметить, что “орнаментальный” текст и текст обэриутов, основываясь на единой ситуации возобновляемости мифа, актуализировали все же разные культурные значения событийности. “Орнаментальная” новелла, воспроизводившая общий стереотип культуры модернизма, стремилась к формированию новых значений в пределах сохранения философии жанра, т. е. в новой форме восстанавливала то, от чего новелла раньше уходила. Диахронический парадокс заключается в том, что лишь ценой такого возврата жанр сохранял свой важнейший конститутивный признак. Мифопоэтический повтор все еще коррелировал с категорией события, в то время как постмодернистский текст возникал уже на основе пародийной цитации предшествующих жанровых моделей. Это был более серьезный перелом.

Вопрос о пародийности так же, как и о постмодернизме, мог возникнуть применительно к новелле лишь по причине осознания ситуации обратного (ретроспективного) движения жанра. Суть этого метасюжета заключается в том, что цитируемые стереотипы больше не совпадали с модальностью нарратива, в пределах которого они появлялись. Именно поэтому на уровне эволюции сюжета цитированная формула заняла место фиктивного *речевого события*. Так, пародийный вариант новеллы в текстах Хармса сводится к цитации речевых формул при полном игнорировании культурных значений жанра. Абсурдность логических закономерностей новеллы выражается рядом случайных комических значений. Абсурд, возникая из пародийного отношения к канонической прозе, сводит традиционное жанровое значение события к произвольной категории случайности (случая), осуществляя в этом переходе возобновляемость мифологических мотиваций в рамках мнимой новеллистической логики.

Проводя границы между “серьезными” и пародийными дискурсами, между каноническими (событийными) и случайными жанровыми значениями, мы пытаемся решить вопрос о существовании границ новеллы как жанра. То, что новелла, презентуя событийную логику развития сюжета, соприкасалась с другими каноническими жанровыми образцами, и

определило ее общие метазначения по отношению к развитию сюжета в целом. Осуществляя общий принцип сюжетного развития, новелла сообщала событию риторические значения — это был своего рода жанровый этикет.

Случайные, непредсказуемые значения хармсовских текстов, наоборот, всячески разоблачали авторитетность тотального события, доказывая его “мнимость”, безосновательность. Кроме того, постмодернистское толкование этих текстов усиливает невозможность существования закрытой центрообразующей структуры, которой требует всякая традиционная жанровая система. Поэтому в свете этих случайных значений на типологическом (эволюционном) уровне невозможно осуществление такой однозначно-последовательной структуры, как новелла. Возобновляемость же новеллы была бы типологически необоснованной.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 39.
- <sup>2</sup> *Смирнов И. П.* О смысле краткости // *Русская новелла. Проблемы теории и истории.* СПб., 1993. С. 8.
- <sup>3</sup> *Мелетинский Е. М.* Указ. соч. С. 262.
- <sup>4</sup> О значении орнаментальной прозы см.: *Шмид В.* Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина “Наводнение” // *Шмид В.* Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994. С. 184.
- <sup>5</sup> *Lyotard J.-F.* La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. P., 1979. P. 109.
- <sup>6</sup> *Хансен-Леве А.* Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов. // *Русский текст.* 1994. № 2.
- <sup>7</sup> *Хармс Д.* Случай // *Хармс Д.* Полет в небеса. Л., 1988. С. 365. — В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием заглавия произведения и страницы.
- <sup>8</sup> О формулах волшебной сказки см.: *Герасимова Н. М.* Пространственно-временные формулы волшебной сказки // *Русский фольклор.* 1978. Т. 18. *Кошмал В.* Новелла и сказка: событие, случайность, случай. Гумилев, Гиппиус, Набоков, Хармс // *Русская новелла: Проблемы теории и истории.* СПб., 1993.

- <sup>9</sup> Shukman Ann Toward a poetics of absurd: The prose writings of D. Kharms // *Discontinuous discourses in modern Russian literature*, Basingstoke, Lond., 1989.
- <sup>10</sup> Друскин Я. С. Стадии понимания // *Wiener Slavistischer Almanach*. Wien, 1985. Bd. 15.
- <sup>11</sup> Кошмал В. Новелла и сказка: событие, случайность, случай. Гумилев, Гиппиус, Набоков, Хармс // *Русская новелла: Проблемы теории и истории*. СПб., 1993. С. 245.

СНЫ И ВИДЕНИЯ В “ПЕТЕРБУРГСКИХ  
ТЕКСТАХ” 1920–1930-х гг.  
(Константин Вагинов, Вениамин Каверин)

АННА РАПОПОРТ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

На особую роль снов в петербургском тексте обратили внимание еще в 1975 г. Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров и Т. В. Цивьян в статье «Сны Блока и “петербургский текст” начала XX века»: «“умышленность”, ирреальность, фантастичность Петербурга (о нем постоянно говорится, что он сон, марево, мечта, греза и т. п.) требуют описания особого типа, способного уловить ирреальную (сродни сну) природу этого города <...> Сон как жанр есть принадлежность и признак “петербургского текста” (сны в Петербурге и о Петербурге отличаются необыкновенным единством содержательных и формальных черт, полностью отвечающих признакам “петербургского текста”»<sup>1</sup>. Ниже мы попытаемся описать функционирование семантического комплекса снов и видений в “петербургском тексте” 1920–1930-х гг., сосредоточив свое внимание на трех романах К. Вагинова (“Козлиная песнь”, “Труды и дни Свищенова” и “Гарпагонияна”) и романе В. Каверина “Скандалист, или Вечера на Васильевском острове”.

Представляется, однако, не совсем правомерным рассматривать этот семантический комплекс исключительно как принадлежность “петербургского текста”, в отрыве от других основных тематических блоков. Во-первых, необходимо помнить, что рассматриваемые тексты являются своеобразными мета-романами<sup>2</sup>, поскольку все они посвящены теме моделирования реальности самыми различными способами, но прежде всего — через написание литературного произведения. Эта ключевая для всего авангарда тема конструирования реальности обусловлена прежде всего усиленным переживанием ху-

дожником своей функции творца, демиурга. При конструировании такой реальности сон оказывается необходимым компонентом, поскольку демонстрирует возможность иного, не такого, как обычно, существования. Во-вторых, и роман Каверина, и, особенно, тетралогия Вагинова во многом строятся на использовании приемов фантазмагии, карнавала, мениппей<sup>3</sup>. Это можно отчасти объяснить вышеупомянутыми свойствами — изначальной метафизической фантастичностью Петербурга, стремлением к созданию иной, несуществующей в социофизической плоскости реальности, но одновременно и использованием различных черт “живой” реальности (одной из таких черт исторической ленинградской действительности 20–30-х гг. и была фантастичность всего происходившего, особенно с точки зрения “интеллектуала” начала века). Неслучайно поэтому столь важной оказывается для обоих писателей поэтика сна — кошмара, определяющей чертой которой, вероятно, являются постоянные трансформации и превращения — персонажей, пространств, вещей, даже самих слов.

Функционирование семантического комплекса снов и видений в тетралогии Вагинова существенно отличается от использования его Кавериним, хотя оба варианта имеют общие черты и тем самым демонстрируют свою принадлежность “петербургскому тексту”. Если говорить о структурных особенностях снов и видений в романах Вагинова, то необходимо выделить несколько принципиальных моментов.

В первом романе “Козлиная песнь”, написанном в 1926–1928 гг., Вагинов задает наиболее важные тематические координаты своего последующего творчества. В открывающих роман “Предисловии, произнесенном появляющимся автором” и “Предисловии, произнесенном появившимся автором” заявлены в качестве узловых темы ужасного Петербурга, переживающего свое умирание, смерти (“автор по профессии гробовщик”<sup>4</sup>), мечты и создания иной реальности. Кроме того, сразу же вступает в действие принцип трансформации, мутации персонажей — на непосредственно эксплицированном, тематическом уровне (“заглянешь под шапку — змеиная голова; всмотришься в старушку — жаба сидит и животом дышит”<sup>5</sup>).

Первый фрагмент текста, обозначенный как сон, появляется в романе в конце первой главы. Для понимания закономерности появления сна именно в данном контексте и в данной позиции необходимо обратиться к анализу некоторых семантических и структурных характеристик текста первой главы. Она названа по имени одного из главных персонажей романа филолога Тептелкина. С первых же строк романа (“В городе ежегодно звездные ночи сменялись белыми ночами”<sup>6</sup>) становится очевидным основной принцип поэтики романа — наличие четко обозначенных противоположностей, которые сближаются, смешиваются и заменяются друг другом. Необходимо заметить, что принцип соположения лежит в основе всей поэтики авангарда, и, по мнению многих исследователей, сопоставление принципиально несоположимых реальностей становится смыслообразующим фактором. В данном случае сменяются противопоставленные друг другу звездные и белые ночи; в следующем предложении смешиваются две реальности, существующие вокруг и внутри Тептелкина — реальность Ленинграда 1926 года, откуда приходит в роман необходимость похода с чайником в общественную столовую за кипятком, и реальность Древней Греции, откуда появляются нимфы, сатиры и солнца из пентилийского мрамора. Обозначение этих двух реальностей вводит в роман один из его основных тематических блоков — моделирование реальностей самыми различными способами. Можно заметить, что практически вся первая глава состоит из описания таких конструируемых реальностей, которые строятся на уже обозначенном принципе — слияние или сопоставление крайностей. Так, в первом видении Тептелкина о клубящейся пустыне окаменевают песок, песчаные волны застывают в каменные стены. Конечным воплощением такой “неизменной изменчивости” становится образ рассыпающегося плода, с которым сравнивается человечество (“Он жил в постоянном ощущении разлагающейся оболочки, сгнивающих семян, среди уже возносящихся ростков”<sup>7</sup>). “Безродная, клубящаяся пустыня, принимающая различные формы” и “тончайшие эманации, принимавшие различные формы” (совпадение причастных оборотов явно неслу-

чайно) — своеобразное метафорическое выражение основной идеи создания человеком иной реальности. Особое развитие эта идея получает на уровне субъектно-объектных отношений: герои романа оказываются по отношению к повествователю как раз такими различными формами одного вещества, причем одновременно каждый из них является собирателем форм другого вещества (эта идея окажется доведенной до предела в последнем романе Вагинова “Гарпагониана”, герои которого коллекционируют абсолютно все и сами являются предметами коллекции для других героев и для автора).

В первом видении Тептелкина задаются и отличительные для снов и видений языковые характеристики. Так, все дальнейшие сны и видения будут маркированы глаголами настоящего и будущего времени (в отличие от основного текста, где явно преобладают глаголы прошлого времени). Кроме того, если сны непосредственно в тексте снами и называются, то видения всегда будут начинаться со слов “ему казалось” (или “казалось Тептелкину”, “неизвестному поэту казалось” и проч.). Функция видений в романах, в отличие от снов, заключается в правдоподобном (по отношению к социофизической реальности) обосновании и объяснении вводимых тем.

Завершает главу, после описания трех видений, сон Тептелкина, который оказывается своеобразным семантическим узлом по отношению к предшествующей главе и предисловиям. В нем собираются воедино все заявленные ранее темы, мотивы и образы: башня культуры, с которой спускается Тептелкин, прекрасная Венера, стоящая в пруду среди осоки, возлюбленная героя Марья Петровна Далматова, читающая Каллимаха, и, наконец, тема жизни среди ужаса и запустения, которая соотносится с заявленным в предисловии образом “ужасного” Петербурга.

Если обратиться к последующим снам героев, то станет очевидным, что их функциональное назначение заключается именно в создании подобных узловых семантических пространств, куда стягивались бы главные смыслы предшествующих глав, тем самым еще раз актуализируясь. Причем важно, что каждый следующий сон в романе включает в себя какие-то

характеристики предыдущего сна. Так, сон-видение неизвестного поэта в конце четвертой главы (после главы “Детство и юность неизвестного поэта”), связывающий воедино темы XVIII века, творчества, провинции, образы снежной вьюги, зимы и т. д., включает в себя трансформированные образы сна из первой главы — Венера в пруду, с одной стороны, в сочетании с любовницей неизвестного поэта Лидой, приводит к появлению во сне публичного дома, картины — “грудастая женщина в пышных юбках, оклеенных звездами”; с другой, та же Венера трансформируется в образ эрмитажной статуи.

После 20-й главы, которая является переломной в романе, характер снов и видений совершенно меняется, что связано с развитием основных тем романа — изменениями, происходящими с героями, завершением их пути. Наиболее важными в контексте нашей темы оказываются изменения неизвестного поэта: “Он не замечал, что окружающее изменяется... Однажды он почувствовал, что солгали ему — и опьянение <Наряду с творчеством и сном, пьянство было для поэта способом создания иной реальности. — *A. P.*> и сопоставление слов... Неизвестный поэт опустил лицо, почувствовал, что и город никогда не был таким, каким ему представлялся, и тихо открыл подсознание”<sup>8</sup>. В этой главе происходит внутреннее перерождение героя, которое он воспринимает как пробуждение, а затем определяет как попытку сумасшествия — он больше не владеет человеческим языком, ощущает себя на костре, слышит музыку природы.

Во втором романе Вагинова, “Труды и дни Свистонова”, тема конструирования реальности занимает центральное место и становится сюжетобразующей. Сны и видения, естественно, занимают немалое место в романе, сохраняя те же формальные характеристики, что и в “Козлиной песни”, однако функции их изменяются. Первый фрагмент текста, обозначенный как сон, опять-таки появляется в первой главе, но служит не семантическим узлом, а своеобразным предсказанием, двойной метафорой: с одной стороны — всей писательской деятельности Свистонова, его способов создания художественного текста с помощью использования реальных персонажей,

с другой — самого текста произведения (отметим, кстати, анаграмматическое присутствие слова “сон” в фамилии Свистонов; кроме того, этот фрагмент текста оказывается пронизан звукосочетаниями *сн/ст/см*). Герой сна — наблюдатель (он сравнивается с охотником), который сквозь прозрачные стены домов подглядывает за жителями; но, поскольку это сон, он же является и наблюдателем самого себя (это характерное для сна тождество объекта и субъекта оказывается принципиально важным для Вагинова). В принципе, весь дальнейший текст романа можно рассматривать как развертывание и уточнение этого сна, в финале которого автор переходит в свой роман и, как во сне, герой становится равен автору и читателю (видящему сон). В этом сне также задаются ключевые мотивы и образы романа (что отличает его от “Козлиной песни”, где сны подводили итоги, но редко задавали новые темы). Так, через весь роман проходит мотив прозрачности и отражения, который здесь воплощен в образах прозрачных стен, окна, зеркала в виде самовара.

В “Бамбочаде” продолжается начатый в первом романе процесс овеществления сна, который получает свое логическое завершение в “Гарпагониане”. Все герои “Гарпагонианы” являются коллекционерами и систематизаторами — конфетных бумажек, ногтей, тряпочек, изображений Петербурга, гастрономических рецептов и, в том числе, сновидений (их коллекционирует Локонов). Проследив развитие функциональных и структурных особенностей снов и видений на протяжении четырех романов Вагинова, можно заметить, что моделирование иных реальностей (к которым относятся и сны) из способа спасения и ухода от социофизической среды становится элементом игры и коллекционирования. Происходит овеществление конструируемых реальностей, в том числе и снов, лишшающее их высокого статуса “иных” и включающее в перечислительный ряд, каталог.

В романе Каверина “Скандалист, или Вечера на Васильевском острове” тема моделирования реальностей и принцип соположения крайностей также остаются одними их основных<sup>9</sup>, но сон здесь описывается не столько как одна из таких

реальностей, сколько как ее аллегория. Вообще, сон у Каверина, в отличие от Вагинова, “символизируется” и используется большей частью как троп и композиционный прием: так, в первой и последней частях романа создается образ спящего города, причем внутри этого образа создаются изоморфные ему образы спящего острова, спящих людей и т. д. “Спит весь город от охтенских рыбаков до острова Голодая. Как сонная рыба, лежит на арктической отмели Васильевский остров — финская Венеция <...> Но не спит Драгоманов”<sup>10</sup>.

Таким образом, сны и видения в “петербургских текстах” 1920–1930-х гг. являются важными смыслообразующими и функциональными элементами, демонстрирующими свое подобие в произведениях различных авторов и тем самым доказывающими правомерность выделения и подробного исследования этого семантического комплекса.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Сны Блока и “Петербургский текст” начала XX века // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции “Творчество А. А. Блока и русская культура XX века”. Тарту, 1975. С. 130–131.
- <sup>2</sup> По отношению к произведению Каверина эта “метароманность” своеобразно подчеркивалась самим писателем: “Говорили о жанре романа, и литератор заметил, что этот жанр был не под силу даже Чехову, так что нет ничего удивительного в том, что он не удается современной литературе <...> На другой же день я принялся писать роман “Скандалист, или Вечера на Васильевском острове”. — *Каверин В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 1. С. 10.
- <sup>3</sup> Об этом см. подробнее: *Шиндина О. В.* О карнавальной природе романа Вагинова “Козлиная песнь” // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 94–97; *Ее же.* Театрализация повествования в романе Вагинова “Козлиная песнь” // Театр. 1991. № 11. С. 161–166.
- <sup>4</sup> *Вагинов К. К.* Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамболада; Гарпагопиана. М., 1991. С. 17.
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> Там же. С. 18.
- <sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же. С. 104.

<sup>9</sup> Отметим, кстати, что вполне вероятно знакомство В. Каверина с “Козлиной песнью”, которая была опубликована в журнале “Звезда” в 1927 г., а “Скандалист” — в том же журнале в 1928 г.

<sup>10</sup> *Каверин В. Указ. соч. С. 460.*

## КАЛЕНДАРНЫЙ МИФ В ПОЭМЕ А. ТВАРДОВСКОГО “СТРАНА МУРАВИЯ”

МАРИЯ ЛЕВЧЕНКО (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Поэма А. Твардовского “Страна Муравия”, традиционно рассматриваемая как изображение пути крестьянина в колхоз, содержит вместе с тем глубинный мифологический пласт, обнаруживаемый при анализе мотивики и композиции поэмы. Несмотря на убежденность исследователей творчества в сугубой реалистичности Твардовского, в семантике мотивов и структуре поэмы актуализируются смыслы, свойственные мифологическому мышлению. Пониманию смысла поэмы способствует ее ориентация на фольклор: на сказку и обрядовую лирику. С точки зрения морфологии сказки Проппа “Страна Муравия” вполне укладывается в это понятие: “Морфологической сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства или недостачи через промежуточные функции к свадьбе или другим функциям, используемым в качестве развязки”<sup>1</sup>. В терминах Проппа сюжет развивается от обнаружения нехватки (бедности героя) и отлучки (поиски неведомой и плодородной страны Муравии) через вредительство (‘хтонические’ существа похищают коня героя), а после испытания героя конь возвращается к нему. Следует заметить, что “одна из основ композиции сказки, а именно странствование отражает собой представления о странствовании души в загробном мире”<sup>2</sup>. Главный герой поэмы, Никита Моргунок, путешествующий на телеге в поисках рая, Страны Муравии, одновременно дублирует весенне-летние аграрные обряды, воспроизводит их, что необходимо для обеспечения плодородия, а также совершает собственный обряд посвящения в колхозное общество. Две эти линии закономерно связаны между собой, так как для мифологического сознания характерна тесная связь похо-

ронных ритуалов и календарных культов<sup>3</sup>. Смысл поэмы, лежащий на поверхности, а именно, как уже было сказано, изображение пути крестьянина в колхоз, кодируется в синонимических мотивах, отсылающих к языку инициационных обрядов, прежде всего обрядов календарных, призванных способствовать плодородию земли. Это вполне понятно, поскольку именно календарная обрядность “была одной из баз, на которой или в связи с которой возникали и развивались славянская песенная поэзия, сначала календарная, а потом частично и некалендарная, славянский мелос, в значительной мере и славянское прозаическое народное творчество”<sup>4</sup>. О календарном цикле можно говорить и как о прямом источнике семантики многих фольклорных мотивов, работающей и в поэме Твардовского.

В пространстве поэмы можно выделить один основной locus: это “колхозный мир”, по которому странствует Моргунок. Начинается же поэма с приезда героя в “золотоглавое село”, где происходят поминки по “старому”, кулацкому миру; кроме того, за рамками поэмы остаются родная деревня Моргунка и страна Муравия. Противопоставляемая колхозному миру и находящаяся в его пространстве деревня Острова обнаруживает пародийные параллели с “раем” — Муравией, это перевернутый рай (на потусторонность этого мира указывает название: в славянской и других традициях рай — место, отделенное со всех сторон водой, хотя на самом деле для того, чтобы попасть в Острова, Моргунок не переправляется через водное пространство). Колхозный мир, не имеющий имени, оказывается более отчетливо соотнесен с Муравией.

Начало поэмы — переправа Никиты Моргунка через реку на пароме (мотив переправы характерен и значим для Твардовского в разные периоды творчества: например, в цикле “Памяти матери” в связи с мотивом переправы вводится совершенно мифологическое соотнесение свадьбы и смерти). Моргунок мотивирует начало своего пути тем, что, судя по словам деда, всему назначен свой срок:

Как в двадцать лет  
Силенки нет, —

Не будет, и не жди.  
 — Как в тридцать лет  
 Рассудка нет, —  
 Не будет, так ходи.  
 — Как в сорок лет  
 Зажитка нет, —  
 Так дальше не гляди...<sup>5</sup>

Моргунку 38 лет, первые две возможности (здоровье и ум) для него были отсечены, и при приближении третьей необходимой инициации он отправляется в путь, чтобы заполучить себе богатство к сорока годам и, следовательно, на всю оставшуюся жизнь. С этой целью Моргунок отправляется на розыски плодородной страны Муравии.

Первую главу можно толковать как первую часть трехчастной схемы инициации, а именно выделение из коллектива, отделение от живых — “мотив переправы через воду <...> в основе своей означал переход в иной мир”<sup>6</sup>, в соответствии с распространенным народным представлением, что тот свет находится по ту сторону моря или вообще водного пространства<sup>7</sup>. В связи с этим интересно, что Моргунок отправляется в путь как покойник:

Умытый в бане, наряжен  
 В пиджак и сапоги (128).

Вообще любое отправление в дорогу, переход из своего мира в чужой мыслилось мифологическим сознанием как смерть.

Начало поэмы совпадает по народному календарю со временем, когда Егорий “отмыкает ключом землю”, после чего и наступает весна, а ритуальная праоснова поэмы имеет непосредственное отношение к егорьевскому циклу весенних календарных обрядов, которые были направлены “на оберег скота и усиление плодородия <...>. Он объединяет обряды земледельческие, скотоводческие и брачные”<sup>8</sup>. Именно от Егория (Георгия, Юрия) зависит урожай, плодородие и здоровье скота. В мысленном обращении Моргунка к Сталину просматривается молитва святому Георгию как покровителю скота и земледельства, открывающего весенние полевые работы: не зря Моргунок сразу переводит речь на коня. Сталин изобража-

ется в поэме именно как Егорий, едущий по полям на коне (вороном), что, по поверьям, способствует хорошему урожаю.

Глава 2 фиксирует “поминки” старого мира, кулак Бугров перед раскулачиванием опустошает свое хозяйство. “Приурочение мотива “опустошения” к пороговой ситуации для человека, который должен перейти из этого мира в тот, в новую жизнь, по сути дела повторяет то, что характеризует и макро-космический план: “опустошение” состава Вселенной на стыке Старого и Нового мира, связь с первособытием, актом творения”<sup>9</sup>: Бугров “со всем селом” переходит в мир загробный:

Дескать, мы друзья-друзжки,  
Старые соседи.  
Мол, со мной на Соловки  
Все село поедет... (132).

В связи с этим последующее появление Бугрова в поэме расценивается как появление пришельца из мира мертвых (так же, как и попа): он приходит “оттуда” — из места, описываемого в терминах иного царства (“В лесу, в снегу, стоит барак, / Ложись и помирай”), он слеп (вернее, притворяется слепым, а “временная слепота есть знак ухода в область смерти”<sup>10</sup>). Кроме того, Бугров появляется вечером и, украв коня, исчезает на рассвете, что весьма свойственно покойникам. Поп же традиционно в русском народе рассматривается как своего рода воплощение черта, поскольку черт способен принимать его облик<sup>11</sup>.

Никита Моргунок прочитывается как переходный герой, поскольку в его имени заложен подобный смысл: моргание как зрение / слепота попеременно, он находится как бы на грани двух миров. Эта пограничность, отмеченная в имени, вполне соответствует тому состоянию переходности, в котором он находится в поэме. В процессе путешествия Моргунок как бы “меняет цвет” — у него рыжеет пиджак (рыжий и красный цвета, как известно, в народном мышлении связаны с загробным царством<sup>12</sup>). Моргунок, таким образом, становится все более причастен к загробному миру, это плавный процесс перехода в иной мир. Кульминацией в этом процессе становится момент переворачивания Моргунка:

Он лежит, как мертвый, недвижим,  
Но земля сама бежит над ним.

Обернулись реки и мосты,  
Вверх ногами — травы и кусты

<...>

И лежит Никита Моргунок  
На одной из тысячи дорог... (160–161)

Моргунок отправляется в путь в поисках страны Муравии (“рая”, или плодородия, урожая, богатства, хлеба). Муравия четко маркируется как рай, она расположена “на горочке крутой”, и, по традиции, “лежит “по ту сторону смерти”, и, соответственно, здесь никогда не прекращается изобилие”<sup>13</sup>:

Весь год — и летом и зимой —  
Ныряют утки в озере (138).

Путь Моргунок начинается с началом весны и далее проходит на фоне весенне-летнего аграрного цикла: первая борозда, сев — сенокос — жатва, молотья. Этот параллелизм календарной обрядности и сюжетной линии кражи, а точнее, исчезновения/появления (смерти/воскресения) коня очень важен. Кража коня Моргунок, поскольку она производится кулаком Бугровым, о хтонической сущности которого как выходца из загробного царства уже было сказано, дана в поэме как смерть коня, как утопление: коня как бы уводят в воду (см. выше о переправе через водное пространство): Моргунок слышит, “И, как сквозь воду, в стороне / Конь будто ржал под свет” (151).

“Конь — в славянской традиции одно из наиболее мифологизированных священных животных, <...> хтоническое существо, связанное с культом плодородия и смертью, загробным миром, проводник на тот свет”<sup>14</sup>. В народной мифологии конь часто уравнивается с солнцем и хлебом. Еще Фрейденберг писала о “параллелизме ‘хлеба’ и ‘животного’, жертве злака и жертве зверя”<sup>15</sup>, а Фрэзер говорил о “духе хлеба, который выступает в виде животного”<sup>16</sup>, в том числе и коня. Что достаточно характерно, параллель конь = зерно встречается также и в стихах Твардовского: “Дышат грудью запотелой / Желтогривые овсы” (51). Исчезновение коня приурочено к моменту сева зерен, поэтому кража коня, совершенная кулаком Бугровым,

может соотноситься с уходом зерна под землю, как временная смерть. “Животное как персонаж есть не только зооморфный образ, идущий из тотемизма, но он носит в себе еще и образ растительности и, в силу этого, представляет метафору ‘смерти’: фаза героя, в которой он претерпевает временную стычку с мраком или гибнет от нее, передается зооморфно”<sup>17</sup>. Кража и укрывание коня, совершаемые выходцами из загробного мира, отсылает к индоевропейскому мифу о поединке Бога-Громовержца с его противником, который происходит из-за обладания скотом, плодородием, богатством. О том же свидетельствует приурочение начала путешествия ко времени обрядов егорьевского цикла, который рассматривается В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым как преобразование основного мифа и соответствующего ритуала в связи с комплексом представлений о плодородии<sup>18</sup>. Никита Моргунок, таким образом, выступает здесь в качестве заместителя Громовержца и борется с антагонистами из мира мертвых за возвращение коня на землю, т. е. за урожай, а сюжет поэмы реконструируется как ритуал, способствующий плодородию земли. Напомним и о слепоте вора (полной или частичной), которая есть признак змеиной породы, т. е. противника Громовержца<sup>19</sup>. Наличие подобных ритуалов отмечают В. В. Иванов и В. Н. Топоров: «В связи с идеей обеспечения плодородия разыгрываются драматизованные действия типа русского хождения с козой, медведем, чешского обряда убийства козла, словацкого “туроня” и т. п., в которых может наличествовать пародийный мотив убийства (“стрелком”, “стариком”) животного, от которого зависит плодородие»<sup>20</sup>. Конь имеет самое непосредственное отношение к плодородию, а “злые силы природы, мешающие жертвоприношению, похищающие жертвенное животное, не дающие акту смерти перейти в акт рождения и жизни, — разрушительная сторона смерти-мрака. <...> под каждой такой <...> историей лежит космогонический образ мира, возврат из смерти и “перемирание” в смерти. Метафора может быть взята из словаря солярного, загробного, растительного и бытового, в эпосе она по преимуществу солярно-загробная, и потому в ней преобладает зооморфизм”<sup>21</sup>.

Известно также, что у восточных славян конь употреблялся в качестве “строительной жертвы” при постройке нового дома: “В 1953 г. Новгородской археологической экспедицией ИИМК были обнаружены конские черепа в основании целого ряда срубов”<sup>22</sup>. Построение нового дома = нового мира и принесение при этом жертвы имеет непосредственное отношение к ритуальной праоснове поэмы, поскольку переход в новый дом предстает как путешествие в иной, чужой мир, который предстоит сделать своим.

Именно конь является средством переправы в иной мир: характерен “для русских сказок мотив волшебного коня, помогающего герою сказки проникнуть в царство мертвых <...>; в некоторых сказках герой получает коня непосредственно из царства мертвых”<sup>23</sup>. Побывав в мире мертвых, конь необходимо должен обрести магическую силу, способную перенести хозяина в новый мир<sup>24</sup>. Интересно, что в поэме постоянно подчеркивается, что переход в колхоз может быть возможным только с помощью коня:

Идти по крайности в колхоз,  
Так со своим конем (172);

в нищей деревне Острова, где жители тем не менее имеют лошадей, Моргунок говорит им, имея в виду вступление в колхоз:

Гляжу на вас: так жить нельзя.  
Решаться надо, что ль...  
А что касается меня,  
Возьмите то в расчет,  
Поскольку я лишен коня, —  
Ни взад мне, ни вперед (175).

Конь в народной среде (что показано в поэме) воспринимается как основа крестьянского мира, и понятно, что его кража воспринимается Моргунком как собственная смерть. Конь есть в таком случае аналог Моргунка, их родственность также неоднократно подчеркивается, к тому же Моргунок после кражи вынужден выполнять функции коня (везти на себе телегу). Вообще конь как ритуальный эквивалент человека — известный мотив фольклора и мифологии: “Замену человеческого жерт-

воприношения приношением в жертву домашнего животного (коня) можно найти уже в древности у разных индоевропейских народов, для которых культ коня был особенно характерен<sup>25</sup>. Когда героя, везущего на себе телегу, останавливают как подозрительного колхозника, он предъявляет как основной свой документ “карточку коневу”.

Последний эпизод ритуала (и предпоследняя глава поэмы) показывает победу над противниками: конь освобождается и возвращается к хозяину после жатвы и молотбы (т. е. вместе с хлебом, после того как Моргунок принял участие в освобождении хлеба из-под земли), на колхозной свадьбе. “Метафора ‘свадьбы’ — это метафора победы над смертью, нового рождения, омоложения <...>. Поэтому это дни <...> смен, <...> дни кончающейся и начинающейся жизни <...>. ‘Брак’, ‘воспроизведение’, ‘рождение заново’ получают особенное значение в период земледелия. Исчезновение-появление обращаются теперь в смерть-рождение<sup>26</sup>”.

Здесь мы можем наблюдать свойственное мифологическому мышлению переплетение аграрной обрядности со свадебной (о земледельческом характере свадебного обряда восточных славян писал К. В. Чистов<sup>27</sup>). Свадебная обрядность также имеет своей целью вызывание плодородия<sup>28</sup>; «славянский свадебный обряд, помимо своей основной функции — оформления акта “перехода”, смены социального статуса вступивших в брак и их родственников, имеет еще и ярко выраженную сопутствующую магическую функцию надления всех участвующих в обряде лиц “весельем”, т. е. здоровьем, силой, процветанием, благополучием, что сближает его с <...> календарными обрядами рождественского и весеннего циклов»<sup>29</sup>. Колхозный пир, происходящий после жатвы (традиционное соотношение: “связь этих <брачных — М. Л.> обрядов с плодородием и приурочение их к посеву и жатве общеизвестно<sup>30</sup>”), прочитывается как совершаемая битва с целью сохранения миром плодородия (оба элемента — и пир, и жатва расшифровываются как битва в древнерусской традиции<sup>31</sup>). Таким образом, именно этот сюжетный момент дает возможность Моргунку вернуть коня (на свадьбу приезжает поп на коне Моргунка) и приобщиться к

колхозу, поскольку в отличие от “последней свадьбы” = поминок второй главы, где Моргунок лишь делает вид, что пьет, на колхозной свадьбе он “вкушает” (“вино” сохраняет значение смерти-воскресения и смерти-рождения. Земледельческий эквивалент крови, ‘вино’ означает в фольклоре плодородие, избавление от смерти, производительность”<sup>32</sup>; именно после того, как Моргунок выпил на свадьбе, и появляется поп с конем). Свадьба традиционно уравнивается с рождением в новом качестве.

Таким образом, “причастившись”, Моргунок получает возможность стать своим в этом мире, из “гостя”, т. е. “покойного” превратиться в своего (надо отметить, что этому способствует и совместная работа на жатве). Смех, брань и инвективы на свадьбе, описанные в поэме, — метафоры плодородящей смерти, смерти в момент предела, за которым наступает жизнь<sup>33</sup>. Свадьба получает значение нового рождения героя поэмы, рождения в колхозном мире, что происходит одновременно с утверждением плодородия.

В этом плане весь сюжет поэмы может быть осмыслен как ритуал инициации, необходимой для включения человека в колхозную жизнь, т. е. как отделение от живых, подготовка к смерти — путь (включая и само погребение) — новая жизнь, или иначе: “выделение из коллектива — “пограничный период” (пребывание вне освоенной территории, временная смерть) — реинкарнация в коллектив”<sup>34</sup>. Коллектив, колхоз, в который включается Моргунок, характеризуется как раз теми “райскими” признаками, о которых мечтает герой: это и избиле, и бесконечность времени:

Ты говоришь, на сколько лет

Такая жизнь пойдет?..

<...>

— Навечно, значит?

— Навсегда!.. (183).

Таким образом, семантическое поле мотивов, связанных со смертью/воскресением, включающее в себя идеи богатства, плодородия (воспроизводства), благополучия коллектива, яв-

ляющиеся смыслом ритуала вообще, оказывается основой, на которой строится поэма Твардовского.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Пропт В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928. С. 101.
- <sup>2</sup> Там же. С. 117.
- <sup>3</sup> *Гринцер П. А.* Две эпохи литературных связей // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 71.
- <sup>4</sup> *Толстой Н. И.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 114.
- <sup>5</sup> *Твардовский А. Т.* Избранное. М., 1987. С. 136. — Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.
- <sup>6</sup> *Еремина В. И.* Ритуал и фольклор. Л., 1991. С. 158.
- <sup>7</sup> *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 56–57.
- <sup>8</sup> *Шаповалова Г. Г.* Егорьевский цикл весенних календарных обрядов у славян и связанный с ним фольклор // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С. 127.
- <sup>9</sup> *Топоров В. Н.* Конные состязания на похоронах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990. С. 20.
- <sup>10</sup> *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 74.
- <sup>11</sup> *Померанцева Л. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 177, 145.
- <sup>12</sup> *Успенский Б. А.* Указ. соч. С. 60–61.
- <sup>13</sup> *Еремина В. И.* Указ. соч. С. 66.
- <sup>14</sup> Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 228.
- <sup>15</sup> *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 89.
- <sup>16</sup> *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. М., 1983. С. 418.
- <sup>17</sup> *Фрейденберг О. М.* Указ. соч. С. 205.
- <sup>18</sup> *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974. С. 180–216.
- <sup>19</sup> *Успенский Б. А.* Указ. соч. С. 91.
- <sup>20</sup> *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 115.
- <sup>21</sup> *Фрейденберг О. М.* Указ. соч. С. 233–234.

- <sup>22</sup> *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 61.
- <sup>23</sup> *Успенский Б. А.* Указ. соч. С. 47.
- <sup>24</sup> *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 174–176.
- <sup>25</sup> *Иванов Вяч. Вс.* Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных символов, образованных от Aṣva — “конь” // Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1964. С. 102.
- <sup>26</sup> *Фрейденберг О. М.* Указ. соч. С. 75.
- <sup>27</sup> *Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры.* М., 1987.
- <sup>28</sup> *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 108; см. также: *Токарев С. А.* Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX века. М.; Л., 1957. С. 140.
- <sup>29</sup> *Толстой Н. И.* Указ. соч. С. 309.
- <sup>30</sup> *Фрейденберг О. М.* Указ. соч. С. 87.
- <sup>31</sup> См. *Панченко А. М., Смирнов И. П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии нач. XX века // ТОДРЛ. Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. Л., 1971. С. 40, 46; а также: *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки поэтического стиля древней Руси. М.; Л., 1947. С. 60, 112.
- <sup>32</sup> *Фрейденберг О. М.* Указ. соч. С. 77.
- <sup>33</sup> Там же. С. 104.
- <sup>34</sup> *Байбурин А. К., Левинтон Г. А.* Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990. С. 68.

## КТО ТАКОЙ PAN COGITO?

### РОМАН БОБРЫК (ВАРШАВА)

Збигнев Гербэрт (\*1924, Львов) считается одним из самых крупных польских поэтов. Его ставят в один ряд с Виславой Шимборской и Чеславом Милошем. За ним в критике закрепилось мнение как о поэте Запада, поэте прошлого и культуры<sup>1</sup>. Эти определения исходят из тематики его стихотворений и из имен его персонажей (*Гамлет*, *Калигула* и пр.). Однако те же критики почти не ставят вопроса о том, с какой целью поэт обращается именно к этим, а не другим темам. За исключением книги Станислава Бараньчака<sup>2</sup>, нет и работ, стремящихся к целостному описанию всего поэтического творчества Гербэрта и выраженной в нем общей концепции мира. Такое положение вещей удивляет тем более, что поэтическая система Гербэрта просматривается вполне отчетливо как в пределах всего корпуса его текстов, так и в рамках отдельных стихотворений.

Вот один из примеров — ставшее уже хрестоматийным стихотворение 1961 г. “Mona Liza”:

przez siedem gór granicznych	[через семь пограничных гор
kolczaste druty rzek	колючие проволоки рек
i rozstrzelane lasy	и расстрелянные леса
i powieszono mosty	и повешенные мосты
szedłem —	я шел —
przez wodospady schodów	через водопады лестницы
wiry morskich skrzydeł	водовороты морских крыльев
i barokowe niebo	и барочное небо
całe w bąblach aniołów	все в пузырях ангелов
— do ciebie	к тебе
Jeruzalem w ramach	Иерусалим в рамках
stoję	я стою
w gęstej pokrzywie	в густой крапиве

wycieczki	экскурсии
na brzegu purpurowego sznura	на берегу пурпурного шнура
i oczu	и глаз
no i jestem	ну вот я и есть
widzisz jestem	видишь я есть
nie miałem nadziei	не надеялся
ale jestem	но я есть
pracowicie uśmiechnięta	трудолюбиво улыбочивая
smolista niema i wypukła	смолистая немая и выпуклая
jakby z soczewek zbudowana	как будто из линз построенная
na tle wklęsłego krajobrazu	на фоне вогнутого пейзажа
między czarnymi jej plecami	между черной ее спиной
które są jakby księżyc w chmurze	которая как будто луна в туче
a pierwszym drzewem okolicy	и первым деревом окрестности
jest wielka próżnia piany światła	великая пустота световой пены
no i jestem	ну вот я и есть
czasem było	иногда было
czasem wydawało sił	иногда казалось
nie warto wspominać	не стоит вспоминать
tyka jej regularny uśmiech	тикает ее регулярная улыбка
głowa wahadło nieruchome	голова маятник неподвижный
oczy jej marzą nieskończoność	глаза ее мечтают бесконечность
ale w spojrzeniach śpią ślimaki	но во взглядах спят улитки
no i jestem	ну вот я и есть
mieli przyjść wszyscy	должны были прийти все
jestem sam	я один
kiedy już	когда уже
nie mógł głową ruszać	он не мог головой двигать
powiedział	сказал
jak to się skończy	когда это кончится
pojadę do Paryża	я поеду в Париж
między drugim a trzecim palcem	между вторым и третьим пальцем
prawej ręki	правой руки
przerwa	пробел
wkładam w tę bruzdę	я вкладываю в эту борозду
puste łuski losów	пустые гильзы судеб
no i jestem	ну вот я и есть

to ja jestem	это я есть
wparty w posadzkę	вперившийся в плиточный пол
żywymi piętami	живыми пятami
tlusta i niezbyt ładna Włoszka	жирная и не слишком красивая итальянка
na suche skały włos rozpuszcza	на сухие скалы волосы распускает
od mięsa życia odrąbana	от мяса жизни отрубленная
porwana z domu i historii	похищенная из дома и из истории
o przeraźliwych uszach z wosku	с поразительными ушами из воска
szarą żywicy uduszona	шарфом живицы удушенная
jej puste ciała woluminy	ее пустые тела <u>волюмины</u>
są osadzone na diamentach	осажены на алмазах
między czarnymi jej plecami	между ее черной спиной
a pierwszym drzewem mego życia	и первым деревом моей жизни
miecz leży	меч лежит
wytopiona przepaść	выплавленная пропасть <sup>3</sup> ].

Если руководствоваться заглавием стихотворения, можно согласиться с тем, что Герберт действительно является поэтом западной культуры. Но это впечатление поддерживается только заглавием. В то же время, уже само графическое решение стихотворения (со смещением строк) подсказывает нечто более сложное — некое соответствующее “раздвоение” и в структуре его мира. В начале текста это “раздвоение” представлено наличием двух равносильных субъектов: заглавной Моны Лизы и говорящего “я”. Оно подкрепляется словами “к тебе”, “видишь”, которые наводят на мысль о какой-то попытке этого “я” вступить в разговор, в общение с изображенной Моной Лизой. В следующих же частях текста “я” говорит о Моне Лизе только в 3-м лице — “она”, из чего можно заключить, что ожидаемый диалог не состоялся (На польском языке в 3-м лице говорится обычно о ком-то, не участвующем в разговоре, или же из него исключенном).

В стихотворении видна и последовательная деградация *Моны Лизы* в глазах говорящего. Если в начале стихотворения она дана как цель паломничества “я” (и как возможный собеседник), то дальнейшие описания картины претерпевают следующую эволюцию: попытка объективно описать ее („смолис-

тая немая и выпуклая / как будто из линз построенная”) → попытка интерпретировать описанное („глаза мечтают бесконечность / но во взглядах спят улитки”) → откровенно личная и далеко не лестная ее оценка. И, если в первой части стихотворения ей приписывается статус личности равноценной говорящему, то в последующих она подвергается постепенному снижению до уровня неодушевленной материи. Что же касается “я”, то здесь таких изменений не видно — в частности, он постоянно повторяет “ну вот я и есть” и этим подчеркивает факт своей субъектности, с одной стороны, а с другой — принадлежности к живым: если о себе он говорит “это я / упершийся в плиточный пол / живыми пятнами”<sup>4</sup>, то о Моне Лизе сказано, что она „от мяса жизни отрубленная / <...> шарфом живицы (?) удавленная”.

И это один из характерных для поэзии Гербэрта парадоксов: вечно живое и устойчивое — мир искусства — получает в системе Гербэрта статус мертвого, а изменчивый, смертный человек принадлежит жизни.

Стихотворение “Мона Лиза” до известной степени типично для Гербэрта. Оно показывает, что к нему применимо как определение “поэт прошлого и культуры”, так и определение “поэт настоящего и эмпирики”. В нем обнаруживается общий характерный признак поэзии Гербэрта — антиномичность. Об этом признаке Станислав Баранчак говорит в своей книге как о конфронтации сферы “наследства” и сферы “лишенности наследства”<sup>5</sup>, где “наследство” — это мир культуры вообще, (потерянный) рай жителя Восточной Европы, а “лишенность наследства” — это мир “здесь и сейчас”, мир, в котором живет герой этих стихотворений.

В 1974 г.<sup>6</sup> у Гербэрта появляется новый персонаж — Pan Cogito — герой одноименного цикла стихотворений, вышедшего отдельной книгой. Создается впечатление, что после выхода этой книги главной целью критиков стал поиск ответа на вопрос — кто такой Пан Когито?<sup>7</sup> Они обращали внимание прежде всего на декартовский генезис героя, т. е. сосредоточивались на втором члене его имени, забывая о первом — о слове “pan”<sup>8</sup>. Однако, оба его компонента значимы.

В случае имени Пана Когито уже на первый взгляд можно заметить, что оно и не однородно и даже не монопольно. Оно составлено из польского “Pan” и латинского „Cogito”. Кроме того, немаловажным может быть здесь и тот факт, что польское слово “pan” — в его функции титульного обращения исторически еще относительно “молодое”. В случае же второго компонента имени героя — Cogito — важно подчеркнуть следующее:

1) латынь в сознании поляков очень долго функционировала как язык универсальный, общекультурный,

2) за самим словом “cogito” (из прочно вошедшей в культурный оборот формулы Декарта *cogito ergo sum*) стоит один из самых фундаментальных пластов общеевропейского культурного наследия нового времени.

Поэтому героя с именем Pan Cogito можно понимать как человека, в котором совмещены признаки живущего “здесь и теперь” и признаки живущего “всегда и везде”<sup>9</sup>. Равным образом и заглавие сборника вызывает представление о синтезе двух культур, двух традиций. С одной стороны, слово “Pan” включает его в парадигму известной польской конвенции заглавий и соотносит с такими произведениями как *Пан Тадеуш*, *Пан Йовяльский*, *Пан Володьковский*<sup>10</sup>, а, с другой, „Когито” связывает его с западноевропейской культурой и ее универсалиями.

Другой, не менее существенный, аспект этого имени — семантическая асимметрия его составляющих: “pan” называет лицо, личность (позицию социальную, возрастную, но и индивидуальность); “cogito” называет мышление (начало умственное, но также и духовное).

И еще: поскольку “*homo sapiens*” переводится на польский как “разумный (vs. “мыслящий”) человек” и поскольку в польском языке “лицо” и “человек” — синонимы, то на данном основании позволительно вывести и такое заключение: Pan Cogito = *homo sapiens*.

Это приводит к тому, что Пана Когито становится возможным интерпретировать и как конкретную личность, и как образ всего человечества<sup>11</sup>. И тем не менее, независимо от того,

как мы могли бы интерпретировать героя данного цикла, он всегда будет личностью внутренне разорванной между Пан и Когито, между “здесь” и “везде”, между “сейчас” и “всегда”, между телом и душой. Об этом красноречивее всего свидетельствуют два первых — открывающих весь цикл — стихотворения *Pan Cogito ogląda w lustrze swoją twarz* (Пан Когито рассматривает в зеркале свое лицо) и *O dwu nogach Pana Cogito* (О двух ногах Пана Когито). Вот первое из них :

Kto pisał nasze twarze na pewno ospa

[Кто писал наши лица несомненно оспа  
kaligraficznym piórem znacząc swoje „o”  
каллиграфическим пером меча свое „o”  
lecz po kim mam podwójny podbródek  
но по ком я наследую двойной подбородок  
po jakim żarłoku gdy cała moja dusza  
по каком обжоре когда вся моя душа  
wzdychała do ascezy dlatego oczy  
вздыхала к аскетизму почему глаза  
osadzone tak blisko wszak to on nie ja  
посажены так близко ведь это он не я  
wypatrywał wśród chaszczu najazdu Wenedów  
высматривал среди кустов нашествие Венедов  
uszy zbyt odstające dwie muszle ze skóry  
уши слишком оттопыренные две раковины из кожи  
zapewne spadek po praszczurze który łowił echo  
вероятно наследство по пращуре что ловил эхо  
dudniącego pochodu mamutów przez stepy  
гула шествия мамонтов через степи

czolo niezbyt wysokie myśli bardzo mało  
лоб не ахти высокий мысли очень мало  
— kobiety złoto ziemia nie dać się strącić z konia  
— женщины золото земля не дать сбросить себя с коня  
książę myślał za nich a wiatr niósł po drogach  
князь думал за них а ветер нес по дорогам  
darli palcami mury i nagle z wielkim krzykiem  
рвали пальцами стены и вдруг с великим криком  
spadali w próżnię by powrócić we mnie  
падали в пустоту чтоб вернуться во мне

a przecież kupowałem w salonach sztuki  
а ведь я покупал в салонах искусства

pudry mikstury maście  
 пудру смеси масти  
 szminki na szlachetność  
 помады для благородства  
 przykładałem do oczu marmur zieleni Veronese'a  
 прикладывал к глазам мрамор зелени Веронезе  
 Mozartem nacierałem uszy  
 Моцартом натирал уши  
 doskonaliłem nozdrza wonią starych książek  
 совершенствовал ноздри запахом старых книг  
 przed lustrem twarz odziedziczoną  
 перед зеркалом унаследованное лицо  
 worek gdzie fermentują dawne mięsa  
 мешок в котором ферментируют давнишние мяса  
 żądze i grzechy średniowieczne  
 страсти и средневековые грехи  
 paleolityczny głód i strach  
 палеолитический голод и страх

jabłko upada przy jabłoni  
 яблоко падает около яблони  
 w łańcuch gatunków spięte ciało  
 в цепь видов спаянное тело

tak to przegrałem turniej z twarzą  
 вот так я и проиграл турнир с лицом]<sup>12</sup>.

Уже сам атрибут (зеркало), которым пользуется Пан Когито, предполагает определенное удвоение и вводит все необходимые предпосылки для раздвоения. Согласно разным верованиям и согласно барочным (в Польше особенно живым) традициям, мир, который видится в зеркале, — это мир отрицательный, мир злых духов, нечистой силы, но и неумолимой нагой правды о законах бытия<sup>13</sup>. Нетрудно заметить, что и в случае данного стихотворения мир в зеркале — негативен. Пан Когито дистанцируется от своего отражения и говорит о нем “он” (“ведь это он не я”). “Он” делает только то, что связано с физической стороной жизни. Предзеркальный же “я”, в отличие от “него”, проявляет прежде всего потребности духовные:

[вся моя душа  
 вздыхала по аскетизму <...>  
 я покупал в салонах искусства

пудру смеси масти  
 помады для благородства  
 прикладывал к глазам мрамор зелень Веронезе  
 Моцартом натирал уши  
 совершенствовал ноздри запахом старых книг ]<sup>14</sup>.

Различие между “он” и “я” подсказывает еще один способ прочтения имени заглавного героя цикла — прочтение в свете грамматики. Слово “pan” в польском употреблении устанавливает дистанцию между говорящим и тем, о ком говорится. В речевом этикете эта дистанция всегда выражается глагольной формой 3-го лица единственного числа. А это позволяет сказать, что “пан” и “он” эквивалентны. Латинское же слово “cogito” переводится на польский как “myślę” (русское “мыслю”, “думаю”). Форма глагола (первое лицо единственного числа) выражает тут исполнителя ментальной деятельности — Я. Получается, что то, что в плане выражения существует как “Пан Когито”, в плане содержания оказывается нерасторжимой структурой ОН — Я.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См., напр.: *Krzemiński I. Zbigniew Herbert i tradycja // Współczesność. 1971. N 25; Sandauer A. Głos dzielony na czworo // Kultura. [Warszawa] 1976. N 7–9.*
- <sup>2</sup> *Barańczak S. Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta. Wrocław, 1994.*
- <sup>3</sup> Цит. по: *Herbert Z. Studium przedmiotu. Wrocław, 1995.* — Из-за недоступности русских переводов стихотворений Гербэрта все они по-русски даются в нашем переводе. — *Р. Б.*
- <sup>4</sup> Здесь и далее выделено нами. — *Р. Б.*
- <sup>5</sup> См.: *Barańczak S. Uciekinier z Utopii... С.60 и след.*
- <sup>6</sup> Это дата выхода сборника, героем которого является Пан Когито. В действительности же, стихотворения о нем (или с ним) появились в периодических изданиях уже с 1969 г.
- <sup>7</sup> Это видно даже по заглавиям статей, написанных об этой книге. Ср., напр.: *Lam A. Kim jest Pan Cogito? // Nowe Książki. 1974. N 19. S. 1–5; Żurkowski B. Kim jest Cogito? // Opole. 1974. N 10.*

- <sup>8</sup> Так, кажется, следует понимать высказывания типа: “Pan Cogito jest Panem Myślę” (см.: *Kwiatkowski J. Niezrównany Pan Cogito; Jego же. Felietony poetyckie. Kraków, 1982. S. 100–105.*) и другие, похожие (*Kraskowska E. Męski wiek Pana Cogito // Twórczość. 1984. N 8. S. 51–65.*).
- <sup>9</sup> См.: *Żurakowski B. Kim jest Cogito?*
- <sup>10</sup> На это обратил внимание Яцек Бжозовски (*Brzozowski J. Geneza Pana Cogito // Prace Polonistyczne. Seria XLVIII. S. 103–114*), пытаюсь — безрезультатно — установить черты сходства и различия между героями этих произведений.
- <sup>11</sup> В этом направлении движется мысль Антони Либера (*Libera A. Traktat Zbigniewa Herberta // Literatura. 1974. N 19*), но и он не замечает, что многозначность героя заложена уже в его имени.
- <sup>12</sup> Цит. по: *Herbert Z. Pan Cogito. Wrocław, 1993.* — Разбор этого стихотворения см.: *Bodin P.-A. The Barbarian and the Mirror: An Analysis of One Poem in Zbigniew Herbert’s Poetical Cycle “Pan Cogito” // Scando-Slavica. 1981. T. 27. P. 15–25.*
- <sup>13</sup> См. статью “Зеркало” в кн.: *Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 195–196.* В поэтике Герберта зеркало является предметом негативным. Оно очень часто связывается у него с мотивом смерти.
- <sup>14</sup> Одобрение и осуждение в высказываниях „я” могут иметь, однако, и обратное значение. Дело в том, что цель всей деятельности этого „я” — скрыть свое истинное лицо.

## ШИЗОФРЕНИЧЕСКИЕ КАРТОТЕКИ ТАДЕУША РУЖЕВИЧА

ЮСТИНА УРБАН-ПУШКАРСКА (СЕДЛЫЦЕ)

“Картотека” — по определению “Словаря польского языка” под редакцией М. Шимчака — есть “свод карточек, содержащих определенные сообщения, составленных по единой системе и хранящихся в коробке, ящике, скоросшивателе и т. д.” Но предложенная в словаре дефиниция, на наш взгляд, не совсем полна. Она определяет только один тип этого явления. Но картотекой можно назвать и метод собирания и хранения информации, а также особую разновидность мебели, предназначенную для этих целей.

Картотека как метод сбора и хранения информации имеет многие преимущества. Он позволяет охватить большое количество данных, привести их в порядок, получить быстрый доступ к ним и легко ввести новые. Все эти свойства картотеки вызывают аналогии с человеческой памятью<sup>1</sup> и даже — с интеллектом, в качестве помощника или заместителя которого она часто выступает<sup>2</sup>.

Как правило, картотеки используются в библиотеках, в административных учреждениях, в криминалистике. Общедоступные картотеки, которыми пользуются в библиотеках, воспринимаются как полезные и необходимые, картотеки же криминальные и канцелярские вызывают боязнь<sup>3</sup>. Причин тому — несколько. Одной из главных является возможность использования собранной информации против человека, которого она касается. Но есть и другие факторы: 1) ограниченность доступа к ним; 2) чисто внешнее описание людей.

Современный вид картотеки приобрели довольно поздно. Вероятно, только во второй половине XIX в. их начали использовать в государственном аппарате, в целях более точной

регистрации и контроля за постоянно мигрирующим населением. Раньше функцию картотеки выполняли различные реестры, списки, каталоги (законов, преступлений, предметов). Все они имели своей целью одно — упорядочение мира (в соответствии с представлениями составителя).

В XX в. с его особенно чутким отношением к проблеме свободы/не-свободы, во времена “великих чисел”, вопреки которым человек пытается не пропасть в толпе, картотека (и близкое к ней “раскладывание по полочкам”, т. е. механическая классификация людей на основании их внешних признаков) нашла отзвук и в литературе, в том числе — в творчестве известного польского поэта, драматурга и прозаика Тадеуша Ружевица<sup>4</sup>.

Непосредственно перед анализом необходимо заметить, что стихи Ружевица, использующие мотив картотеки, в каком-то смысле отмечены печатью шизофрении. В каждом из них картотека имеет отношение к административно-бюрократической или судебно-полицейской сфере. Она либо внушает страх лирическому “я” (наряду с другими объектами), либо мешает ему избавиться от страха.

Чтобы точнее определить признаки и характер того явления, каким является картотека Ружевица, обратимся к стихотворению “Страх”:

Wasz strach jest wielki  
metafizyczny  
mój mały urzędnik  
z teczką  
z kartoteką  
z ankietą  
kiedy się urodziłem  
z czego się utrzymuję  
czego nie zrobiłem  
w co nie wierzę  
co tutaj robię  
kiedy przestanę udawać  
gdzie się udam  
potem

Ваш страх очень большой  
метафизический  
мой мелкий служащий  
с портфелем  
с картотекой  
с анкетой  
когда я родился  
на что я живу  
чего я не сделал  
во что я не верю  
что здесь делаю  
когда перестану притворяться  
куда я отправлюсь  
потом

Темой этого стихотворения являются два варианта страха: первый — большой и как будто иррациональный, второй — маленький и конкретный, который принял вид служащего с портфелем. Первый из них относится к некоему “вы”, второй — к лирическому “я”.

На наш взгляд, в первой строфе заключается главная загадка всего стихотворения — загадка его темы и отношения автора к проблеме, рассматриваемой лирическим “я”. Эллипсис тире и слова “страх” во втором предложении (3-я строка) ведет к разным способам прочтения данного отрывка:

- 1) Ваш страх очень большой  
метафизический  
мой мелкий <страх -> служащий  
с портфелем

Определение “мелкий” характеризует в данном случае чувство, приписанное субъекту. И поскольку чувство это является ничтожным и незначительным, не заслуживающим своего имени, автор опускает его.

- 2) Ваш страх очень большой  
метафизический  
мой <страх -> мелкий служащий  
с портфелем

Страх сохраняет “натуральный” размер, “мелким” становится служащий. Притом “мелкий” может здесь означать “невысокого роста” или “невысокого ранга”. Казалось бы, повода для страха нет. Но если определение “мелкий” связать с омонимичным ему эпитетом нечистой силы (как известно, чем она меньше, тем легче ей проникнуть в тайники человеческой души), то служащий начинает представляться грозной фигурой. Ведь он имеет портфель, “картотеку”. Оба способа чтения указывают на приземленность страха, который ощущает “я”, и противопоставляют его страху, ощущаемому “вы”.

Строфа состоит из двух предложений, соответствующих друг другу формально (первый стих соотносится с третьим, второй — с четвертым), но противопоставленных — семантически. Из этой оппозиции должно следовать, что не сам служащий, а только его атрибут (портфель) является источником

страха. Но польское слово “teczka” можно понимать двояко: либо как “портфель”, либо как “папка”. О содержимом этого портфеля говорит вторая строфа стихотворения. Там находится картотека, а в картотеке — анкета со следующими вопросами:

когда я родился  
на что я живу  
чего я не сделал  
во что я не верю.

Очевидно, что не все эти вопросы характерны для анкеты. Конвенциям анкеты здесь соответствуют только два первых вопроса. Следующие же два напоминают скорее донос, ибо имеют идеологическое качество: чего я не сделал (подразумевается: а должен был сделать), во что я не верю (но должен верить).

Последняя строфа тоже допускает два прочтения. Составляющие ее вопросы могут быть развитием предыдущей строфы (т. е. относиться к прозаическому страху “я”), но могут относиться и к метафизическому страху из первого стиха первой строфы. В первом случае эти вопросы надо понимать как вопросы, которые задаются во время допроса (“что я здесь делаю” следует понимать как вопрос, побуждающий допрашиваемого признаться в своей вине). Последний вопрос относится к будущему: что намерен делать “я” после допроса или наказания.

Во втором случае вопросы из последней строфы становятся вопросами экзистенциальными: первый — “что я здесь делаю” — это вопрос о смысле человеческой жизни, последний — это вопрос о судьбе человека после смерти, второй, центральный вопрос относится к проблеме правды и фальши человеческой жизни. Здесь надо подчеркнуть, что все эти вопросы сформулированы в 1-ом лице единственного числа. В связи с этим можно предположить, что они относятся к проблемам экзистенциальным (анкета пользуется формой 2-го л. ед. ч., а донос — 3-го л. ед. ч.): субъект спрашивает самого себя, он как будто контролирует себя, упражняясь в ответах. Таким образом, в виде картотеки-анкеты оформлен здесь внут-

ренный процесс составления обращенных к себе вопросов лирического субъекта.

Итак, картотека выполняет в произведении двоякую функцию: она “строит” стих формально — как реализация портфеля она конструируется с помощью других суб-структур (анкета, донос, допрос); но она же имеет и семантическую функцию — как предмет, которым пользуется репрессивный аппарат, она вызывает в людях особенный страх, похожий на метафизический страх, страх неизвестного, тайны, загадки нашего бытия, страх, который навязывает человеку мышление в категориях создателей картотек.

Заглавие следующего стихотворения “Он так скрытен” полностью передает изложенную в нем ситуацию. Субъект или явление, о котором здесь говорится, скрыт до такой степени, что ни разу в тексте не называется. Мы можем о нем судить только на основании предпосылок, неких аллюзий, из которых следует, что им (как и в “Страхе”) является страх, беспокойство. Но мы узнаем об этом только тогда, когда говорящий “я” пытается различить два его рода: первый — примитивный, пользующийся карательными органами, знаками и мундирами, и, следовательно, нормальный, общий, испытываемый всеми или, по крайней мере, большинством; второй же — необычный, как будто более благородный, более утонченный, характеризующий самого субъекта (о нем говорится, что он “тонкий”, скрытый, “напоминающий немного любовь, немного игру детей”).

О первом виде страха упоминается в произведении только один раз, описанию второго посвящено почти все стихотворение. Из высказываний “я”, говорящего о собственном чувстве страха (здесь надо заметить, что произведение построено как сообщение, отправитель которого хочет наиболее образно представить свое состояние, и поэтому, рассказывая о собственных чувствах, пользуется формой второго лица единственного числа, принуждая этим получателя к отождествлению себя с переживаниями отправителя), следует, что оно прошло у него три стадии развития. На первой стадии оно было незначительным (мимолетным), “чуть красило предметы людей

пейзажи”, на второй оно начало приобретать конкретную форму — оно “соединяется в один предмет, одно место, одно лицо”, на третьей оно как будто стало самостоятельным, независимым от субъекта, стало тем, над чем он потерял власть, что овладело им.

Описание положения “я” напоминает характеристику шизофрении, которую предложил А. Кепински<sup>5</sup>. По Кепинскому, развитие этой болезни имеет именно три стадии. Первая — это стадия, которая называется фазой овладения: больной находится в ирреальном мире видений, экстаза, кошмаров. Вторая — фазой приспособления, на этой стадии “обратная сторона мира” представляется больному уже чем-то обыкновенным, повседневным. На третьей стадии, которая называется фазой деградации и характеризуется отупением чувств и интеллекта, личность больного подвергается распаду.

Характеристика страха в стихотворении Ружевича разительно похожа на описание шизофрении по Кепинскому, на основании чего можно утверждать, что страх, испытываемый лирическим “я” Ружевича, есть страх шизофреника.

В художественном мире этого стиха определенное место занимает и картотека. Она оказывается в числе мест (например, закрытые помещения, конверты, железнодорожные билеты, повестки, объявления), могущих скрывать в себе некую тайну, приятный или неприятный сюрприз. Мучающий лирическое “я” персонифицированный страх (имеющий, в частности, “руки”) создал для себя тайную резиденцию, в которой он “гнездится охотно” и из которой каждую минуту может выглянуть.

С шизофренической действительностью лирического “я” мы имеем дело и в другом стихотворении Ружевича — в “Слове”. В этом произведении также появляется страх, но здесь его источником являются не закрытые помещения, а “слово”, высказанное лирическим “я”, “когда-то невольно, наполовину проглоченное”. Это же слово стало причиной искаженного способа восприятия мира и его законов. Оно же (как и “страх” в стихотворении “Он так скрыт”) принимает сначала разные значения, цвета, формы, а в конце делается самостоятельным

и овладевает лирическим субъектом, его мыслями и чувствами, превращается в “обоюдоострый блестящий меч”.

Субъект, находящийся на второй или третьей стадии шизофрении (когда уже и прежний, действительный, мир начинает казаться рядом бредовых видений), пытается взять верх над порождениями своего воображения и вернуться к началу, к доболезненному состоянию. Он ищет спасения в простодушных рисунках детей, в словарях, которые характеризуются ясностью композиции, задаваемой алфавитом. Необходимо подчеркнуть, что в цитированном здесь “отрывке словаря” заглавные слова заключают в себе префикс “рго-” или “рге-”, который указывает на начало. Он скрывается “в стилистиках”, “на выставке канареек” — среди их множества; он скрывается в картотеках, житиях святых, “среди звезд” — в ясных композициях; наконец, он скрывается “между ногами женщины” — в том, что связано с началом.

Стремление субъекта к определенности и к началу достигает цели (хотя бы в его воображении). Он реализует свои мечтания в видении шахматной доски, которую понимает как наиболее ясную композицию. Мечта возврата к началу реализуется им в образе сил: неба, солнца и эмбриона, соединенных каплями крови, которые связываются с космическим яйцом — символом начала всего. Но эту мечту он воплощает также в видении своей жизни как бытия животного, которое предшествует бытию человека.

И функция картотеки в этом стихотворении уже иная. Если в рассмотренных ранее текстах картотека была источником страха, “закрытым помещением”, в котором “страх гнездится”, то здесь она осмысливается субъектом как место, в котором можно скрыться от опасности.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: *Bachelard G. Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy // Pamiętnik Literacki. 1976. Z. 1. S. 235.*
- <sup>2</sup> Картотека, понимаемая как память, вызывает амбивалентные чувства: позитивные — потому, что она “укрепляет” явления и

людей; негативные — потому, что она ничего не “забывает”, не “прощает” вины.

- <sup>3</sup> Чувство страха, связанное с картотекой, свойственно только славянской культуре. В других культурах, в которых заложено большое доверие к полиции, картотеки вызывают определенные эмоции только теперь, когда их начинают включать в компьютерные системы, позволяющие вести более точный контроль и вмешательство в жизнь граждан.
- <sup>4</sup> Родившийся в 1921 г. Тадеуш Ружевич считается одним из самых крупных современных польских поэтов. Его ставят в одном ряду с Виславой Шимборской и Збигневом Гербертом. Им была написана известная пьеса “Kartoteka” (“Картотека”), которой в данной статье мы не занимаемся, так как проблема картотеки раскрывается в ней иначе, чем в его поэтических произведениях.
- <sup>5</sup> *Kępiński A. Schizofrenia. Kraków, 1992. S. 43–59.*

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Bachelard G. Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy // Pamiętnik Literacki. 1976. Z. 1.*
2. *Drewnowski T. Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe. Warszawa, 1990.*
3. *Kępiński A. Schizofrenia. Kraków, 1992.*
4. *Materiały konferencji “Twórczość Tadeusza Różewicza. Poznań, 1993.*
5. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia. Poznań, Warszawa, 1989. Wyd. 4.*
6. *Różewicz T. Poezje zebrane. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław, 1971.*

## “ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА” В ПОЭТИКЕ ИОСИФА БРОДСКОГО

ДЕНИС АХАПКИН (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Выявление ключевых, базисных метафор в творчестве поэта и их изучение чрезвычайно важны для описания его художественной системы и адекватного понимания текстов. Метафора не только характеризует стилистическую систему автора и выполняет определенные семантические функции, но, повторяясь из текста в текст, задает перспективу развития художественного мира поэта. Многие филологи, как отечественные, так и зарубежные, рассматривают поэтику того или иного автора или направления как результирующую нескольких ключевых образов, которые постоянно повторяются и развиваются в текстах. Так, например, может выделяться “ядерный образ”, который определяется как минимальная далее не разложимая образная единица, или же речь идет о метафорических архетипах. Пользуясь классификацией, которую предлагают Лакофф и Джонсон, мы будем рассматривать подобное явление как структурную метафору. Указанные авторы понимают под этим названием структурное метафорическое упорядочивание одного понятия в терминах другого<sup>1</sup>. Применение этого термина удобно по нескольким причинам, главной из которых является то, что, в отличие от термина “реализация метафоры”, подразумевающего конкретный случай употребления метафоры, термин “структурная метафора” указывает на заданность способа мышления о мире, который является неотъемлемой частью концептуальной системы автора. Для Бродского, как будет показано далее, одной из главных структурных метафор является метафора “мир есть книга” (или, шире, “мир есть текст”). Мы будем называть ее “филологической метафорой”. В идиолекте Бродского исходная метафора “мир есть текст”

развертывается подобно тому, как в обыденном языковом сознании это происходит с метафорами типа “спор есть война” или “время — деньги”.

Использование при описании явлений действительности “филологической метафоры”, т. е. восприятие мира как текста, имеет достаточно развитую традицию. Уподобление мира книге есть в сочинениях десятков раннехристианских и средневековых авторов; оно было широко известно и арабскому миру. В истории мировой культуры мы находим множество примеров подобного восприятия — от каббалистического трактата «Сефер Йецира» («Книга Творения») до более поздних философских и естественнонаучных построений Г. Галилея, Ф. Бэкона и т. п.<sup>2</sup>

Восприятие мира как “совокупности слов” наиболее адекватно описывается через структурную метафору “мир есть текст”, которая оказывается базовой для определенного типа культуры<sup>3</sup>.

Помимо описанной культурной парадигмы, с которой Бродский до определенной степени был знаком, о чем свидетельствует ряд его достаточно ранних текстов (примерно с 1964 года), в которых применяются операции, характерные для средневековой каббалистической традиции (нотарикон, анаграммирование и т. д.), на выдвижение “филологической метафоры” в центр образной системы Бродского могли влиять некоторые течения в науке о языке, начиная от Гумбольдта и заканчивая представлением о том, что язык детерминирует человека больше, чем человек язык, экстралингвистическая реальность является иллюзией, а мир — текстом, которое отражено во многих работах французских постструктуралистов<sup>4</sup>.

В русской поэтической традиции восприятие мира как книги также получило определенное отражение. Достаточно вспомнить стихотворение Симеона Полоцкого “Мир есть книга” из “Вертограда многоцветного”<sup>5</sup>.

Перейдем к рассмотрению текстов Бродского. Вышеупомянутая структурная метафора развивается в них по нескольким направлениям. Во-первых, это ряд “полиграфических” образов. Рассмотрим несколько из них.

Для Бродского характерно развертывание образа, его детализация, при которой исходная метафора представлена *in absentia*, но легко прочитывается в контексте: “Потому что как в поисках милой всю-то / ты проехал вселенную, дальше вроде / нет страницы податься в живой природе. / Зазимую же тут, с черной обложкой рядом, / проницаемой стужей снаружи, отсюда — взглядом, / за бугром в чистом поле на штабель слов / пером кириллицы наколов” (2, 411)<sup>6</sup>. Мир, окружающий поэта, наделяется свойствами книги. Перемещения лирического героя ассоциируются с перелистыванием страниц, а ночное зимнее небо — с черной обложкой книги или тетради. Интересно, что уподобление мира книге поддержано на языковом уровне — за счет полисемии слова *поле* (“безлесная равнина” и “узкая полоса по краю листа в книге, рукописи и т. п., оставляемая свободной от текста”)<sup>7</sup>. Ср. аналогичный случай в “Литовском ноктюрне”: “Наша письменность, Томас! С моим за поля / выходящим сказуемым! С хмурым твоим / домоседством / подлежащего” (2, 324–325). Очевидно, что “вся смысловая структура этой строфы построена на многозначности графики, ее способности быть то репрезентацией языка, то оборачиваться вещественной предметностью: поля... это и поля Литвы и России, и поля страницы, на которые залезает строка...”<sup>8</sup>. Необходимо лишь отметить, что многозначна, скорее, не графика, а лексика, которая эту графику описывает. Эта особенность, как отчасти будет видно из других примеров, одна из существенных отличительных черт поэтики Бродского. Возвращаясь к приведенному нами отрывку, интересно отметить, что он своеобразно перекликается со строками Мандельштама из “Шума времени”: “Все трудней перелистывать страницы мерзлой книги, переплетенной в топоры при свете газовых фонарей. Вы, дровяные склады — черные библиотеки города — мы еще почитаем, поглядим”<sup>9</sup>. Метафора Бродского *на штабель слов / пером кириллицы наколов*, описывающая процесс создания стихотворения, на наш взгляд, с одной стороны, типологически связана с процитированным фрагментом из Мандельштама. *Штабель слов* возникает по аналогии с общеязыковым *штабель дров*, что поддерживается парони-

мической аттракцией и рифмой слов / наколов, а также зрительной ассоциацией: *штабель*, т. е. ‘ровно сложенный ряд чего-либо (строительных или других материалов)’ (по определению Малого Академического словаря русского языка), похож на вертикально расположенные на листе бумаги ряды слов — своеобразный строительный материал стихотворения. С другой стороны, метафора возникает как переоформление пословицы “Что написано пером, того не вырубишь топором”. Необходимо также обратить внимание на то, что в контексте стихотворения, которое написано через несколько лет после высылки поэта за пределы родной страны, актуализируется целый ряд значений, связанных с ситуацией изгнания. С этой точки зрения интересно прежде всего предложно-падежное сочетание *за бугром*, которое, помимо прямого значения, описывающего условное пространство, в котором разворачивается действие стихотворения, входит в текст в переносном значении ‘за пределами Советского Союза’; кроме этого, в контексте цикла “Часть речи”, в который входит анализируемый текст, возникает параллель с хрестоматийно известной фразой из “Слова о Полку Игореве”<sup>10</sup>: “О Русская земле! Уже за шеломянемь еси!”

Образ *чистого листа, бумаги* чрезвычайно часто встречается в стихотворениях поэта. Причем восходит он, с нашей точки зрения, скорее не к локковской *tabula rasa*, а к цветаевскому я “страница твоему перу”, и, в особенности, к строкам Мандельштама: “И день сгорел, как белая страница, — / немного дыма и немного пепла”. Примеры из текстов Бродского: «Но тяжкий бред ночной непрерываем / будильником, грохочущим трамваем, / огромный город рвущим на куски, / как белый лист, где сказано “прощай”» (2, 164); “<...> возьми перо / и чистую бумагу — символ / пространства” (2, 235). Следующие два примера интересны тем, что показывают употребление одного и того же образа в разноязычных текстах Бродского: “А то возникали чайки из снежной мглы, / как замусоленные ничьей рукой углы / белого, как пустая бумага, дня; / и подолгу никто не зажигал огня” (3, 59). Сравнение чаек с углами строится по принципу внешнего сходства — птица,

взмахивающая крыльями, выглядит как угол<sup>11</sup>. В результате актуализации сочетаемости слова, образующего троп, в его прямом значении получается сочетание *замусоленные углы*<sup>12</sup>. Слово *угол* предполагает употребление атрибутива, показывающее, частью какого целого является его денотат (речь не идет здесь, разумеется, о метонимиях типа *угол* — “жилище, пристанище”). Этот атрибутив (*белый, как пустая бумага, день*) возникает в результате контаминации устойчивых языковых сочетаний *белый лист бумаги* (имеющий углы) и *белый день*, на которой строится сравнение. Аналогичное сравнение в английском варианте: *seagulls are / in the air like a page's soiled corners* (3, 373). Мы привели несколько описаний дня. Ночь также описывается поэтом с привлечением подобных образов: “Ночь с багровой луною, / как сургуч на конверте”<sup>13</sup> (2, 371). Укажем еще несколько примеров, где на подобные сравнения накладывается метафора дождя как штриховки, неоднократно встречающаяся у Бродского. Наложение это показывает взаимопроникновение между базисным денотативным пространством и привлеченным денотативным пространством (задающимся буквальным значением выражения, используемого метафорически), которое с необходимостью возникает во многих текстах при развертывании структурной метафоры: “воздух в чужих краях / чаще чем что-либо напоминает ватман, / и дождь заштриховывает следы, / не тронутые голубой резинкой” (3, 93); “Дождь стекла пробует нетвердым клювом, / нас заштриховывая без нажима...” (3, 104); “With wet Koh-i-noors the October rain / strokes what's left of the naked brain” (3, 373).

Если лист бумаги выступает как метафора действительности (или восприятия действительности субъектом: “с сильной матовой белизной / в мыслях — суть отраженьем писчей / гладкой бумаги” — 2, 358), то действие времени может быть приравнено к стиранию с этого листа карандашных набросков: “Мир больше не тот, что был // прежде, когда в нем царили страх, абажур, фокстрот, / кушетка и комбинация, соль острот. / Кто думал, что их сотрет, // как резинкой с бумаги усилья карандаша, / время?” (3, 191)<sup>14</sup>.

Достаточно часто развертывание структурной метафоры осложнено дополнительными процессами в области семантики. Так, например, одной из характеризующих черт поэтики Бродского является обыгрывание семантической диффузности, т. е. совмещение нескольких (чаще всего двух) лексических значений омонимов или многозначных слов в одном контексте. Чаще всего это происходит в результате оживления стершейся метафоры. Наиболее характерным случаем здесь является буквальное (общеязыковое) прочтение термина той или иной науки или области деятельности (в том числе, лингвистики), который в свое время был образован при помощи метафоры. В “Новых стансах к Августе”, стихотворении, написанном в 1964 г., читаем: “Сентябрь. Ночь. Все общество — свеча. / Но тень еще глядит из-за плеча / в мои листы и роется в корнях / оборванных” (1, 389).

Здесь слово *листы*, употребленное, на первый взгляд, в значении *листы бумаги*, что подтверждается, во-первых, контекстом: тень заглядывает из-за плеча поэта в его рукописи, во-вторых, видом формы множественного числа, при ретроспективном прочтении развивает также значение *листья дерева* (архаический вариант — *листы*), благодаря сочетанию со словом *корни* (естественно, сразу же вспоминается басня И. А. Крылова “Листы и корни”), которое входит в текст также в двух значениях. Одно из них, *корень дерева*, поддерживает овеществляющую метафору *поэт — дерево*<sup>15</sup>, где *оборванные корни* соотносятся с развитым у Бродского восприятием поэта как человека, постоянно находящегося в ситуации изгнания. Второе значение — *основная часть слова*, позволяет метафорически интерпретировать поэтическое творчество как своеобразное “рытье в корнях”. В связи с этим можно вспомнить высказывание Мандельштама: “Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь... Хлебников возится со словами как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие”<sup>16</sup>. Ср. в том же стихотворении Бродского: “бушуй среди густой еще листвы / вторгайся по корням в глубины” (1, 387–388). Переплетение обра-

зов, описанных выше, не является окказиональным употреблением, а появляется в целой серии произведений Бродского.

Тесно смыкается с рассмотренным образом регулярно встречающийся у Бродского образ страницы: “И, как книга, раскрытая сразу на всех страницах, / лавр шелестит на выжженной балюстраде” (3, 44); “<...> за стеною в толщину страницы” (2, 214) и т. п. Отметим, что образы, являющиеся продуктами структурной метафоры, возникают не только в поэтических произведениях Бродского, но и в текстах с принципиально иным прагматическим заданием. Так, в речи в Шведской королевской академии при получении Нобелевской премии поэт говорил: “<...> я родился и вырос на другом берегу Балтики, практически на ее противоположной серой шелестящей странице. Иногда в ясные дни, особенно осенью, стоя на пляже где-нибудь в Келомякки и вытянув палец на северо-запад над листом воды, мой приятель говорил: “Видишь голубую полоску земли? Это Швеция”<sup>17</sup>. Этот пример хорошо демонстрирует заданность способа мышления о мире метафорой, о которой мы говорили выше.

С образом страницы метонимически связан ряд других тропов. Это, с одной стороны, образы черного / белого экземпляра: “я <...> / <...> воплотился / в том экземпляре мира белом” (2, 226) или “загрязняя жизнь, как черновик” (2, 226); метафора тиража, как описание действительности: “И слепок первородного греха / свой образ тиражирует в канале” (2, 43); “Природа <...> / искренне ценит принцип массовости, тираж...” (3, 194). С другой стороны, это детализация образа, например, сравнение человеческой жизни со строкой: “он <...> / как строчка, что влезает на поля / <...> исчез” (2, 178); “Наши жизни, как строчки, достигли точки” (2, 307). В двух последних сравнениях основанием служит зрительный образ, можно привести пример, где обыгрывается скорее синтаксическое построение фразы и ее звучание: “Вся жизнь, как нетвердая честная фраза / на пути к запятой” (2, 324). Образы запятой и других знаков препинания чрезвычайно частотны в поэзии Бродского. Метафора чаще всего строится в этих случаях на основании визуального сходства: “Из костелов бредут,

хороня запятые / свечек в скобках ладоней” (2, 322) или (в стихотворении “Осенний крик ястреба”, в финале которого описывается превращение птицы в хлопья снега): “И на мгновенье / вновь различаешь кружки, глазки... / <...> / многоточия, скобки, звенья, / <...> / карту, ставшую горстью юрких / хлопьев...” (2, 379)<sup>18</sup>, но может быть обоснована и функционально, исходя из назначения того или иного знака препинания: “В скобки берет зима / жизнь” (1, 357); “это — временный, но выход / за скобки года” (2, 159); “Попробуем же отстраниться, / взять век в кавычки” (3, 26); “А не то тишина и сама пробел” (4, 12). В последнем случае отождествление тишины с пробелом помимо функциональной мотивировки (при чтении текста в паузах между словами, обозначенных пробелами, наступает тишина), мотивирована в контексте всего стихотворения картиной безмолвного города, занесенного белым снегом, т. е. при помощи визуальной ассоциации. Действительно, в поэзии Бродского очень часто при образовании тропа задействованы оба этих механизма (функциональный и визуальный). Ср.: “и жизнь моя за скобки век, бровей / навеки отодвинется” (1, 355), где, с одной стороны, скобки — это то, что ограничивает некий фрагмент от целого, с другой — форма этого знака препинания схожа с формой надбровных дуг (актуально здесь также и то, что как *скобки*, так и *веки* и *брови* всегда парны). Приведем еще один пример, показывающий сложное взаимодействие механизмов смыслопорождения в рамках развертывания структурной метафоры: “фонари в окне, / обрывок фразы, сказанной во сне, / сводя на нет, подобно многоточью, / не приносили утешенья мне” (2, 265).

Аналогичным образом в поэтической системе Бродского развиваются образы *буквы* и *предложения*<sup>19</sup>.

Из сказанного выше очевидно, что одной из существенных черт идиостиля Бродского является описание внеязыковой действительности в категориях текста или языка, в частности, описание мира как книги с использованием “полиграфических” терминов, которое, с нашей точки зрения, происходит в результате развертывания базовой структурной метафоры

“мир есть текст”, осуществляющегося по метонимическому принципу.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. С. 396.*
- <sup>2</sup> Обзор подобных представлений в литературе средневековья см. в работах: *Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977; Берков П. Н. Книга в поэзии Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. Л., 1969. Т. XXIV.; Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. XXVI. С. 33–49.*
- <sup>3</sup> Ср.: “<...> в условиях культуры, направленной на выражение и основывающейся на правильном обозначении, в частности, на правильном назывании, весь мир может представлять как некоторый текст, состоящий из знаков разного порядка, где содержание обусловлено заранее, а необходимо лишь знать язык, т. е. знать соотношение элементов выражения и содержания; иначе говоря, познание мира приравнивается к филологическому анализу” (*Лотман Ю. М., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1971. Вып. 284. С. 152.*)
- <sup>4</sup> Этой теме был посвящен мой доклад “И. Бродский и гипотеза лингвистической относительности”, прочитанный на научной конференции студентов-филологов СПбГУ в апреле 1997 г. (рукопись).
- <sup>5</sup> У Полоцкого мы имеем дело скорее с реализацией метафоры, выраженной в одном тексте и не проходящей через все творчество поэта, не являющейся одной из определяющих черт его идиостиля (хотя и чрезвычайно характерной для художественной системы барокко, многие черты которой наследует Бродский). В русской поэзии XX века наиболее близок к той картине, с которой мы сталкиваемся в поэтике Бродского, оказывается В. Хлебников. Образ мира как книги в его поэзии подробно описан А. Хансеном-Лёве: *Hansen-Löve A. A. Die Entfaltung des “Welt — Text” — Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs // Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium April 24-th in 1983. (Stockholm Studies in Russian Literature 20). Motala, 1985. P. 89–121.*

- <sup>6</sup> Все цитаты из текстов Бродского, за исключением оговоренных отдельно, даются по изданию: *Бродский И. А. Соч.:* В 4 т. СПб., 1992–1995, с указанием тома и страницы.
- <sup>7</sup> Еще один пример обыгрывания полисемии слова *поле* в стихотворении “Новая жизнь”: *Белые стены комнаты делаются белей / от брошенного на них якобы для остротки / взгляда, скорей привыкшего не к ширине полей, / но к отсутствию в спектре их отрешенной краски* (3, 168).
- <sup>8</sup> *Лотман М. Ю., Лотман Ю. М. Между вещью и пустотой // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1990. Вып. 883. С. 324–325.*
- <sup>9</sup> *Мандельштам О. М. Собр. соч.:* В 4 т. М., 1991. Т. 2. С. 34–35, 152.
- <sup>10</sup> Образы из “Слова...” несколько раз возникают в цикле “Часть речи”, к которому принадлежит цитируемое стихотворение. Ср.: *И, глаза закатывая к потолку, / я не слово, а номер забыл, говорю полку, / но кайсацкое имя язык во рту / шевелит в ночи, как ярлык в орду* (2, 399).
- <sup>11</sup> Ср. в “Письме в Академию”: *есть / пернатые крупней, чем самый воздух ... / Я называю их про себя углы* (4, 17).
- <sup>12</sup> Интересно отметить сходный механизм развития подобного образа в поэзии Мандельштама: *Я бестолковую жизнь, как мулла своей коран, замусолил* (Мандельштам О. М. Указ. соч. Т. 1. С. 152).
- <sup>13</sup> Ср.: *вопреки клею / зимней луны* (3, 233).
- <sup>14</sup> Ср. сходный образ: *Навсегда расстаемся с тобой, дружок. / Нарисуй на бумаге простой кружок. / Это буду я: ничего внутри. / Посмотри на него — и потом сотри* (3, 12). Показательно, что метафоры Бродского поддерживают восприятие собственной жизни поэта как текста, причем зачастую текста именно материального, типографского: *Раскаяться? Переверстать судьбу?* (3, 110).
- <sup>15</sup> О роли овеществления в системе тропов Бродского достаточно много говорится в монографии В. Полухиной: *Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge, 1989. P. 118–119.*
- <sup>16</sup> *Мандельштам О. М. Указ. соч. Т. 2. С. 245–247.*
- <sup>17</sup> *Бродский И. А. Речь в Шведской королевской академии при получении Нобелевской премии / пер. Е. Касаткиной // Звезда. СПб., 1997. № 1. С. 3.*
- <sup>18</sup> Данный текст Бродского перекликается со стихотворением Н. Заболоцкого “Север”, где за описанием падения замерзшей птицы следует описание падающего снега: *И каждая снежинка*

*на ладони / То звездочку напомнит, то кружок, / То вдруг цилиндриком блеснет на небосклоне, / То крестиком опустится у ног* (Заболоцкий Н. А. Стихотворения и поэмы. М., 1985. С. 150).

- <sup>19</sup> Подробнее об этом см.: Ахапкин Д. Н. Мир как текст в поэтике Бродского: Доклад на XXV межвузовской научно-методической конференции аспирантов и преподавателей СПбГУ (секция стилистики современной русской литературы). Март 1996. В печати.

# ОЧЕРК МЕТРИКИ И РИТМИКИ ПОЗДНЕГО НЕКЛАССИЧЕСКОГО ШЕСТИИКТНОГО СТИХА ИОСИФА БРОДСКОГО

ВАДИМ СЕМЕНОВ (ТАРТУ)

Целью данной работы является анализ неклассического стиха Бродского, который появляется в поздней поэзии писателя. Для анализа нами было взято 1200 стихов из 57 текстов, написанных в период с 1970 по 1993 гг.

Одним из первых исследованием неклассического стиха Бродского занялся Дж. Смит. Его работа<sup>1</sup> показала, что этот стих нуждается в тщательном изучении. Несмотря на большой объем проделанной статистической работы, исследователь сделал лишь первый шаг к систематическому анализу данного стиха.

Важной для нас оказалась статья Вяч. Вс. Иванова<sup>2</sup>, с которой мы смогли ознакомиться только тогда, когда наша статья была практически готова. Тем отраднее факт, что большая часть выводов, к которым пришел ученый, подтверждается нашими статистическими исследованиями. Отмечу некоторые возможные точки расхождения:

1) Термин “тактовик”. Мы остановились на этом термине, хотя отдаем себе отчет в тяготении неклассического стиха Бродского к дольнику. Ниже мы рассматриваем тактовик поэта как сращение двух дольниковых полустихий, но в целом данный стих будет однозначно относиться к тактовику с небольшими отклонениями в сторону акцентного стиха.

2) Пропуск схемного ударения. Мы считаем, что пропуск ударения не всегда предполагает, что в результате ее адрес данного сильного места в стихе безнадежно теряется. В своих предыдущих работах мы писали о двух принципах поиска безударного икта: языковом и ритмическом. Так, в стихе

*Ждали грузовика,*

написанном 3-хиктным дольником, языковой принцип даст нам 2-й икт на 3-м слоге, что обосновывается реальным языковым подударением, а ритмический — на 4-м. Этот последний действует при соотнесении данного стиха с предыдущей строкой:

<i>Внизу у метро калеки</i>	1—2—1—1
<i>Ждали грузовика.</i>	0—2—1—0

Таким образом, при определении икта в конкретном стихе, на нас по убывающей оказывали влияние три основных факта: а) реальный языковой акцент; б) языковое подударение; в) ритмическая инерция.

Интересные наблюдения относительно последней можно найти в статье Вяч. Вс. Иванова.

Однако наибольшее значение исследования состоит в том, что в нем тактовик Бродского рассматривается в рамках традиции русской поэзии с конца XIX — до середины XX вв., и подчеркивается генетическая связь русского дольника с трехсложными размерами, чему ярким примером служит поэзия Бориса Пастернака. Это подтверждает наши мысли о том, что освобождение дольника Бродского в его поздней поэзии связано с освобождением анапеста в ранней, и механизмы этих процессов очень похожи.

Предпосылкой нашего анализа служат несколько проблем, связанных с функционированием данного метра в системе поэтики писателя. Основной среди них является неоднозначность явления, которое принято называть тактовиком Бродского.

Начиная с 1970 г. удельный вес классических метров и прежде всего 5-стопного ямба (Я5) в поэзии Бродского резко сокращается. В поздних стихах Я5 уже не является доминирующей метрической формой. На смену ему приходят неклассические метры. И тут сказывается склонность Бродского к длинному стиху: доминирующими метрами с начала 70-х становятся 6- и 5-иктные тактовики (Т5, Т6), довольно редкие формы в русской поэзии. Не желая пока употреблять понятие “основной размер”, скажем, что в этот период у поэта появля-

ется доминирующий метр с вполне определенной ритмической инерцией: Т6 с небольшими отклонениями в сторону акцентного стиха; генезис его гипотетически объясняется освобождением 6-иктного дольника. И тем не менее, дать его однозначное определение пока нельзя.

Данная неоднозначность отражается на многих уровнях структуры текста. На уровне метрики это слишком большая вариативность междуиктовых интервалов, которая вынуждает вносить существенные коррективы в понятие “тактовик”, применяемое по отношению к данному стиху. На уровне функциональной метрики мы сталкиваемся с особенностями функционирования данного метра в текстах, написанных неравноиктными размерами, взаимодействие его с родственными ему 4- и 5-иктными тактовиками. С точки зрения ритмики в анализируемом стихе наблюдается появление вторичного ритма в результате упорядочивания пропусков ударений и за счет приближающейся к константности односложности последнего междуиктового интервала, что в совокупности задаст определенную ритмическую инерцию, характерную для данного метра у Бродского.

Из всего вышесказанного вытекает основное противоречие, характерное для анализируемого нами явления. С одной стороны, перед нами совокупность разных метров: 6-иктных дольников, тактовиков, акцентных стихов в текстах, написанных разными размерами — равноиктными и неравноиктными. С другой стороны, все они объединяются той самой ритмической инерцией, о которой мы сказали выше. На наш взгляд, данное противоречие объясняется присутствием двух противонаправленных тенденций в стихе Бродского.

Первая — тенденция прозаизации стиха выражается во все возрастающем освобождении позднего стиха Бродского от силлабо-тонических ограничений. Если в 70-е гг. превалирующим метром у Бродского является Дк, а превалирующим размером — переходная метрическая форма Дк → Т, то начиная с 1982 г. все большую роль в системе метров начинает играть Т, а самыми популярными формами в системе размеров становятся переходные к акцентному стиху. Эта тенденция

проявляется не только на уровне метрики, но и на уровне ритмики. Если ранние неклассические стихи Бродского были полноударными, лишь изредка допуская пропуски схемного ударения (см., напр., “Холмы” с их ахматовским альтернирующим ритмом<sup>3</sup>), то с 1970 г. пропуск ударения становится нормой для неклассического стиха Бродского.

Точно так же, как приведенные нами выше факты иллюстрировали первую тенденцию, они отражают и вторую — тенденцию логаздизации позднего стиха поэта. Именно эта тенденция интересовала нас при анализе позднего неклассического стиха Бродского. В ходе работы мы хотели выяснить, какие закономерности создаются за счет метрического освобождения стиха Бродского и пропусков схемных ударений. В качестве метода нами был принят статистический анализ длины междуиктовых интервалов и пропусков схемных ударений. В качестве базовой схемы стиха мы выработали следующую схему:

$$I/i_1 — N_1 — I/i_2 — N_2 — I/i_3 — N_3 | I/i_4 — N_4 — I/i_5 — N_5 — I/i_6,$$

где  $I/i$  — это икт (его место в стихе указано с помощью индекса), ударный (I) или безударный (i); N — объем междуиктового интервала (место в стихе — см. индекс). Знаком ‘|’ мы обозначали конец полустушия, который трудно назвать цезурой, так как он не имеет силлабической, но лишь тоническую фиксацию. При этом N3 может делиться на две части: N3.1 и N3.2. Поясним эту схему на конкретных примерах. Так, стих *Люди редких профессий редко, но умирают* будет отображен следующей схемой:

$$I_1 — 1 — I_2 — 2 — I_3 — 1 | I_4 — 1 — I_5 — 2 — I_6.$$

Анафорику и каталектику мы пока не рассматриваем. Стих же *Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...* мы отобразим так:

$$I_1 — 2 — I_2 — 2 — I_3 — 2.1 | 2.2 — I_4 — 2 — i_5 — 2 — I_6.$$

Как видим, здесь N3 разделяется концом полустушия на две части: N3.1 и N3.2, обе объемом в 2 слога. В своей работе мы пока не учитываем соотношение двух половин 3-го междуиктового интервала, поскольку не производили еще детально-

го анализа полустушиий в данном стихе Бродского, поэтому N3 будет нами рассматриваться как целое число.

На уровне метрики мы исследовали среднюю длину междуиктового интервала. Оставаясь в рамках понятия “тактовик”, мы тем не менее допускали к анализу стихи, где междуиктовый интервал превышает 3 слога и в первую очередь интервал между 3 и 4 иктом, учитывая отчетливую “цезурность” данного стиха у Бродского. Общие показатели средней длины таковы:

N1	N2	N3	N4	N5
1,67	1,61	1,38	1,93	1,11

Как видим, по средним показателям 6-иктный неклассический стих Бродского не превышает нормы дольника. Уже из этих очень общих цифр видно, что наименьший объем междуиктового интервала после 5-го икта и наибольший после 4-го могут свидетельствовать об определенной ритмической тенденции стиха. Так, М. Л. Гаспаров исследовал ритмику гекзаметра, опираясь не на пропуски ударений в сильных позициях, но на процент хореичности стоп<sup>4</sup>. В результате анализа ученый выявил альтернирующий ритм, в котором имела место регрессивная диссимилиция хореических и дактилических стоп от константной предпоследней дактилической стопы. Четвертая стопа гекзаметра приближается к хореичности, затем это колебание междуиктовых интервалов идет по ниспадающей к началу стиха. Перед нами другая ситуация: к константной односложности у нас приближается последний междуиктовый интервал. Однако в случае тактовика, где границы колебания объема интервалов слишком велики (0–3), средние показатели этого объема могут дать неверную картину. Чтобы внести коррективы в исследование, мы решили вычислить коэффициент колебания объема междуиктовых интервалов (k), равный среднему модулю разницы между общим средним объемом интервалов и средним объемом интервалов для каждого текста, что в виде формулы выглядит так:

$$k = \frac{\sum m(N_{cp.} - N_x)}{n},$$

где:  $N$  — средний объем междуиктового интервала для каждого текста;

$N_{cp}$  — средний объем интервалов по всем текстам;

$x$  — индекс текста;

$n$  — общее количество текстов.

В результате нами было вычислено пять общих коэффициентов колебания соответственно каждому интервалу в стихе:

N1	N2	N3	N4	N5
0,18	0,16	0,38	0,082	0,088

Как видно из этих данных, тезис о регрессивной диссимилляции исследуемого нами стиха подтверждается и на этом уровне. Минимальный коэффициент колебания IV и V интервалов свидетельствует о том, что действительно V интервал стремится к константной односложности, а IV — к константной двусложности. Кроме того, максимальный коэффициент у III интервала показывает нам, что освобождение данного стиха происходит в первую очередь на III икте. Это связано с “цезурой”, о которой мы уже сказали выше. Таким образом, кроме очевидной тенденции прозаизации данного стиха у Бродского, мы можем утверждать другую тенденцию — логгаэдизации. Стих Бродского упорядочивается с конца, в то время, как на III икте происходит его освобождение, что задает вполне определенную ритмическую инерцию. На наш взгляд, роль, которую играет III интервал, объясняется тем, что стих длинный. В своих предыдущих работах мы говорили о том, как происходит освобождение длинных классических метров у Бродского. В первую очередь это касалось 5-стопного анапеста. Длинный стих не выдерживает метрической нагрузки и разбивается на два полустишия интонационно, синтаксически и, наконец, метрически. Метрическое деление стиха на полустишия приводит к тому, что каталектика первого и анафорика второго полустиший могут варьироваться, и, как следствие этого, может варьироваться III междуиктовый интервал. В результате этого в стихах, написанных 5-стопным анапестом, мы имеем строки, нарушающие классическую схему данного метра:

*Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам*  
 x x X x x X x | x x X x x X x x X

Для поэзии Бродского характерна большая самостоятельность полустиший в длинных стихах. Так, в стихотворении “Представление”, написанном 8-стопным хореем, стих отчетливо делится на 2 полустишия X4. Самостоятельность этих полустиший подчеркивается наличием в стихотворении рефрена, написанного 4-стопным хореем, а также эпизодической перекрестной рифмовкой полустиший. Для анализируемого нами стиха также характерна выделенность полустиший. Вот несколько признаков, которые мы сумели выделить:

1) синтаксический. Конец полустишия совпадает с концом высказывания:

*Летом столицы пустеют. Субботы и отпуска...*  
 X x x X x x X x | x X x X/x x x X

2) рифма и фоника. Иногда поэт рифмует полустишия, и в некоторых текстах они противопоставляются друг другу с помощью глубоких ассонансов, например, в “Письмах династии Минь”:

*Дорога в тысячу ли | начинается с одного*  
**шага**, гласит пословица. | **Жалко**, что от него  
 не зависит дорога **обратно**, | превосходящая **многократно**  
 тысячу ли. **Особенно**, | **отсчитывая от “о”**.  
 Одна ли **тысяча ли**, | две ли **тысячи ли**...  
**Тысяча** означает, | что **ты сейчас** вдали  
 от родимого **крова**, | и зараза бессмысленности со слова  
 перекидывается на **цифры**, | особенно на ноли. <...>  
 На фоне ее человек **уродлив** | и страшен, как **иероглиф** <...>  
 Силы, жившие в **теле**, | ушли на трение **тени**...

Таким образом, коэффициент колебания на 3-м икте, превышающий в 2,97 раза средний коэффициент колебания у других интервалов, вполне логично подсказывает описание 3-го интервала как сращения клаузулы первого и анакрузы второго полустишия стиха.

Из приведенных нами выше примеров можно сделать вывод не только о самостоятельности полустиший, но и об их соотношенности друг с другом.

Такое механическое соединение самостоятельных элементов в некое чисто внешнее единство является характерной чертой поэтики Бродского. Проиллюстрируем это на примере строфических форм. Стих поэта тяготеет к большим формам, в области строфики в том числе. Для поэта строфа объемом 8, 16 и в некоторых случаях более строк является нормальной. Тем не менее, обычно это образование не представляет собой какого-нибудь единства на уровне рифмовки, так же редко оно бывает выделено метрически, но является механическим (путем графического выделения) сочленением нескольких вполне самостоятельных строфоидов. Таким образом, графический принцип для Бродского играет большую роль: с его помощью создается новый уровень членения текста (Этот уровень исследовал М. Ю. Лотман<sup>5</sup>). То есть, пользуясь традиционными формами, поэт тем не менее создает новую форму композиции текста, используя при этом минимальный инструмент — графику.

Мы пока не готовы принять гипотезу, что генезис исследуемого нами стиха может быть описан как сращение двух строк 3-иктного дольника, тем не менее, мы можем привести несколько фактов, ее подтверждающих. Во-первых, процент нулевых и объемом равных и превышающих три слога между-иктовых интервалов, кроме третьего, очень мал. Это указывает на дольниковую природу полустуший. На это же указывает и анализ ритмики 6-иктного тактовика Бродского. Подсчет пропусков схемных ударений дал нам следующие результаты (в %):

I	II	III	IV	V
10,03	13,54	1,97	11,4	32,9

Первое, что бросается в глаза — это большой процент пропусков ударений на 5-м предпоследнем икте, в 3,56 раза превышающий средний показатель. Он подтверждает наличие регрессивной диссимилиации в данном стихе. С другой стороны, очень маленький процент пропусков ударений на III икте подтверждает факт самостоятельности полустуший. Ударность III икта, являющегося концом полустушия, стремится к константности. В то же время соотношение ударности 4-го ик-

та и ударности 5-го икта с одной стороны и соотношение ударности 1-го икта и ударности 2-го икта с другой эквивалентны — для обоих полустиший характерна минимальная ударность предпоследнего икта.

Напоследок хотелось бы сделать одно замечание, касающееся того, что поздний стих Бродского в последнее время часто соотносится с традицией русского гекзаметра. Начнем с примера. Эпиграфом к стихотворению “К стихам” взят неполный текст строки из одноименного стихотворения Кантемира, и ритм этого текста становится ритмической доминантой стихотворения Бродского. Здесь мы встречаемся с таким фактом, как искажение текста оригинала и создание метра с оригинальной ритмикой на основе этого “неправильно прочитанного текста”. В принципе, любой эпиграф есть “неправильно прочитанный текст” — обычно это цитата, вырванная из контекста, которая за счет своей оторванности начинает генерировать новые значения. Здесь мы встречаемся со случаем, когда еще и некоторый формальный элемент, вырванный из синтагмы, стимулирует генезис новой формы. Нечто похожее мы встречаем в стихотворении “Эклога IV (зимняя)”, эпиграфом к которому взяты 2 строки из 4-й эклоги Вергилия. Стихотворение написано 5-иктным тактовиком, вес 6-иктных строк в нем не превышает 9% от общего числа строк. Выдвинем гипотезу, что воспринятый как неправильный гекзаметр стих Бродского можно объяснить через феномен неправильно прочитанного текста. Если мы прочитаем вышеуказанный стих Вергилия без учета долгих и кратких слогов, учитывая лишь ударения, мы получим стих, ритмически весьма похожий на стих Бродского в данном стихотворении. Мы не хотим опровергнуть очень ценных и интересных наблюдений Вяч. Вс. Иванова относительно гекзаметра Фета в связи с поэзией Бродского, но думаем, что западную поэтическую традицию поэт никак не мог игнорировать, при этом пропуская ее через свое русское ухо.

год	название	N1	N2	N3	N4	N5	1	2	3	4	5	строк 6-ст.	строк	%
1970	Science fiction	1,90	1,50	0,50	2,00	1,00	0,00	2,00	0,00	0,00	2,00	6	12	50,00
1970	Памяти проф. Браудо	1,90	1,30	0,60	2,00	1,10	2,00	7,00	0,00	5,00	4,00	14	16	87,50
1970	Торс	1,70	1,20	0,80	1,70	1,10	0,00	3,00	0,00	3,00	5,00	13	24	54,17
1972	Колыб. треск. Мыса	1,40	1,80	1,30	1,90	1,10	3,00	4,00	4,00	2,00	10,00	56	180	31,11
1972	Декабрь во Флоренции	1,50	1,50	1,40	1,80	1,20	5,00	2,00	2,00	4,00	7,00	25	81	30,86
1973	Новый Жюль Верн	1,80	1,60	1,90	1,70	1,40	0,00	1,00	3,00	1,00	4,00	38	173	21,97
1974	Развивая Платона	1,70	1,50	2,20	1,80	1,30	2,00	7,00	0,00	0,00	16,00	31	64	48,44
1975	Часть речи	1,70	1,60	1,50	1,90	1,10	3,00	9,00	1,00	3,00	9,00	30	240	12,50
1975	Письма династ. Мизь	1,70	1,60	1,70	1,90	1,20	0,00	4,00	1,00	2,00	8,00	20	32	62,50
1976	Шорох акации	1,90	1,40	1,50	1,90	1,10	5,00	2,00	0,00	4,00	3,00	17	30	56,67
1976	В Англии	1,80	1,60	1,50	1,90	1,10	5,00	9,00	2,00	9,00	25,00	61	177	34,46
1977	Ты, гитарообразная вещь...	1,00	2,00	1,00	2,00	1,00	0,00	0,00	0,00	0,00	1,00	2	16	12,50
1977	Восславим приход весны...	2,00	1,00	0,50	2,00	1,00	0,00	0,00	0,00	1,00	0,00	2	12	16,67
1978	Время подчета цыплят...	2,00	1,40	1,20	2,00	1,00	1,00	2,00	0,00	1,00	0,00	5	12	41,67
1978	Шведская музыка	1,30	2,00	1,70	2,00	1,00	1,00	0,00	0,00	0,00	1,00	3	12	25,00
1980	Эклога IV	1,40	1,60	0,90	1,90	1,10	2,00	1,00	0,00	2,00	3,00	14	168	8,33
1980	Придив	1,50	1,50	0,80	2,00	1,00	0,00	1,00	0,00	7,00	0,00	11	30	36,67
1980	Римские элегии	1,60	1,70	0,90	2,00	1,70	2,00	5,00	0,00	5,00	17,00	44	192	22,92
1981	Венецианские строфы I	1,50	1,50	1,00	2,00	1,10	22,00	3,00	0,00	3,00	9,00	26	64	40,63
1981	Венецианские строфы II	1,80	1,60	1,20	1,90	1,00	1,00	3,00	1,00	3,00	7,00	17	64	26,56
1982	Рождественская звезда	1,60	1,40	2,00	2,00	1,00	1,00	1,00	0,00	0,00	2,00	7	12	58,33
1982	Замшелый берег	1,30	1,60	1,00	2,00	1,00	2,00	1,00	0,00	1,00	4,00	6	20	30,00
1982	В Италии	1,80	1,30	1,70	2,00	1,00	1,00	3,00	0,00	2,00	1,00	10	16	62,50
1983	Элегия	1,80	1,80	1,90	1,80	1,30	1,00	0,00	0,00	2,00	4,00	12	16	75,00
1983	Кончатся лето...	1,90	1,60	1,70	1,90	1,20	1,00	2,00	1,00	6,00	11,00	30	40	75,00
1985	Назидание	1,80	1,70	1,20	1,98	1,02	7,00	8,00	3,00	8,00	25,00	74	88	84,09
1985	Мысль о тебе удаляется...	1,60	1,60	2,40	2,00	1,10	1,00	1,00	0,00	0,00	4,00	8	20	40,00
1985	Послесловие	1,80	1,70	0,80	1,80	1,20	1,00	2,00	1,00	3,00	5,00	12	24	50,00
1985	Стрельна	1,90	1,50	1,80	2,30	1,10	2,00	2,00	0,00	2,00	5,00	16	24	66,67
1985	Ты узнаешь меня ...	1,30	1,70	1,30	1,80	1,20	1,00	0,00	1,00	0,00	2,00	6	20	30,00

1986	Резиденция	1,60	1,80	1,60	2,00	1,00	2,00	0,00	0,00	0,00	1,00	5	24	20,83
1986	Дождь в августе	1,60	1,60	2,00	2,00	1,00	1,00	1,00	0,00	1,00	0,00	6	24	25,00
1986	Кентавры I	1,80	1,90	1,30	1,90	1,10	1,00	0,00	0,00	0,00	2,00	9	16	56,25
1986	Кентавры II	1,70	1,70	1,60	1,70	1,10	1,00	0,00	0,00	0,00	2,00	7	16	43,75
1986	Кентавры III	1,30	2,00	1,30	2,00	1,00	1,00	0,00	0,00	1,00	1,00	3	16	18,75
1986	Кентавры IV	1,80	1,90	1,00	2,30	1,00	1,00	1,00	0,00	3,00	0,00	8	16	50,00
1987	Новая жизнь	1,80	1,60	1,30	1,90	1,20	4,00	7,00	0,00	4,00	16,00	56	72	77,78
1987	Примечания папоротника	1,80	2,00	1,80	1,90	1,10	1,00	1,00	0,00	3,00	4,00	8	12	66,67
1987	На Виа Джулиа	1,90	1,40	2,00	1,90	1,10	2,00	1,00	0,00	2,00	3,00	9	20	45,00
1987	Элегия	1,00	2,00	2,70	2,00	1,30	0,00	0,00	0,00	0,00	2,00	3	26	11,54
1987	Пчелы не улетели...	1,90	1,60	1,60	1,90	1,10	0,00	4,00	0,00	4,00	4,00	16	20	80,00
1987	Вертуны	1,70	1,70	1,70	1,90	1,10	13,00	21,00	1,00	7,00	57,00	123	271	45,39
1988	Вид с холма	1,60	1,70	1,30	2,00	1,00	1,00	2,00	0,00	3,00	4,00	18	48	37,50
1988	Портрет трагедии	1,70	1,70	1,70	1,90	1,20	0,00	7,00	0,00	1,00	11,00	33	84	39,29
1988	Не выходи из комнаты...	1,90	1,40	1,90	1,80	1,30	3,00	1,00	0,00	1,00	3,00	16	24	66,67
1989	Памяти Клиффорда Бр.	2,00	1,30	0,30	2,00	1,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	3	16	18,75
1989	Калпадокия	1,70	1,80	1,60	1,90	1,10	5,00	6,00	2,00	4,00	18,00	43	94	45,74
1989	Дедал в Сицилии	1,50	1,60	1,20	1,80	1,30	1,00	1,00	0,00	1,00	8,00	13	25	52,00
1990	Лидо	1,90	1,40	1,40	2,00	1,00	0,00	1,00	0,00	1,00	4,00	9	18	50,00
1990	Мир создан был из...	1,80	1,60	1,50	2,00	1,00	2,00	2,00	0,00	2,00	4,00	17	24	70,83
1991	Не слишком известный ...	1,90	1,90	1,50	1,80	1,10	1,00	0,00	0,00	1,00	4,00	12	16	75,00
1991	Новая Англия	2,00	1,20	0,60	1,80	1,20	0,00	2,00	0,00	1,00	3,00	10	16	62,50
1992	Подруга, дурнее лицом...	1,20	1,90	0,90	2,00	1,00	0,00	0,00	0,00	2,00	0,00	11	40	27,50
1992	Посвящается Чехову	1,80	1,70	2,00	2,00	1,20	0,00	2,00	0,00	2,00	8,00	36	48	75,00
1993	Пристань Фегердала	0,90	1,30	0,60	2,00	1,00	1,00	0,00	0,00	1,00	1,00	6	10	60,00
1993	Приглашение к ...	1,70	1,50	1,20	1,90	1,20	0,00	2,00	0,00	3,00	3,00	12	16	75,00
1993	Семенов	1,60	1,60	1,20	2,00	1,10	1,00	5,00	0,00	0,00	3,00	13	18	72,22
1993	Снаружи темнеет...	1,60	1,80	1,70	2,00	1,10	3,00	1,00	0,00	2,00	4,00	15	25	60,00
1993	Томасу Трансмеру	1,80	1,50	1,30	1,90	1,00	0,00	5,00	0,00	3,00	5,00	13	20	65,00
1993	Цветы	1,80	1,50	0,90	1,90	1,20	0,00	0,00	0,00	1,00	15,00	18	24	75,00
	<b>ВСЕГО</b>	<b>1,67</b>	<b>1,61</b>	<b>1,38</b>	<b>1,93</b>	<b>1,11</b>	<b>10,03</b>	<b>13,54</b>	<b>1,97</b>	<b>11,40</b>	<b>32,90</b>	<b>1167</b>	<b>2978</b>	<b>39,19</b>

Как итог своей работы мы хотим привести таблицу, в которой сведены воедино следующие данные: 1) год написания текста; 2) название; 3)  $N1...5$  — средний объем междуиктового интервала; 4)  $1...5$  — количество пропущенных ударений на каждом икте (в строке ВСЕГО даны проценты ударности от общего числа 6-иктных строк); 5) абсолютные показатели и процентное соотношение общего количества строк и 6-иктных строк.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: Смит Дж. Версификация в стихотворении И. Бродского "Келломайки" // Поэтика Бродского. Тенафлу: N. Y., 1986. С. 141.
- <sup>2</sup> См.: *Ivanov Vyach. Vs. Unstressed Intervals in Brodski's Dol'niki* // *Elementa*, 1996. Vol. 2. P. 227–284.
- <sup>3</sup> См.: Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. О долнике современной русской поэзии // Вопросы языкознания. 1963. № 6; 1964. № 1.
- <sup>4</sup> См.: Гаспаров М. Л. Продром, Цец и национальные формы гексаметра // Античность и Византия. М., 1975. С. 362–385.
- <sup>5</sup> См.: Лотман М. Ю. Гиперстрофика Бродского // *Russian Literature*, XXXVII (1995). P. 303–332.

## ХАОС — КОСМОС — ТЕКСТ

ЯН ЛЕВЧЕНКО (ТАРТУ)

Ко второй половине XX в. семиотическая теория вступила в такую фазу своего бытования, где осознание постоянных методологических трансформаций становится условием существования системы. В настоящее время не может быть и речи о превалировании определенной тенденции, подчиняющей себе так называемые “частные” концепции. Можно говорить об их асимметрическом распределении по уровням, каждый из которых настроен одновременно на прием, порождение и медиацию. По принятому соглашению, качество структурности во все не означает наличия в объекте жесткого ядра, напротив, как показал еще Э. Бенвенист, на первый план выдвигается концепция отношений между уровнями и возможность их саморегуляции<sup>1</sup>. Взятые постструктуралистами как исходные, эти представления подверглись в 70-е гг. значительной спекулятивной обработке: боязнь “власти дискурса” приписывает понятию структуры качество репрессивности<sup>2</sup>. Одной из наиболее существенных альтернатив подобной мифологизации мышления стала совокупность семиотических теорий Ю. М. Лотмана, для которого понимание “структуры” объекта является следствием внутренней свободы понимающего<sup>3</sup>. В этом “ино-структурализме” Структура — не фундамент теории, но ее цель, то есть конкретное значение исторической переменной.

Базовое правило работ Ю. М. Лотмана таково, что свобода — это прежде всего реализация внутренних возможностей системы, результат органичной и вместе с тем напряженной интроспекции. Рассматривать объект с точки зрения его внутренней специфики — значит признавать за ним самостоятельность и право на выбор в существующей системе норм. Мож-

но сказать, что свобода понимается как баланс интенциональности. С одной стороны — принятие многообразия культуры и вероятностного характера ее развития. С другой — внимание к проблеме границы, приближающейся к статусу “этической”. Проблема границы имеет и свой временной масштаб, а именно постоянный конфликт между конструируемым нами физическим временем и противоположным ему временем культуры. Продукты этого “моделирующего” конфликта реализуются в текстах культуры. Я попытаюсь затронуть их пространственно-временные параметры при помощи рассмотрения, с одной стороны, оппозиции *автор/читатель*, а с другой — *хаос/порядок*, которая является эквивалентом соотношения энтропии и информации.

Согласно У. Эко, среди методологических установок Ю. М. Лотмана однозначно ведущую позицию занимает тезис, гласящий, что “противопоставление точных и гуманитарных наук должно быть устранено”<sup>4</sup>. Сама по себе дисциплинарная консолидация волновала Ю. М. Лотмана как практическая задача. Один из путей ее решения — книга “Среди мыслящих миров” (первоначально изданная в переводе Э. Шукман под названием “Universe of mind”) имеющая, на фоне других работ интегративного профиля<sup>5</sup>, уникальный семиотический статус. Оставляя подробный анализ этого статуса за пределами настоящего текста, можно попытаться обосновать его необходимость.

“Миры...” задуманы как итоговый компендиум, дающий представление о внутренней парадигме эволюционирующих концепций Ю. М. Лотмана. При этом исследовательский идиомлект выступает в качестве понятийного каркаса для интерпретации культуры в целом. Книга, до-структурирующая изначально отдельные публикации, представляет их как единый Текст (в лотмановском понимании) — Текст, который маскирует естественную прерывность мышления в виде “интегрального высказывания”<sup>6</sup>. Рассматриваемую монографию можно определить как противодействие коллапса и распыления. Это и текст одной идеи, связывающей различные сферы культуры, и мозаика метатекстов, обнаруживающих на нели-

нейном уровне искомый автором изоморфизм. В отличие, скажем, от работ Р. О. Якобсона, чьи взгляды реконструируются и выстраиваются только на основании отдельных, относительно небольших статей, иллюстрирующих борьбу ученого с собственными концепциями, книга Лотмана демонстрирует случай сложной комбинации старых работ в новом преломлении. С некоторыми оговорками я бы назвал такой тип “соссорианским”, поскольку и “Курс общей лингвистики”, и “Миры...” представляют собой суперструктуры, институционализирующие научный идиолект. Разительное отличие в том, что “Курс” есть итог *post mortem*, тогда как аутентичное, т. е. русское издание “Universe of mind” автоматически начинает выполнять такую функцию, но уже не в строго внутринаучном смысле, а в качестве социокультурного факта.

Примечательно, что собственно Миры — это как раз то, что оказывается и внутри данного текста, и за его пределами, то есть в *сознании* каждого отдельного реципиента, в котором воссоздается некая “динамическая целостность” (Ю. Н. Тынянов), ощущавшаяся ранее, до прочтения лишь интуитивно. В этой связи необходимо остановиться на двух теоретических построениях: на соотношении автора и читателя и вытекающей из него концепции *энергии текста*.

Автор и читатель находятся в насыщенном коммуникативном пространстве. Традиционная якобсоновская модель коммуникативного акта усложняется Лотманом путем введения дополнительного вектора коммуникации — от читателя к автору, причем сообщаемое не равно воспринимаемому, что является следствием взаимоналожения различных прагматик, говорящего и слушающего соответственно<sup>7</sup>. Кодовая асимметрия является источником смыслового приращения. Фиксацию определенного момента в процессе “качания структур” можно уподобить *сообщению*, или *произведению* в бартовском смысле<sup>8</sup>, тогда как сам этот процесс характеризуется фундаментальным признаком *текстуальности* — порождения текстов как со стороны автора, так и со стороны читателя. Представляется удачным ввести аналогию их взаимодействия в виде системологической трактовки *конфликта*: “В случае, когда пе-

ред исследователем предстает объект наделенный психикой, отношение между ними превращается в отношение между двумя исследователями, каждый из которых является объектом по отношению к другому”<sup>9</sup>. Нетрудно установить в этом пассаже аналогии с прагматическими установками автора и читателя.

Тем самым Лотман осуществляет существенную ревизию понятия “порождающая поэтика”. Известная же под этим наименованием теория А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова оказывается в данном контексте неполным омонимом — сохраняются ее основные архитектурные постоянные (в частности, схема “тема-текст” не нуждается в пересмотре в силу своей аксиоматичности). По Лотману, между каждым этапом порождения текста возникают отношения частичной переводимости, что, с одной стороны, диалектизирует жесткую и, вероятно, сознательно провокационную концепцию Жолковского-Щеглова, а с другой — эксплицирует креативность текстообразования. Лотман постулирует отношения транзитивности между текстом как результатом творческого акта и символом, который, принадлежа иконической сфере, является импульсом вербализации для автора и в то же время — средством структурирования смысла для читателя. Обратная проекция символа на аморфный материал выявляет в последнем закономерность. (Осмелюсь добавить, что для автора эта закономерность будет служить фундаментом конструирования сюжета, для читателя — условием реконструкции фабулы, того, что принято считать узусом события<sup>10</sup>.) Причем индивидуальные системы автора и читателя ни в коем случае не образуют контрадикции, напротив, они являются текстопорождающими протagonистами. Создание текста автором — это создание канала, через который пропускаются все новые и новые микросообщения, подвергающиеся постоянным трансформациям и комбинирующиеся в относительно устойчивые текстурные комплексы. Читатель же движется в обратном направлении. Промежуточным итогом этих построений становится гипотеза Лотмана, согласно которой писатель так относится к читателю, как прямое чтение палиндрома к обратному<sup>11</sup>.

Последовательное чтение фразы наподобие “*Нажал кабан на баклажан*” означает протяженное во времени декодирование цепочки вербальных знаков. Обратное чтение, предполагающее соответствующую пресуппозицию (вроде: “я подозреваю, что это палиндром”) носит иконический характер — это пространственный континуум, чье симультанное восприятие способно порождать немотивированные значения. По сути читатель приходит к тому, от чего отталкивается автор — имеется в виду символ, определяемый Лотманом как “ген сюжета”<sup>12</sup>.

Моделирующая способность быть палиндромом наглядно проявляется не столько в его привычной вариации, где обратное чтение по смыслу тождественно прямому (и тем самым шифрует свою инаковость<sup>13</sup>), сколько в случае обнажения этого риторического приема, когда имеет место усложнение иконичности путем введения дополнительного вербального кода. Приведу пример из романа Г. Иванова “Третий Рим”. Один из ведущих персонажей романа, светлейший князь Ипполит Ипполитович Вельский получает следующую характеристику. «Он боялся сглаза, пятницы, вставания с левой ноги, горбунов, закуривания третьим, солдат с разноцветными глазами, шталмейстера государыни Марии Федоровны, Шервашидзе, известного петербургского “джетаторе”, при встрече с которым надо было, прежде чем поздороваться, про себя трижды скороговоркой повторить навыворот его фамилию (получалось: *ездишь-а-врешь, ездись-а-врешь, ездись-а-врешь*)»<sup>14</sup>. Приведенный тип палиндрома иллюстрирует принцип несовпадения прямого и обратного чтения; один и тот же набор знаков не равен себе. То есть, вычленив символ из текста, мы не получим его первоизданной инкарнации, в противоположность симметричной семантической прозрачности модели “тема-текст”.

Таким образом, символ является минимальным знаком текста-палиндрома, то есть конструктивного принципа *текстуальности*. В символе заложен тот же союз противонаправленностей, что и в тексте, который есть поле встречных интенций автора и читателя, экстенсивной и интенсивной соответственно. Огрубленно это выглядит так:

Писатель (автор 1)	Читатель (автор 2)
“Прямое” порождение	“Обратное” порождение
Индекс (указатель)	Икон (изображение)
Метонимия	Метафора
Доминанта в плане выражения	Доминанта в плане содержания

## СИМВОЛ

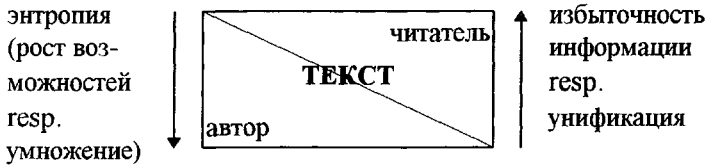
## Т Е К С Т

Необходимые пояснения. Индекс есть указатель, *pars pro toto*, “отголосок” уже сказанного — этим характеризуется отдаляющаяся граница текста, недостижимая автором (Ср. распространенную склонность расценивать все произведения автора как единый, развертываемый во времени текст<sup>15</sup>). Для автора текст бесконечен, это его презумпция. Шаг в пространство есть как инерционное приращение смысла, так и забывание. Ср. хрестоматийный фрагмент из О. Э. Мандельштама: “Я слово позабыл, что я хотел сказать ... В беспамятстве ночная песнь поется”, и там же: “Как хочется вернуть и зрячих пальцев стыд, и выпуклую радость узнаванья...”<sup>16</sup>. Система “память/энтропия” напряженно функционирует в авторском сознании.

Читатель же воспринимает текст готовыми фрагментами, идентифицирует увиденное с известным (вернее, замечая исключительно известное). Его вос-создание текста по преимуществу парадигматично, в отличие от синтагматического порождения, это случай *totum pro parte*. Языку читателя присуща интенсивная иконичность в процессе соавторской реконструкции (что также предполагает и автора в позиции читателя: цитацию и автоцитацию можно рассматривать как понятия, эквивалентные творчеству). Здесь имеет место замещение *in absentia* как случай метафоры в *pendant* к замещению *in praesentia* как случаю метонимии<sup>17</sup>. Сознание читателя преимущественно ориентировано на означаемое, тогда как в задачу писателя входит совершенствование подачи материала, то есть ориентация на означающее<sup>18</sup>. Связующим звеном планов выражения и содержания будет *символ* в позиции эквивалента *текста* как совокупности потенциалов. Значение символа древнее семиотического контекста; означающее и означаемое суть две самостоятельные подструктуры, работающие на порождение кон-

текста: “Символ конденсирует знаковую и весь выводится из нее”<sup>19</sup>. На уровне метаязыка в свою очередь существуют определенные термины, насыщенные культурной памятью, которые, становясь базисом теории, формируют мир фактов, “овнешняют” себя в конкретных приложениях, им приписывается качество универсальности (“прием” у формалистов, “письмо” у структуралистов и т. д.).

В приведенной выше схеме еще не акцентирован пространственно-временной механизм текстуальности. Его, как кажется, можно вывести из следующей графической конвенции:



Текст как принцип в прагматике говорящего — это совокупность потенциалов, текст как событие — вероятностная реализация слушающим одной из этих потенциалов. “Читатель гиперструктурирует текст, он склонен сводить до минимума роль случайного в структуре”<sup>20</sup>. При совпадении внешних векторов коммуникации горизонты восприятия автора и читателя противоположны. Читатель вносит в текст конкретную информацию; именно с его помощью культура делает текст “своим”, то есть противостоящим энтропии так называемого реального времени. Со стороны автора бесконечное текстопродуцирование способствует увеличению энтропии, аудитория же снимает эту абстракцию, делая процесс системным.

Понятия “умножения” и “унификации” акцентируют внимание на проблеме языка-объекта и метаязыка. Умножение текстов, как уже было сказано, осмысляется через метаязыковое сверх-структурирование. Строится парадигматический “обрамляющий” метатекст как коррелят линейной синтагмы первичного текста. Данная система естественно включает и случай инверсии, когда на фоне избыточных формализаций возникают переориентированные метатексты, стремящиеся либо к тождеству с объектом, либо разрабатывающие в объекте

свойства метаязыка. Если привлечь в качестве примера, скажем, школу русского формализма, то к первому случаю можно отнести как “Воскрешение слова” В. Шкловского, подчеркивающее субъективную аксиоматичность своих положений, так и “Мой современник”, в котором Б. Эйхенбаум совмещает функции историка и объекта исторического анализа; что же касается второго, то сюда войдут такие художественные произведения, как “Скандалист, или вечера на Васильевском острове” В. Каверина и “Повесть о пустяках” Б. Темиряева (Ю. Анненкова), созданные по следам формализма как пародийные реализации его теоретических положений.

Хорошим примером подобного доминантного смещения служит развитие идиолекта самого Ю. М. Лотмана, хотя и в значительно более смягченной форме. Причиной тому — изначальная авторефлексивность используемой дисциплинарной программы. Здесь рост историко-литературных текстов, нанизывание тематических ответвлений находит отклик в актах теоретического структурирования. В свою очередь метатекстом, обращенным на себя и конструирующим “своего другого” является, в частности, “Культура и взрыв” (имеется в виду беллетризация метаязыка).

Совокупность вышеуказанных тенденций, характеризующих иерархию “произведение — текст — культура”, имплицитно напряженный динамизм, который эксплицируется Лотманом в понятии *энергии*. Энергия выделяется в столкновении двух противоположностей. Концепция энергии напрямую связана с традиционным противопоставлением *порядка* и *хаоса*.

Отношение *текст/не-текст*, второй член которого определяется как негация первого, то есть через *текст*, входит, таким образом, в компетенцию *порядка*. Это не беспорядок, а моделируемый «другой порядок». Здесь мы имеем дело с классическим соотношением центра и периферии, зависящим от степени энтропии/избыточности коммуникативного процесса. Чем избыточнее реализация текста, тем сильнее опасность, грозящая его ядерным структурам, и т. д.

Иная ситуация вырисовывается в отношении *порядка* и *хаоса*. Это асимметрический процесс воздействия второго чле-

на на первый. Хаос расшатывает порядок, направляя на него неиссякаемую лавину тайн. Простейший пример экспансии хаоса — парадокс, который, приняв фиксированную речевую форму, становится точкой демаркации, флажком, ограничивающим дискурсивное поле. Порядок расширяется за счет хаоса и благодаря его “влиянию” (И. Пригожин). В рабочем виде это уподобляется жизни расширяющейся Вселенной. Хаос — неделимый импульс структуры. Его неохватность и вненаходимость настраивает индивида на волну активного структурирования. Структура — следствие индивидуальной активности *в связи* с наличием хаоса. С помощью последнего обозначается неverifiedируемый *символ* чужого. Если другое — это нечто известное, эксплицитное, пребывающее в зоне информации, то чужое противоположно информации.

Таким образом, отношение “текст/не-текст” образует подвижную симметричную систему, подчиненную внутренней причинности: знаки, тяготеющие к тому или иному полюсу, культурно мотивированы<sup>21</sup>. Что же касается порядка и хаоса, то эту виртуальную модель характеризует принципиальная несимметричность. Взрыв парадоксов — акт специализации времени, ассоциирующийся с заполнением пустоты — происходит в момент превышения допустимого предела избыточности наличных структур информации. Иначе говоря, это происходит, когда читатель как бы “окончательно понимает” текст, захватывая при этом позицию автора и оказываясь тем самым перед кругом непривычных вопросов. Пока индивид отсекает все лишнее, оно его же усилиями группируется и наконец опрокидывает готовую постройку значений (может быть, одна из причин такой “катастрофичности” восходит к архетипу строительной метафоры в эпистемологии)<sup>22</sup>. Ведь манипуляции отбора и структурирования происходят в одном информационном канале, ограниченном горизонтом восприятия (не относящиеся к этому каналу объекты оказываются для него “черными дырами”).

Еще по поводу вышеприведенной схемы. Поскольку ее составляющие удовлетворяют второму закону термодинамики<sup>23</sup>, естественно заметить, что внутри “мыслящего мира” культуры

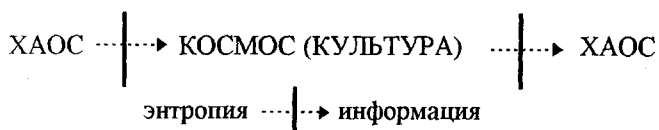
креолизация процессов ведет к увеличению энтропии и, следовательно, к более интенсивной выработке механизмов избыточности в той же степени, что и во внеположном теле “объективном” космосе. Чем более сложна и многоступенчата система в теории, тем специализированнее становится применение принципа системности на практике. Как пишет английский физик С. Хокинг, закон этот не выполняется только в “черной дыре” — “множестве событий, из которого невозможно выйти наружу и достичь удаленного наблюдателя”<sup>24</sup>. “Черная дыра” — это то, что мы видим на месте объекта, не встраивающегося в систему наших представлений. В физике граница черной дыры называется “горизонтом события”; добавлю — события *по нашему мнению*.

Известно различие между так называемыми реальным и мнимым временем. В соответствии с общей теорией относительности, в реальном времени пространство искривляется, причем не в силу гравитации, а потому что искривленность соответствует прямой в трехмерном пространстве. С. Хокинг, автор проекта по объединению теории относительности и квантовой механики, в этой связи переводит проблему времени в неожиданный, но логически оправданный ракурс: “Быть может, именно то, что мы называем мнимым временем, на самом деле более фундаментально, а то, что мы называем временем реальным, — это некое субъективное представление, возникшее при попытках описания вселенной”<sup>25</sup>. Поскольку серьезный разговор о сознательном выходе за пределы человеческих представлений — нонсенс, Хокинг постулирует равенство действительного и мнимого времени. Как гласит еще один естественнонаучный постулат (малый антропный принцип), неудивительно, что область, в которой мы живем, удовлетворяет нас, то есть условиям, пригодным для нашего существования. Мы существуем лишь благодаря очень маловероятной флуктуации от более вероятного состояния беспорядка<sup>26</sup>. Наша система представлений такова, что хаос не может не быть первичным. Интериоризация же соотношения “хаос/порядок” в тело культуры задает порядок таких дихотомий, как “приро-

да/культура”, “интегральное/дифференциальное”, а также “риторика/стилистика”, “барокко/классицизм” и т. п.

“Мнимое время”, которое ничем не отличается от направления в пространстве, закономерно предполагает наличие “мнимого пространства”, где действует физическое тело. Очевидно, что “реальное” пространство связано с нематериальными функциями. За пределами нашего “мыслящего мира” лежит “мнимое пространство”, человек — это граница пространств, что коррелирует, в первую очередь, с мифологическими моделями<sup>27</sup>.

По закону Мерфи, окружающий мир — “не наш”, неправильный. В “нашем” мире чашка может собраться из осколков (культура вычлняет порядок из хаоса). Точка зрения культуры на внележащий мир такова, что все в нем движется от состояния высокого порядка к беспорядку. Физический беспорядок является условием культуры: память противостоит времени, конструируя порядок. В совокупности минимальные единицы порядка — слова, образы понятий — составляют словарь, который в структуре нашего сознания постоянно расширяется, определяя тем самым рост энтропии. Последней противостоит грамматика контекстов, которые возникают для означивания единиц этого словаря. Как представляется, отношения порядка и хаоса в культуре будет выглядеть так:



Хаос, эквивалентный мнимому абстрактному времени, импульсирует космос культуры и порядка. Внутри себя культура конституирует аналогичное противодвижение, которое относительно подробно было рассмотрено выше<sup>28</sup>. Здесь же задействованы две принципиальные модели мира, имеющие смысл только в случае взаимной дополнительности. Первая из них усваивает первичность хаоса по отношению к порядку и идентифицирует мир как “наш”. Индивид *читает* мир, как текст, находясь в позиции воспринимающего, читателя. Вторая, в соответствии с которой все устремляется к недостижимому

концу, где предельная сложность равна предельной простоте, описывает “чужое” и необратимое. Индивид бесконечно *пишет* мир вокруг себя, порождая его энтропийность. Эти модели сосуществуют и взаимно перекодируются в одном организме. По словам Лотмана, “изучение аномальных конфликтов — путь к глубокому постижению нормы”<sup>29</sup>, что на метаязыковом уровне включает память парадокса как жанра, но при этом встраивается в концептуальную систему, базовая установка которой заключается в демонстрации культурной динамики.

Если воспользоваться формулировками И. И. Ревзина, выдвинутыми им в целях разграничения двух ответвлений теоретической лингвистики<sup>30</sup>, то концепция Лотмана (вновь — аналогично соссуровской) пытается объединить “сущностную” и “манипуляционную” точки зрения на семиотику языка. Если в конце 20-х гг. Р. О. Якобсон пришел к необходимости снятия противопоставления между синхронией и диахронией, то итогом тартуской школы 80-х явилась попытка снятия жесткой дуалистической непроницаемости хаоса и космоса. В их проекции на культуру Лотман раскрывает функцию текста как энергетического медиума, существующего в противодействии. Если же развить параллель с Якобсоном, то, таким образом, в синхроническом срезе происходит взрывное *порождение* текста, являющегося полем пересечения сингулярностей, тогда как в диахронии текст становится темпоральной непрерывностью (ибо его качества, как бы они не изменялись, *воспринимаются* на всем протяжении существования системы).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.

<sup>2</sup> Не буду ссылаться на обширную литературу, посвященную развенчанию пресловутой однозначности знака, якобы имевшей место в структурализме. Ее квалифицированный разбор можно найти в: Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М., 1998. Характерно при этом, что в намерения самих *классиков* постструктурализма вовсе не входила дискредитация концептов “знака” и “структуры”. (См., например: Деррида Ж. Позиции. Киев, 1996. С. 42-43.)

- <sup>3</sup> Лотман М. Ю. Структура и свобода. Из заметок о философском фоне тартуской семиотики // *Slavica Tergestina* 4. Наследие Ю. М. Лотмана: настоящее и будущее. Trieste, 1996.
- <sup>4</sup> Eco U. Introduction // Lotman Yu. M. Universe of mind. London, NYC, 1990. P. X.
- <sup>5</sup> Шредингер Э. Что такое жизнь. С точки зрения физика. М., 1972; Том Р. Топология и лингвистика // Успехи математических наук. 1975. Т. XXXI, Вып.1 (181); Фейерабенд П. Против методологического принуждения // Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. М., 1986; Пригожин И., Стенгерс И. Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени. М., 1994; Капра Ф. Дао физики. М., 1995; Он же. Уроки мудрости. М., 1996; Bateson G. Mind and nature. NYC, 1978; Deely J. Basics of semiotics. Bloomington, 1990 и пр.
- <sup>6</sup> В тартуской семиотике такое понимание “текста” было предложено и обосновано в: Иванов Вяч. Вс., Лотман Ю. М., Пятигорский А. М., Топоров В. Н., Успенский Б. А. Тезисы к семиотическому изучению культуры // *Semiotyka i struktura tekstu*. Pod. red. M. R. Maenoviej. Wrocław, 1973. S. 14.
- <sup>7</sup> Столь явно постструктуралистский жест отличается тем не менее подчеркнуто нейтральным отношением к обеим нарративным инстанциям.
- <sup>8</sup> Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 414–417.
- <sup>9</sup> Лефевр В. Конфликтующие структуры. М., 1973. С. 9.
- <sup>10</sup> Впрочем, логично предположить, «что понятию фабулы ничто не соответствует ни в реальности, ни в языке, описывающем реальность, и что “простой хронологической последовательности событий” просто не существует» (Руднев В. Морфология реальности. М., 1996. С. 128).
- <sup>11</sup> Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 109.
- <sup>12</sup> Там же. С. 115.
- <sup>13</sup> См. об этом: *Faryno J.* Паронимия — анаграмма — палиндром в поэтике авангарда // *Wiener Slavistischer Almanach*. Bd. 21. Wien, 1988. S. 37–40, 53–54.
- <sup>14</sup> Иванов Г. В. Третий Рим // Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1995. Т. 2. С. 55.
- <sup>15</sup> Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature* 7/8. 1974.

- <sup>16</sup> *Мандельштам О. Э. Tristia* // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 130–131.
- <sup>17</sup> *Якобсон Р. О.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 126–130.
- <sup>18</sup> Подобное соотношение сохраняется и вне сферы художественных текстов. Впрочем, в научной литературе, ориентированной на максимальную эксплицитность подачи, правила восприятия могут задаваться самим автором. Ср.: “Здесь нужно помнить, что изучение сказки должно вестись (и по существу и в настоящей работе ведется) строго дедуктивно, т. е. идя от материала к следствию. Но и з л о ж е н и е может идти обратным порядком, так как легче следить за развитием его, если общие основания читателю известны вперед” (*Пропт В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928. С. 33).
- <sup>19</sup> *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 112.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> См., например: *Лотман Ю. М.* О семиосфере // Труды по знаковым системам 17: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту, 1984.
- <sup>22</sup> Ср. фразеологию Рене Декарта, рассуждающего о планировании и перестройке “городов” мысли: “Эти громады слишком трудно восстанавливать, если они рухнули. Трудно даже удержать их от падения, если они расшатаны, и падение их сокрушительно” (*Декарт Р.* Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Декарт Р. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 258.)
- <sup>23</sup> Энтропия изолированной системы всегда возрастает, и при объединении двух систем в одну энтропия полной системы больше, чем сумма энтропий отдельных систем. (О втором начале термодинамики (принципе Карно) см.: *Уитроу Дж.* Естественная философия времени М., 1964.; *Рейхенбах Г.* Философия пространства и времени. М., 1987.)
- <sup>24</sup> *Хокинг С.* От большого взрыва до черных дыр. Краткая история времени. М., 1990. С. 79.
- <sup>25</sup> Там же. С. 122.
- <sup>26</sup> *Дэвис П.* Случайная вселенная. М., 1985. С. 152.
- <sup>27</sup> *Иванов Вяч. Вс.* Категория времени в искусстве и культуре XX века // Structure of texts and semiotics of culture. Ed. by J. van der Eng, M. Grygar. The Hague–Paris, 1973; *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.

- <sup>28</sup> Для экспликации этой внутрикультурной напряженности в естественном языке уместно воспользоваться красноречивой формулой У. Эко, поставленной в заглавие его работы, посвященной исследованию средневекового типа культуры: Eco U. *The aesthetics of chaosmos*. Tulsa, Oklahoma. 1984.
- <sup>29</sup> *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. С. 145.
- <sup>30</sup> *Ревзин И. И.* Субъективная позиция исследователя в семиотике // Труды по знаковым системам 5. Тарту, 1971.

## ЛИНГВИСТИКА

# О КОЛЕБАНИЯХ УДАРЕНИЯ В ОДНОЙ ГРУППЕ ГЛАГОЛОВ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

АЛЬБИНА БОЛДЫРЕВА (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

В вопросах нормализации русского литературного произношения одно из основных мест принадлежит становлению нормы и кодификации русского ударения. Последнее из-за множества колебаний, возможных в силу определенных исторических причин, и из-за существования в самой системе литературного языка разных акцентологических моделей, в некоторых случаях представляет собой картину очень сложную, что рождает проблемы в коммуникации носителей языка и существенно затрудняет процесс овладения русским произношением иностранцами.

В современном литературном языке действует несколько активных тенденций, приводящих к изменению акцентологических норм. Так в системе существительных в основном действует тенденция к подвижному ударению (Горбачевич 1971, 43), а в системе глагола — тенденция к закреплению ударения за корневым слогом (Пирогова 1959, 138).

Большой интерес в этом отношении представляет взаимодействие акцентологических моделей глаголов II спряжения на *-ить* в пределах настоящего времени. В данной грамматической категории с древнейших времен существует три типа ударения:

1) постоянное накоренное (место ударения на последнем слоге корневой морфемы), например: *избáвить*, *избáвлю*, *избáвит*;

2) подвижное (место ударения на тематическом гласном *-и-* в инфинитиве, на окончании в форме I л. ед. ч., на корневой

морфеме во всех остальных формах), например: *мо́лѣть*, *мо́лю*, *мо́лит*;

3) постоянное конечное (место ударения на тематическом гласном *-и-* в инфинитиве и на окончании во всех остальных формах), например: *гово́рѣть*, *гово́рѣю*, *гово́рѣт*.

При этом обнаруживается взаимодействие всех трех типов ударения, в результате которого у части глаголов на *-ить* наблюдаются изменения ударения, что порождает его многочисленные колебания при переходе глаголов из одной акцентологической модели в другую.

Обратимся к материалам “Орфоэпического словаря” под редакцией Р. И. Аванесова (Орфоэпический словарь 1989). Используя систему нормативных помет данного словаря, можно выделить 16 групп глаголов, в которых наблюдаются колебания ударения.

Прежде, однако, необходимо дать некоторые пояснения, касающиеся самого словаря и нормативных характеристик слов, приводимых в нем. Данный словарь не просто является нормативным, а ставит целью представить литературную норму во всем многообразии ее проявлений. В отличие от большинства нормативных словарей, данный словарь отражает и ненормативные факты, оценивая их с нормативной позиции. Все многообразие языковых фактов не укладывается в простое противопоставление норма/не норма. Сколько-нибудь адекватное отражение реального положения вещей невозможно без введения некоторой шкалы нормативности. Принимаемая для данного словаря система нормативных помет (единая для оценки вариантов произносительных, акцентных и морфологических) выглядит следующим образом.

1. Равноправные варианты. Они соединяются союзом *и*. Этому случаю соответствует отсутствие нормативной пометы. С точки зрения нормы, то есть степени правильности, они совершенно одинаковы.
2. Варианты нормы, из которых один признается основным.

1) Помета “допустимо” (*доп.*). Ею оценивается менее желательный вариант нормы, который тем не менее находится в пределах правильного. Этот вариант следует после основного.

2) Помета “допустимо устаревающее” (*доп. устар.*). К ней относится сказанное о предыдущей помете, но она дополнительно сообщает, что отмеченный ею вариант постепенно утрачивается. Этой пометой снабжаются такие варианты, о которых известно, что в прошлом они-то и были основными.

Наконец, словарь включает довольно значительное количество вариантов, находящихся за пределами литературной нормы (варианты с так называемыми *запретительными пометами*). Здесь тоже установлена некоторая шкала; введены три разные пометы: “не рекомендуется” (*не рек.*), “неправильно” (*неправ.*) и “грубо неправильно” (*грубо неправ.*). Первая помета, как и помета “допустимо”, может иметь дополнительную характеристику “устаревающее” (*не рек. устар.*); варианты, снабжаемые этой пометой, ныне находящиеся за пределами нормы, представляют собой бывшую норму.

Граница между неправильными и не рекомендуемыми вариантами, разумеется, не является абсолютной. Варианты, отмеченные пометой *не рек.*, как правило, отражают явления, соответствующие общим тенденциям языкового развития. Пометы *не рек.* и *неправ.* должны восприниматься как “менее неправильно” и “более неправильно” (варианты, отмеченные первой пометой, так сказать, меньше компрометируют речь носителя языка, хотя, если он хочет, чтобы его речь считалась образцовой, он должен их избегать).

Как отмечалось выше, опираясь на систему нормативных помет данного словаря, можно выделить 16 групп глаголов:

1. Глаголы, в которых нормативным является окончное ударение: ударение на корне отмечается как неправильное, например: одолж<sup>́</sup>ить, -ж<sup>́</sup>у, -ж<sup>́</sup>ит и *неправ.* одо<sup>́</sup>лжить, -жу, -жит.
2. Глаголы, в которых окончное ударение является нормой, а ударение на корне не рекомендуется, например: раздво<sup>́</sup>ить, -о<sup>́</sup>б, -о<sup>́</sup>йт и *не рек.* раздво<sup>́</sup>ить, -о<sup>́</sup>ю, -о<sup>́</sup>ит.
3. Глаголы с равноправными акцентными вариантами (ударение в этих глаголах может быть как окончным, так и начерным). например: багр<sup>́</sup>янить, -ню, -нит и багр<sup>́</sup>янить, -ню<sup>́</sup>, -нит<sup>́</sup>.

4. Глаголы, в которых нормативным является ударение на корне; ударение на окончании отмечается как допустимое, например: пёрчить, -чу, -чит и *доп.* перчить, -чú, -чít.
5. Глаголы, в которых корневое ударение является нормативным, а конечное ударение допустимым, устаревшим, например: уменьшить, -шу, -шит и *доп. устар.* уменьшítь, -шú, -шít.
6. Глаголы, в которых норма — накоренное ударение, а конечное ударение не рекомендуется и оценивается как устаревшее, представляющее собой бывшую норму, например: поклéить, -éю, -éит и *не рек. устар.* поклеítь, -ею.
7. Глаголы, в которых накоренное ударение является нормой, а конечное не рекомендуется, например: пристру́нить, -ню, -нит и *не рек.* приструнítь, -нью́, -нít.
8. Глаголы, в которых накоренное ударение нормативное, а конечное является неправильным, например: предвосхítить, -йщу́, -йтит и *неправ.* предвосхитítь, -ищу́, -итít.

Переходя к описанию следующей группы глаголов, необходимо напомнить, что разноместное ударение может быть подвижным и постоянным. Постоянное ударение при склонении или спряжении слова не меняет своего места. Подвижное ударение в процессе формообразования меняет место. Применительно к глаголу подвижность определяется различием места ударения в инфинитиве, в форме 1 л. ед.ч. и в повелительном наклонении, с одной стороны, и во всех остальных формах настоящего времени — с другой: носítь, ношú и нóсишь, нóсит, нóсим, нóсите, нóсят.

9. Глаголы, в которых норма — конечное ударение, а подвижное ударение является неправильным, например: протóрить, -рjú, -рít и *неправ.* протóрит.
10. Глаголы, в которых конечное ударение является нормативным, а подвижное не рекомендуется, например: приручítь, -чú, -чít и *не рек.* приручит.

11. Глаголы, в которых норма — окончное ударение, а подвижное ударение является допустимым, менее желательным, например: мирить, мирю́, мирит и *доп.* мирит.
12. Глаголы, в которых окончное и подвижное ударение являются равноправными вариантами, например: искрошить, -крошу́, -крошит и -крóшит.
13. Глаголы, в которых подвижное ударение — норма, а окончное ударение отмечается как допустимое, например: засолить, -солю́, -солит и *доп.* -солит.
14. Глаголы, в которых нормативным является подвижное ударение, а окончное — допустимым, устаревающим, например: отбелить, -белю́, -белит и *доп. устар.* -белит.
15. Глаголы, в которых отмечается два нормативных варианта ударения (ударение на 2-ом слоге от конца корневой морфемы и окончное ударение), например: зуммерить, -рю, -рит и зуммери́ть, -рю́, -ри́т.
16. Глаголы, в которых ударение на 2-ом слоге от конца корневой морфемы является нормой, а на 1-ом от конца корневой морфемы отмечается как неправильное, например: раскупорить, -рю, -рит и *неправ.* раскупори́ть, -рю́, -ри́т.

Из вышеперечисленной классификации следует, что в глаголах на *-ить* наблюдается три типа колебания ударения:

1) колебание между окончным ударением и ударением на основе, охватывающее формы инфинитива и все другие формы (*багрянить* — *багряни́ть*);

2) колебание между окончным и подвижным ударением, охватывающее только формы настоящего времени (*искрошить* — *искроши́т* — *искроши́ит*);

3) колебание, при котором место ударения не соответствует трем названным типам ударения (*раскупорить* — *раскупори́ть*).

Следует еще обратить внимание на расхождение ударения однокорневых глаголов, связанное не с колебаниями ударения, а с разграничением значения.

Эти однокорневые глаголы можно разделить на две группы:

1) глаголы-омонимы с разными акцентологическими структурами (*досади́ть*, *-сажу́*, *-сади́т* — 'кончить садить', *досади́ть*, *-ажу́*, *-ади́т* — 'причинить досаду');

2) разные значения одного глагола с разными акцентологическими структурами (*освети́ть*, *освеи́цу*, *осве́тит* и *освети́т* — 'сделать видным, светлым и перен.', *освети́ть*, *-еи́цу*, *-ети́т* — 'изложить, истолковать').

В ряде случаев, как можно убедиться, читая списки слов из той или иной группы, рекомендации к употреблению вариантов слов вызывают внутреннее сопротивление, сомнение, поэтому главная цель составления данной классификации — подготовить базу (лексический материал) для проведения специального эксперимента по проверке разночтений в выборе акцентологического типа в глаголах на *-ить* среди наиболее нормативных носителей русского литературного языка.

Думается, что детальный анализ групп глаголов с колеблющимся ударением, а также дальнейшее проведение экспериментального исследования могут оказаться полезными не только в теоретическом, но и в практическом плане — для совершенствования лексикографической практики и в целях преподавания русского языка в различных аудиториях. Исследования такого рода полезно продолжить, поскольку только постоянное наблюдение за эволюционирующей нормой может дать о ней четкое представление и позволит нормативным пособиям не отставать от жизни.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Горбачевич 1971 — Горбачевич К. С. Изменение норм русского литературного языка. Л.  
Пирогова 1959 — Пирогова Н. К. О некоторых тенденциях в развитии типов глагольного ударения // Вестник МГУ. № 3. С. 14–22.

#### ИСТОЧНИКИ

Орфоэпический словарь русского литературного языка. М., 1989.

## К ВОПРОСУ О РАЗЛИЧИИ ПАРОНИМОВ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

ЕЛЕНА АРХИПОВА (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Одна из проблем различного прикладного использования фонетических данных — установление соотношения “буква—звук” в тех случаях, когда такое соотношение не однозначно, а допускает варианты произношения (и, соответственно, транскрибирования). Примеры такого неоднозначного соответствия могут быть различны:

↗ /čn/  
ЧН  
↘ /šn/

↗ /č/  
ТЧ  
↘ /čč/

Последнее и привлекло в свое время наше внимание. Был проведен фонетический эксперимент, имевший целью установление фонематического состава консонантного комплекса на месте буквосочетаний ТЧ, ДЧ в русском языке. Установлено, что произношение и восприятие этого комплекса зависят от его положения по отношению к ударению: более долгие согласные реализуются в положении до ударения, более краткие — после ударения. При этом длительность согласного зависит в основном не от расстояния между ударным гласным и исследуемым согласным, а от принципиального положения до или после ударения (см. рис. 1 и 2). Это позволило предположить, во-первых, что на смыслоразличение и восприятие паронимичных слов будет влиять длительность смычки согласного, поскольку увеличение общей длительности согласного, по данным осциллографического анализа, происходит именно за счет удлинения смычки. Во-вторых, остался открытым вопрос о характере транскрибирования согласного в пози-

ции после ударения: краткий или долгий? По абсолютной длительности эти согласные превышают среднестатистическую долготу /и/, но уступают длительности этого же звука в позиции до ударения и воспринимаются аудиторами как краткие. И тогда родилась идея контрольного эксперимента.

Известно, что в русском языке имеется значительное количество паронимов — слов, близких по звучанию и значению, — и паронимазов — слов созвучных, но совершенно не связанных по семантике (например, паронимы *отчистить* — *очистить* и паронимазы *отчет* — *о чем*)<sup>1</sup>. При использовании подобных слов в речи, особенно в иностранной аудитории, возникает проблема их различения. В русском языке имеется достаточно большое количество паронимичных пар, в которых паронимы различаются относительно мало, к таким парам относятся, в частности, слова с буквосочетаниями типа *тч*, *дч*, *тч*, *дч* и т.п., с одной стороны, и слова с одиночной аффрикатой, с другой стороны (*оцетить* — *отцетить*, *очистить* — *отчистить*). Для проведения контрольного эксперимента был составлен экспериментальный текст, материалом для которого послужили паронимы (и паронимазы) наиболее частотных слов русского языка, содержащих буквосочетания *тч*, *дч*. Очевидно, что не все слова русского языка способны вступать в паронимичные отношения с другими словами, поэтому в экспериментальный текст вошли только слова, для которых нашлась соответствующая пара с буквосочетанием *тч* или *дч*. Полный список паронимичных пар и экспериментальный текст приведены ниже.

Текст был записан в исполнении двух нормативных дикторов и подвергнут слуховому и осциллографическому анализу. Результаты были статистически обработаны. При проведении сопоставительного анализа данных двух экспериментов оказалось возможным сделать некоторые интересные выводы.

---

<sup>1</sup> Под “словом” здесь и далее мы будем понимать фонетическое слово (единство проклитик и энклитик с самостоятельным словом, несущим ударение).

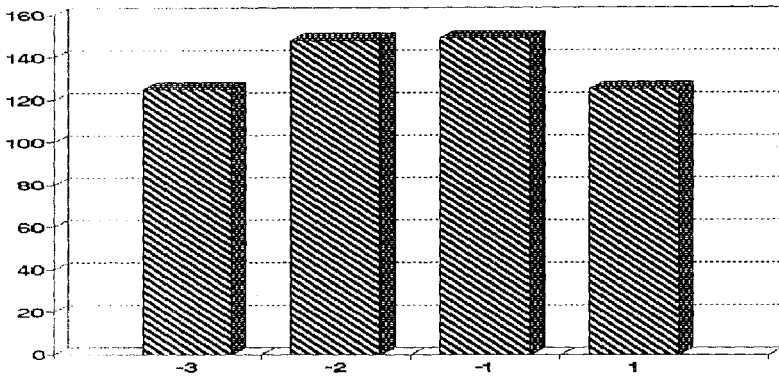


Рис. 1. Средние значения длительности консонантного комплекса на месте буквосочетаний *тч*, *дч* в соответствии с его положением относительно ударения. Вертикальная ось — длительность консонантного комплекса (мс). Горизонтальная ось — положение относительно ударения: 1 — непосредственно за ударением; -1 — непосредственно перед ударением (в ударном слове); -2 — в первом предударном слове; -3 — во втором предударном слове.

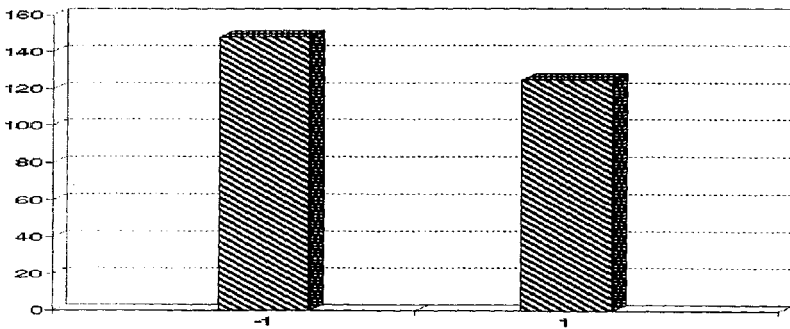


Рис. 2. Средние значения длительности консонантного комплекса на месте буквосочетаний *тч*, *дч* в соответствии с положением его относительно ударения. Вертикальная ось — длительность консонантного комплекса (мс) Горизонтальная ось — положение комплекса относительно ударения: 1 — положение за ударением; -1 — положение перед ударением

Данные анализа записей экспериментального текста, составленного на материале паронимичных слов, могут быть представлены следующим образом.

Словесный материал текста делится на две неравные группы по положению исследуемого согласного относительно ударного слога: в 19 словах согласный /č/ занимает позицию до ударного гласного (составляя или не составляя с ударным гласным один слог), в 9 словах — позицию после ударного гласного. По осциллограмме экспериментального текста была определена длительность каждого согласного, представляющего интерес для исследования. Средние длительности согласного в положениях до и после ударения составили 117.9 мс и 109.6 мс соответственно. Видно, что различие в длительности согласного /č/ не очень значительно, но существенно: если учесть, что исследуемый согласный — аффриката, то есть состоит из двух частей (смычки и щели), то значимым выглядит удлинение смычки почти в два раза, то есть на 16.3 мс (нормальная длительность смычки согласного составляет около 20 мс).

Затем было проведено сравнение данных двух экспериментов. Средние значения длительности консонантного комплекса на месте буквосочетаний *тч*, *дч* составляют 143 мс и 116 мс соответственно. Таким образом, во-первых, длительность консонантного комплекса на месте буквосочетаний *тч*, *дч* при положении комплекса (и, соответственно, согласного в парониме) до ударения значительно превышает длительность согласного /č/ в паронимичном слове, что происходит за счет увеличения длительности смычки согласного. Во-вторых, при положении исследуемого звука после ударения также наблюдается расхождение в длительностях, но оно принципиально меньше. На рисунках 3, 4 и 5 это соотношение представлено в графической форме. Видно, что это соотношение может быть также представлено в виде схемы.

čč' ≠ 'č  
143 мс 116 мс  
(из ТЧ, ДЧ) (из ТЧ, ДЧ)

'č ≈ č'  
116 мс 117.9 мс  
(из ТЧ, ДЧ) (из Ч)

На основании полученных данных можно сделать вывод о том, что принципиальное различие между паронимами в данном случае состоит в долготе или краткости смычки согласного /ç/ при положении исследуемого согласного до ударения и практически отсутствует с фонетической точки зрения при положении согласного после ударения.

С точки зрения обучения иностранцев русскому произношению, рекомендации могут выглядеть так:

- при реализации слов с *тч*, *дч* произносится: долгий согласный в положении комплекса до ударения и краткий — после ударения;
- при реализации паронимичных им слов с одиночной аффрикатой произносится краткий согласный.

С точки зрения транскрибирования и обучения транскрипции рекомендуется на фонетическом уровне различать характер согласных, возникающих: 1) на месте буквосочетаний *тч*, *дч* до ударения; 2) на месте буквосочетаний *тч*, *дч* после ударения; 3) на месте одиночного согласного *ч* в любом положении.

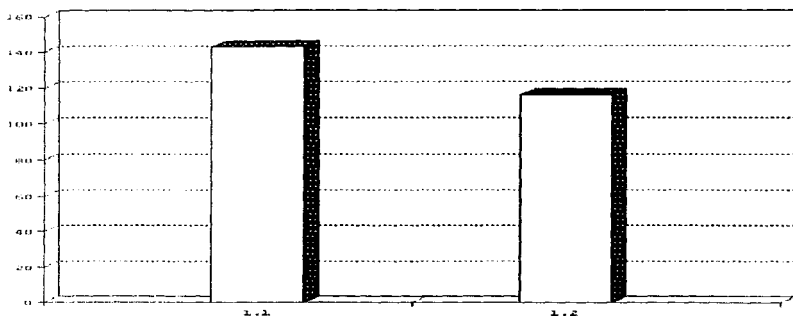


Рис. 3. Соотношение длительностей шипящей аффрикаты в парах паронимов. 1.1 — положение *тч*, *дч* до ударения; 1.2 — положение *ч* до ударения. Вертикальная ось — длительность (мс).

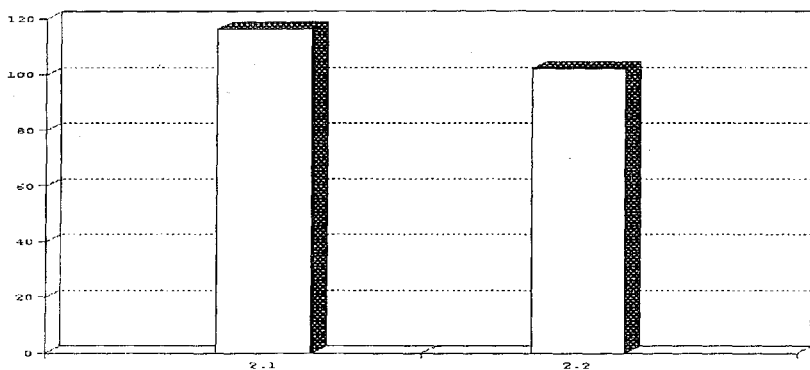


Рис. 4. Соотношение длительностей шипящей аффрикаты в парах паронимов. 2.1 — положение *тч, дч* после ударения; 2.2 — положение *ч* после ударения. Вертикальная ось — длительность (мс).

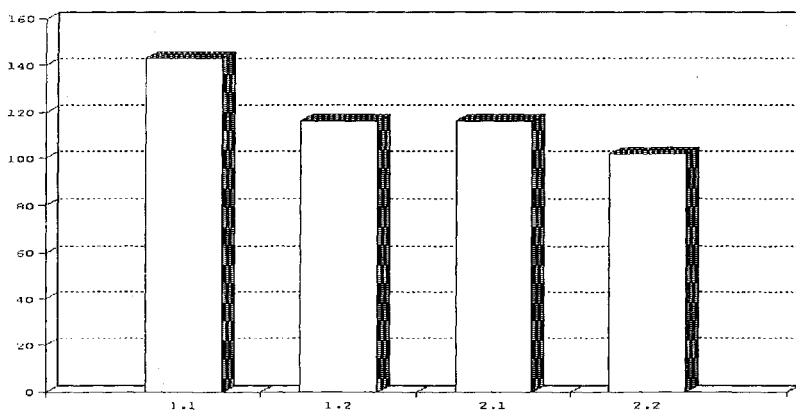


Рис. 5. Соотношение длительностей шипящей аффрикаты во всех позициях. 1.1 — положение *тч, дч* до ударения; 1.2 — положение *ч* до ударения; 2.1 — положение *тч, дч* после ударения; 2.2 — положение *ч* после ударения. Вертикальная ось — длительность (мс).

Соотносительный список паронимов рекомендуется в качестве пособия при обучении русскому языку иностранных учащихся и предлагается к рассмотрению специалистам, занимающимся проблемой существования долгих и кратких согласных в русском языке.

## Список паронимов

подчинить	починить	киноотчет	кино о чем
намотчица	намо <del>т</del> чится	захватчик	захваченный
отчищать	очищать	отчеканенный	о чеканке
подчеркивать	почёркать	подчеркивание	почеркать
отчеканить	о чеканке	отчетливое	о чем-либо
отчаевничать	о чаевниках	отчизна	о чизбургере
соледобытчик	соледобыча	подчинение	починка
подчистка	очистка	отчеканиваться	о чеканке
отчет	о чем	отчиститься	очиститься
отчаяние	о чаяниях	добытчица	добыча
попутчица	попутч <del>и</del> ся	попутчик	получит
отчество	очередь	отчищаться	очищаться
попотчевать	по почве	молодчага	молочай
сколотчик	сколоченный	клетчатка	кричат как
добытчик	добыча	отчерченный	очерченный
отчислить	очистить		

## Экспериментальный текст

1. Чтобы починить этот уют, мне придется его полностью разобрать.
2. Мы говорили о чуде открытия, казавшегося нам таким неожиданным.
3. Твоя одежда намочится дождем, если ты не забереешь ее оттуда.
4. Вместо того, чтобы очищать воду этого водоема, они сливают туда отходы.
5. Мне пришлось слегка почеркать красным на этом листочке.
6. Археологи долго спорили не только о чеканке и надписях, но и о приблизительном возрасте медного сосуда.
7. Мы спорили не столько о чаевниках за столом, сколько о том, что они пьют.
8. Активная соледобыча в этих местах, как следует из архивных данных, началась довольно поздно.

9. Регулярная очистка водоемов позволяет следить за состоянием всего заповедника.
10. О ком и о чем они говорили, никто не знает.
11. Это было письмо не только о чаяниях и надеждах, но и о планах на будущее.
12. Длинная очередь за хлебом не была тогда редкостью.
13. Будущую урожайность можно определить не только по почве участка, но и по плодородности окружающих земель.
14. Наскоро сколоченный ящик был предназначен для транспортировки новых экспонатов.
15. Новая добыча археологов оказалась очень интересной.
16. Чтобы очистить эту воду, вам придется пропустить ее через угольный фильтр.
17. Случайно захваченный кочевниками трон владык Турции обнаружился в этом кургане.
18. Говорить о чем-либо просто так не в его правилах.
19. Мечтать о чизбургере с зеленью он начал уже с утра.
20. Немедленная починка этого ценного прибора может спасти эксперимент.
21. Чтобы очиститься от скверны, мусульмане совершали паломничество в Мекку.
22. Он обязательно получит завтра ваше послание.
23. Они, видимо, полагают, что водоемы способны очищаться сами собой.
24. Горький молочай-хвощевик произрастает только в этом регионе.
25. Они кричат как бешеные, топают ногами и выдвигают невысказанные требования.
26. Его резко очерченный профиль выделялся на фоне окна.
27. Постоянные вопросы: “Это кино о чем и о ком?” — приводили меня в бешенство.
28. В его записях было найдено такое характерное для него наблюдение: “Обнаруженный гейзер попучился сегодня слегка”.

## ОПЫТ СТАТИСТИЧЕСКОЙ ОБРАБОТКИ ДАННЫХ ФОНЕТИЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА

ЕЛЕНА АРХИПОВА, АЛЕКСАНДР ЗАМКОВОЙ  
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

В процессе обработки данных различных экспериментов, проводимых с целью выяснения характера произносительной нормы русского языка, в большом количестве случаев выясняется, что некоторые проблемы, возникающие при подготовке, проведении и интерпретации фонетического эксперимента, легко и наиболее достоверно разрешимы статистическими методами. Как известно, статистические методы играют в научных исследованиях весьма важную роль, но эту роль не следует преувеличивать. “Нельзя предложить набор алгоритмов, которые бы выводили новые закономерности из результатов новых наблюдений. Сначала исследователь должен выдвинуть несколько гипотез, а затем, пользуясь статистическими методами, выбрать одну из них. Иногда статистические методы используют для уточнения одной выдвинутой априори гипотезы. Но если результаты статистического анализа покажут, что выдвинутая гипотеза не противоречит результатам наблюдений, то отсюда еще не следует, что она безусловно верна. Практически всегда можно предложить много других гипотез, столь же хорошо согласующихся с результатами наблюдений” (Налимов 1963). Таким образом, в любом исследовании чрезвычайно значительную роль играет формулировка задачи — формулировка гипотез и их логическое обоснование.

Существует ряд закономерностей, связанных с выявлением языковой нормы и делающих применение статистики не только возможным, но и необходимым. Это следующие факторы: — норма бывает реализованная и реализуемая. Реализованная норма включает в себя действующую норму и архаизмы,

реализуемая же состоит из явлений, постепенно становящихся нормой, и потенциально возможных явлений. Эволюция нормы — объективный факт;

- понятие нормы обязательно включает потенциальную сферу; норма неминуемо выступает в виде двух списков: обязательного и допустимого. Последний и является источником вариативности в пределах нормы. Вариативность — существование нескольких равноправных выражений единицы языка в синхронии (например, форма Им.п. мн.ч. слова *дождь*: /dažd`i/ — /daž`i/);
- на стадии отбора дикторов необходима объективная их оценка с точки зрения современной нормы;
- в процессе интерпретации получаемых данных приходится иметь дело с сотнями реализаций, каждая из которых подвергается различным методам анализа.

В ходе одного из фонетических экспериментов, проведенных в 1995–1996 году на кафедре фонетики Санкт-Петербургского государственного университета, был проведен статистический анализ итогового материала. Под итоговым материалом в данном случае подразумеваются данные разнообразных видов анализа (слухового, аудиторского и осциллографического), полученные в результате проведения эксперимента.

В результате проведения эксперимента были получены 10 вариантов 118 реализаций дикторами исследованных консонантных комплексов. Статистический выбор средней характеристики согласного (статистически долгий, полудолгий или краткий) проводился по методу медианы, поскольку “центр рассеяния сильно загрязненных выборок лучше оценивать по медиане, а не по среднему арифметическому” (Граудина 1970). Данная выборка считалась сильно загрязненной, поскольку при записи дикторов велика вероятность появления случайных аномальных наблюдений.

Материал аудиторского анализа представлял из себя сегментированный звучащий текст в 10 экземплярах (в исполнении 10 дикторов). Объем текста — 118 предложений. Из каждого предложения при помощи компьютерной программы сегментации был вычленен интересовавший исследователя со-

гласный звук и его окружение. Каждый сегмент был прослушан 20 аудиторами; таким образом, имеющийся материал был признан статистически достоверным, так как список непосредственных реализаций составляет 1180 единиц, а список восприятий — 23 600 единиц. Статистический подход был применен для более строгой и достоверной оценки восприятия долготы консонантного комплекса аудиторами. Эта оценка проводилась не по восприятию каждого аудитора отдельно, а по восприятию двадцати аудиторов, прослушавших каждый сегмент, и в результате для всех стимулов была получена статистическая долгота их восприятия, выраженная в процентах аудиторов, опознавших согласный как долгий. Эта операция позволила не только в двадцать раз сократить материал без каких бы то ни было потерь, но и перейти от очень грубой оценки восприятия звука “долгий — краткий” к фактически двадцатибалльной шкале долготы восприятия. Кроме того, в результате такой оценки практически исключается фактор субъективности восприятия. Применимость такого подхода была подтверждена проведенными повторными прослушиваниями, которые показали, что точность оценки составила 10% (расхождение в восприятии одних и тех же сегментов, прослушанных различными группами аудиторов, составило не более двух человек) в отличие от 50% при рассмотрении восприятия каждого аудитора в отдельности.

Данные осциллографического анализа также были подвергнуты статистическому анализу. Для того, чтобы определить, насколько схоже произношение дикторов, были рассчитаны параметры корреляции между сериями. Рассчитанные параметры оказались статистически значимыми, что говорит о существовании некоторого устойчивого варианта произношения, который и следует, по всей видимости, считать нормативным. Эта “нормативная” длительность определялась для каждого сегмента как средняя из всех десяти дикторов.

Далее была проведена статистическая обработка всего комплекса исходных материалов и результатов разных видов обработки материала (слухового, аудиторского и осциллографического анализа), включавшая в себя достаточно простые

операции разделения данных по отдельным характеристикам (частеречной принадлежности, длине слова в слогах, положению согласного относительно ударения и т.д.), расчета средних значений долготы произнесенных согласных и параметра их восприятия, построения полей корреляции, а также расчет коэффициентов корреляции и корреляционных матриц.

Следует отметить, что полученные соотношения не могут быть применены на практике без соответственного комментария экспериментатора. В этом заключается относительность статистического критерия при обработке данных любого эксперимента. В частности, из рисунков 1 и 2 и таблицы 1 при индифферентном отношении к эксперименту можно сделать выводы, что произношение консонантных комплексов на месте буквосочетаний *тч*, *дч* в русском языке никак не зависит от длины слова, содержащего названное буквосочетание (в слогах), а восприятие тех же комплексов — от частеречной принадлежности слов. Тем не менее, эта картина не подтверждается. При ближайшем рассмотрении в материале обнаруживается интересная деталь: во-первых, во всех наречиях, содержащихся в тексте, исследуемое сочетание занимает положение до ударения, а во-вторых, волнообразная зависимость произношения консонантных комплексов от длины слова в слогах довольно четко прослеживается при любом дроблении материала (вплоть до одного диктора). Таким образом, в первом случае мы имеем дело со взаимным наложением факторов, а во втором — с недостаточно четко выраженной, но тем не менее устойчивой зависимостью.

Что касается выявления реально существующих и ярко выраженных зависимостей, то в данном случае примерами могут служить рисунки 3–7. Представленные на них корреляции все-сторонне рассмотрены, и можно не сомневаться в их достоверности. Следует заметить, что экспериментатора, как правило, интересует чисто идейная сторона задачи: постановка и решение отдельно взятой проблемы. Использование статистического аппарата еще не предполагает фундаментального знания основ статистики как науки. Далее следует сложная задача математики — установить соответствие между критериями;

потом — большая вычислительная работа, которую должны выполнять специалисты по вычислительной математике. В наше время уже существуют компьютерные программы, способные обеспечить быстрое обслуживание экспериментатора при применении статистических методов. В ходе рассмотренного эксперимента была применена программа типа STATGRAF, а также ряд программ ввода, коррекции и визуализации данных (QUATRO, EXEL).

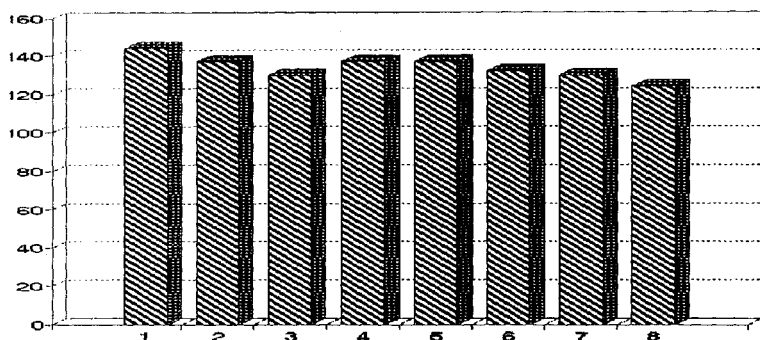


Рис. 1. Средние значения длительности консонантного комплекса на месте буквосочетаний *тч*, *дч* в соответствии с длиной слова в слогах. Вертикальная ось — средние значения длительности комплекса (мс). Горизонтальная ось — длина слова в слогах.

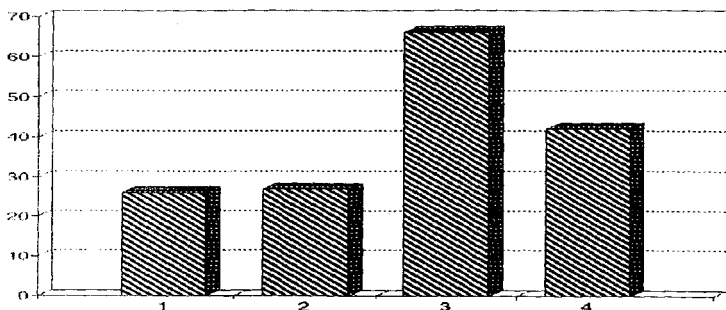


Рис. 2. Средний процент восприятия консонантного комплекса на месте буквосочетаний *тч*, *дч* как долгого в соответствии с частеречной принадлежностью слова, содержащего исследуемое буквосочетание. Вертикальная ось — средний процент восприятий комплекса как долгого (%). Горизонтальная ось — частеречная принадлежность слова: 1 — имена существительные, 2 — имена прилагательные, 3 — наречия, 4 — глаголы

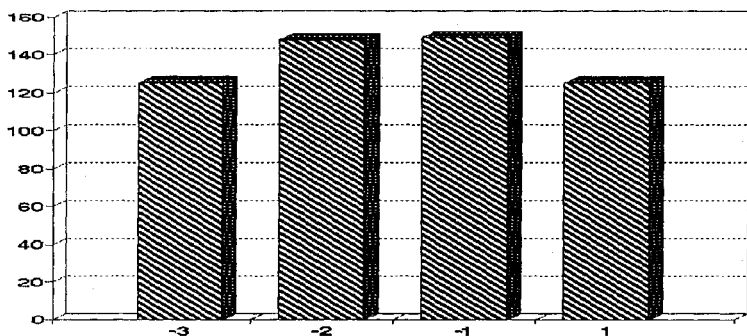


Рис. 3. Средние значения длительности консонантного комплекса на месте буквосочетаний *тч*, *дч* в соответствии с его положением относительно ударения. Вертикальная ось — длительность консонантного комплекса (мс). Горизонтальная ось — положение относительно ударения: 1 — непосредственно за ударением; -1 — непосредственно перед ударением (в ударном слове); -2 — в первом предударном слове; -3 — во втором предударном слове.

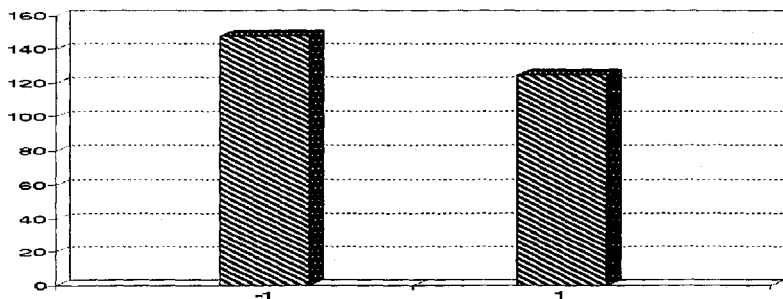


Рис. 4. Средние значения длительности консонантного комплекса на месте буквосочетаний *тч*, *дч* в соответствии с положением его относительно ударения. Вертикальная ось — длительность консонантного комплекса (мс). Горизонтальная ось — положение комплекса относительно ударения: 1 — положение за ударением; -1 — положение перед ударением

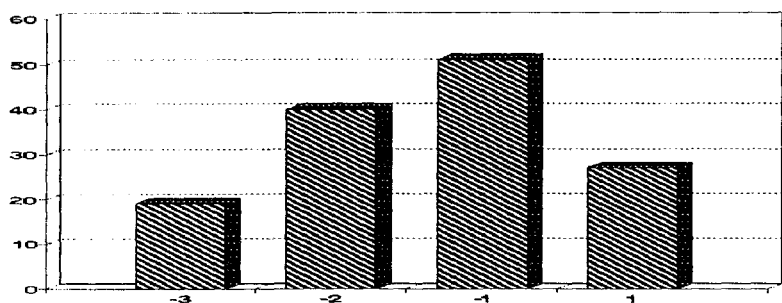


Рис. 5. Средний процент опознания консонантного комплекса на месте буквосочетний *тч, дч* как долгого в соответствии с положением его относительно ударения. Вертикальная ось — средний процент опознания комплекса как долгого (%). Горизонтальная ось — положение комплекса относительно ударения: 1 — непосредственно за ударением, -1 — непосредственно перед ударением, -2 — в первом предударном слоге, -3 — во втором предударном слоге.

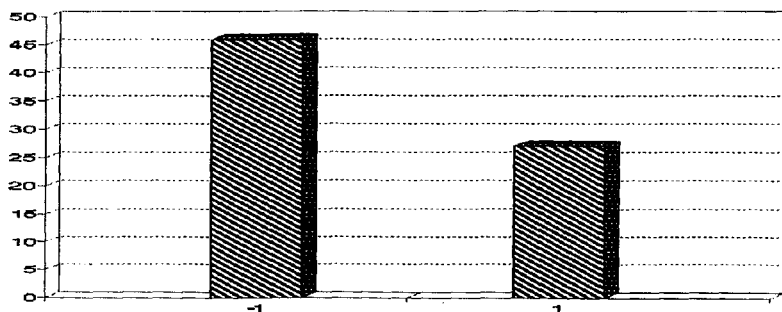


Рис. 6. Средний процент опознания консонантного комплекса на месте буквосочетаний *тч, дч* как долгого в соответствии с положением его относительно ударения. Вертикальная ось — средний процент опознания комплекса как долгого (%). Горизонтальная ось — положение комплекса относительно ударения: 1 — за ударением, -1 — перед ударением.

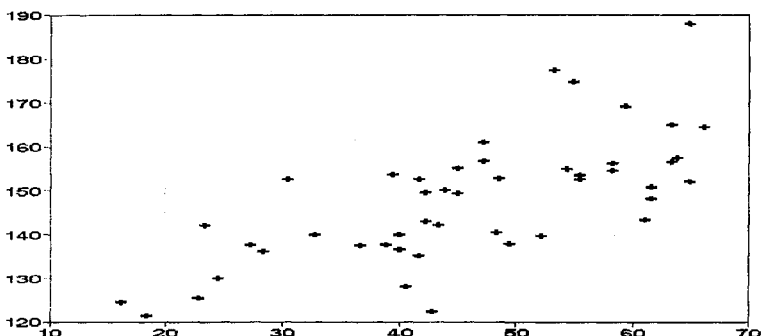


Рис. 7. Поле корреляции данных осциллографического и аудиторского анализа (при положении исследуемых буквосочетаний до ударения). Вертикальная ось — длительность консонантного комплекса на месте буквосочетаний *тч, дч* (мс). Горизонтальная ось — процент восприятия комплекса как долгого (%).

Таблица I

Средние значения длительности консонантного комплекса на месте буквосочетаний *тч, дч* и количества опознаний его как долгого в соответствии с длиной слова в слогах

длина слова в слогах	средняя длительность согласного, мс			среднее количество опознаний согл. как долгого, %		
	положение до удар.	Положение после удар.	все реализации	положение до удар.	Положение после удар.	все реализации
1	148	140	144	46	43	45
2	138	136	137	34	24	28
3	147	123	130	50	24	32
4	152	125	137	50	27	38
5	145	127	137	40	31	36
6	154	121	132	52	21	31
7	138	126	130	37	48	38
8	138	117	124	39	25	30

Итак, при окончательном рассмотрении материала проводился анализ не каждой отдельной реализации, а средних значений параметров для различных групп слов, что позволило без особого труда выделить основные закономерности в произноше-

нии и восприятию исследуемых консонантных комплексов, причем четко выделились и реализации, не подходившие под основное правило, в большинстве случаев представлявшие собой либо исключения, либо неизбежные погрешности, возникшие при подготовке и проведении эксперимента. При этом следует отметить, что статистическая обработка является очень удобным и практичным инструментом, но ни в коем случае не заменяет профессиональный фонетический анализ, а лишь облегчает его.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Граудина 1970 — *Граудина Л. К.* Норма и статистика // Актуальные проблемы культуры речи. М.  
Налимов 1963 — *Налимов В. В.* Теория эксперимента. М.

# ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ЗВУКОВОГО КОМПЛЕКСА НА МЕСТЕ БУКВОСОЧЕТАНИЯ ЖД В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ РЕЧИ

АНТОН СТЕПИХОВ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Русский литературный язык обладает своими нормами, которые охватывают все стороны языка, в том числе и звуковой уровень. В процессе языковой эволюции происходит развитие норм, в результате чего появляются новые произносительные варианты, которые, в свою очередь, могут утрачиваться, уступая свое место новым нормам. Орфоэпия призвана фиксировать, кодифицировать нормативное произношение, наиболее адекватно отражая его в словарях. Это тем более важно, что с развитием средств массовой информации увеличился круг лиц, чья речь должна быть правильной, так как она оказывает влияние на произношение других. Кроме того, орфоэпия, являясь одной из сторон культуры речи, представляет собой часть общей культуры человека.

Одним из главных процессов современного произношения, одним из фонетических законов русского языка является ассимиляция согласных — по месту и способу образования, по глухости, звонкости или мягкости. Слова, содержащие эти орфоэпические особенности, представляют собой весьма обширный пласт лексики русского языка. К уже освещенным в литературе ассимилятивным процессам с недавних пор добавился еще один, который и стал предметом данного исследования.

В современном русском языке в последнее время наблюдается любопытное, почти не описанное явление, имеющее глубокие исторические корни. Фонетически это явление может быть отнесено к разряду ассимилятивных процессов. Оно отражено в работах по разговорной речи и городскому просто-

речию. В пособиях по литературной речи и в орфоэпических словарях русского языка этот вид ассимиляции не отмечается, несмотря на явное его присутствие в речи носителей литературного языка.

Ненормативность этой ассимиляции заключается в том, что звуковой комплекс на месте буквосочетания *жд* (с мягким /d'/) реализуется как долгий мягкий [ž':], такой же, как на месте буквосочетаний *жж*, *жжж* или *жд* в формах слова *дождь* при реализации их согласно московской произносительной норме (Аванесов 1984, 162): *пре[ž':]е, подо[ž':]и, день ро[ž':]ения* и др. (При этом в литературе произношение [ž':] признается нормативным лишь в слове *дожди* и производных от него словах.)<sup>1</sup>

Это явление активно встречается в речи носителей русского языка, и представляется целесообразным исследовать его, используя метод “магнитофонной достоверности” (Винокур 1988, 47).

Для проведения исследования был создан экспериментальный текст. Источником материала при составлении текста послужили словники двух словарей — “Русского словообразовательного словаря” Д. Уорта, А. Козака и Д. Джонсона (Worth *et al.* 1970), включающего в себя 120 тыс. слов, и “Лексической основы русского языка” под редакцией В. В. Морковкина (Морковкин 1984). Словник последнего словаря состоит из 2500 наиболее частотных слов русского языка.

Экспериментальный текст был предложен для прочтения дикторам, которые подбирались с учетом следующих критериев, способных повлиять на произношение:

- 1) возраст;
- 2) профессиональное/непрофессиональное отношение к речи;
- 3) уровень образования.

Представляется целесообразным оговорить, что понимается под профессиональным/непрофессиональным отношением к речи.

---

<sup>1</sup> Подробнее об отражении описываемого явления в литературе см.: Степихов 1997, 236–245.

Основная функция речи — коммуникативная. Те, чья речь представляет собой лишь средство коммуникации, входят в группу людей с непрофессиональным отношением к речи. Людей с профессиональным отношением к речи можно разделить на две группы. В первую входят преподаватели-филологи, речь которых имеет тройную характеристику: это и средство коммуникации, и объект изучения, и инструмент для передачи знаний. У входящих во вторую группу студентов-филологов и преподавателей-нефилологов речь, кроме коммуникативной, имеет только одну функцию: либо объект изучения, либо инструмент для передачи знаний.

В результате было сформировано 7 групп дикторов:

- 1) средние и старшие школьники (6 человек)<sup>1</sup>;
- 2) студенты-филологи (6 человек);
- 3) студенты-нефилологи (6 человек);
- 4) преподаватели-филологи (12 человек);
- 5) преподаватели-нефилологи (12 человек);
- 6) люди с неполным средним или средним образованием (12 человек);
- 7) люди со средним специальным или высшим образованием, преподаватели (12 человек).

Дикторы разделены на 4 возрастные группы. Первую группу представляют собой средние и старшие школьники, вторую — студенты, третью — преподаватели и люди с неполным средним, средним, средним специальным или высшим образованием до 45 лет, четвертую — представители тех же социальных групп в возрасте от 46 до 65 лет (см. табл. 1). Каждая возрастная группа состоит из шести человек, трех мужчин и трех женщин — такое разделение оправдывается потенциальной зависимостью произношения от пола. Таким образом, общее количество дикторов — 66 человек.

Поскольку целью работы является исследование ассимиляции в звуковом комплексе на месте буквосочетания *жд* с точки зрения петербургского варианта произносительной нор-

<sup>1</sup> Использование в качестве дикторов младших школьников не представляется целесообразным, ибо их речь находится в процессе формирования.

мы, для записи подбирались дикторы-петербуржцы как минимум во втором поколении.

Таблица 1

Распределение дикторов по группам  
в зависимости от социальной характеристики

соц. характеристика	№ группы дикторов	1	2	3	4	5	6	7
		возраст	11-17	+				
	18-22		+					
	23-45			+	+	+	+	
	46-65				+	+	+	+
отношение к речи	професс.	1			+			
		2		+		+		
	непрофесс.	+		+			+	+
уровень образования	высшее				+	+		+
	среднее спец.							+
	неполное сред. и среднее	+	+					+
				+				

Запись решено было начать с наиболее нормативных дикторов — студентов- и преподавателей-филологов, а также со школьников, речь которых находится под контролем учителей.

Результаты слухового анализа представлены в таблице 2. Из нее видно, что мы получили значительно более широкий спектр ненормативных реализаций звукового комплекса на месте буквосочетания *жд*, чем ожидали, причем [потенциальной зависимостью произношения от пола. Таким образом, общее количество дикторов — 66 человек.

[žː] занимает одно из последних мест. Лидирующее по частотности положение занимают звуковые комплексы [ždʲ] и [ž].

Таблица 2

Варианты реализации буквосочетания ЖД в зависимости от социальной характеристики диктора

С О Ц. Г Р.	В О З Р.	№ Д И К Т.	ВАРИАНТЫ РЕАЛИЗАЦИЙ																П О Л										
			žd'		ž': — норма		ž': — ненор.		ž'		ž		ž <sup>d</sup>		ždž'		ž <sup>d</sup> '			d'		žd'		ž:		ž <sup>d</sup> '			
			a	о, %	a	о, %	a	о, %	a	о, %	a	о, %	a	о, %	a	о, %	a	о, %		a	о, %	a	о, %	a	о, %	a	о, %		
с т у д — ф.	18 — 22	1	47	92					1	2			1	2			1	2			1	2					М		
		2	50	98									1	2															
		3	51	100																									
		4	51	100																									
		5	51	100																									
		6	42	82					6	12			3	6															Ж
7	50	98									1	2																	
8	51	100																											
9												1	2			1	2												
10	51	100																											
11	51	100																											
п р е п о д. — ф и л о л. — ш к о л ь н.	23 — 45 — 46 — 65	13	48	94								1	2	1	2			1	2								М		
		14	51	100																									
		15	45	88	1	2	1	2					1	2	3	6													
		16	50	98									1	2															
		17	51	100																									
		18	50	98				1	2																				
ш к о л ь н.	11 — 17	19	51	100																									
		20	45	88					2	4	1	2			1	2			1	2			1	2				М	
		21	48	94				1	2	1	2				1	2													
		22	50	98									1	2															
		23	51	100																									
		24	47	92														2	4							2	4		

Слова с ненормативными реализациями звукового комплекса на месте буквосочетания *жд* были систематизированы с учетом ряда критериев:

- 1) частеречная принадлежность;
- 2) длина в слогах;
- 3) место буквосочетания *жд* по отношению к ударению;
- 4) место буквосочетания *жд* по отношению к границам слова;
- 5) положение буквосочетания *жд* перед различными гласными фонемами;
- 6) положение буквосочетания *жд* по отношению к морфемным швам.

В результате обработки полученных записей оказалось, что ненормативная ассимиляция в звуковом комплексе на месте буквосочетания *жд* свойственна в большей степени:

- кратким формам причастий (40,5%) и существительным (26,2%) (*утвержден, побежден; утверждение, прохождение*);
- трех-, четырех- и пятисложным словам (28,6%, 38,1% и 23,8% соответственно) (*обсужден, подождете, прохождения*);
- ударным слогам, содержащим буквосочетание *жд* (71,4%) (*побежден, рождения*);
- словам, в которых буквосочетание *жд* находится в середине слова (100%) (*прежде, одежде, подожди*).

Наиболее часто звуковой комплекс реализуется ненормативно, если находится перед гласными фонемами /o/, безударной /i/ и /e/ (45,2%, 23,8% и 21,4% соответственно) (*обсужден, утверждена, прохождения*), а также если он находится на стыке корня и суффикса (85,7%) (*подождите, утвержденный*).

При попытке лексикализации ненормативного варианта произношения оказалось, что звуковой комплекс на месте буквосочетания *жд* чаще всего (в 42,8% случаев) реализуется в словах с корнем *твержд-* (*утверждение, подтвержденного*).

На основании слухового анализа записей первых трех групп дикторов можно сделать предварительный вывод: ненормативная ассимиляция в звуковом комплексе на месте бук-

восочетания жд свойственна не чтению, а другой разновидности речи, скорее всего, спонтанной речи, хотя и при чтении — несмотря на то, что дикторы идеальные, — это явление все же наблюдается (количество ненормативных реализаций у некоторых дикторов колеблется от 2% до 18%).

Окончательные выводы теоретического и прикладного характера можно будет сделать после завершения записи дикторов и проведения инструментального анализа.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Авансов 1984 — *Авансов Р. И.* Русское литературное произношение. М.
- Винокур 1988 — *Винокур Т. Г.* Устная речь и стилистические средства высказывания // *Разновидности городской устной речи.* М.
- Степихов 1997 — *Степихов А.* Об одном фонетическом явлении в русской речи // *Русская филология.* 8. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту.

#### ИСТОЧНИКИ

- Морковкин 1984 — *Морковкин В. В.* Лексическая основа русского языка. М.
- Worth et al. 1970 — *Worth Dean S., Johnson Donald D., Kozak Andrew S.* Russian Derivational Dictionary. NY.

# ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ПАРНЫХ ЗВОНКИХ И ГЛУХИХ СОГЛАСНЫХ В РУССКОЙ РЕЧИ ТАЙВАНЬЦЕВ

ЧАНГ ЧИНГ-ГВО (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Китайский язык, в том числе тайваньский диалект, в отличие от русского языка, является ритмическим интонационным, минимальной различительной единицей служит слог. Основу произносительной нормы составляет пекинское произношение. В русском языке минимальной смысловой единицей признается морфема, которая состоит из фонем. Русская литературная норма базируется на московском и петербургском произношении.

Вследствие того, что китайский и русский языки типологически разные, при их взаимодействии неизбежно возникает интерференция, которая находит отражение на всех уровнях: лексическом, грамматическом, синтаксическом и, в первую очередь, фонетическом, когда в речи на неродном языке наблюдаются ошибки, связанные со звуковой стороной языка. Такая интерференция отмечается не только при порождении речи, но и при ее восприятии. В. Ю. Розенцвейг по этому поводу пишет: “При слушании речи на неродном языке звуковые признаки, не свойственные фонологическому строю родного языка, не различаются”. (Розенцвейг 1972, 43) Например, в тайваньском диалекте китайского литературного языка отсутствует противопоставление /r/—/l/, поэтому тайваньцы часто отождествляют русский /r/ с родным /l/, которому свойственно значительное варьирование. При говорении на русском языке тайваньцы заменяют русские согласные /p/ и /t/ на тайваньские /p<sup>h</sup>/ и /t<sup>h</sup>/, которые противопоставляются не только по месту образования, но и по признаку придыхательность/непридыхательность, что чуждо системе фонем русского лите-

ратурного языка. Чтобы уменьшить китайский акцент, необходимо особое внимание уделять рассмотрению звуковых систем и особенностям функционирования единиц в системах контактирующих языков.

Фонетическая система русского языка отличается от фонетической системы тайваньского диалекта как структурой слога, так и особенностями звукового состава.

Структурно русский слог может состоять, как известно, либо из гласного, либо из согласного (группы согласных) и гласного, либо из гласного и согласного (или группы согласных). Слог тайваньского диалекта китайского языка имеет строгое построение. Он состоит из двух основных частей: инициали (согласного) и финали (остальной части слога, в состав которой входят гласные и конечные гласные). Например, в слове /to<sup>1</sup>/ — *нож*, согласная часть (инициаль) представлена согласным /t/, а гласная часть (финаль) — гласным /o/, тон указывается цифрой над финалью<sup>1</sup>.

В тайваньском диалекте китайского языка насчитывается около 800 слогов. Все слоги делятся на две группы: слоги, имеющие восходящие финали (их 300), и слоги, имеющие невосходящие финали (их 500) /Сюй Цзидунь 1992, 63/. Эти слоги под разными тонами имеют разные значения. Например, восходящие: /tok<sup>4</sup>/ при четвертом тоне означает *контролировать*, при восьмом /tok<sup>8</sup>/ — *яд*; невосходящие: /tong<sup>1</sup>/ при первом тоне обозначает *восток*, при втором /tong<sup>2</sup>/ — *партия*, при третьем /tong<sup>3</sup>/ — *коньковый прогон*, при пятом /tong<sup>5</sup>/ — *одинаково*, а при седьмом /tong<sup>7</sup>/ — *дыра*.

<sup>1</sup> В тайваньском диалекте китайского языка всего восемь тонов, которые делятся на два восходящих и шесть невосходящих. По утверждению R. L. Cheng и S. S. Cheng "второй тон и шестой тон по звучанию ничем не отличаются друг от друга" (Cheng, Cheng 1994, 31), но шестой тон является менее частотным в отличие от второго тона и употребляется преимущественно в следующих случаях: а) в заимствованных словах, например "han<sup>6</sup>—to<sup>1</sup>—luh<sup>1</sup>" — *руль*; б) в именах прилагательных, которые подчеркивают качество предмета, например "ti<sup>n1</sup>" — *сладкий*, "ti<sup>n1</sup>—ti<sup>n1</sup>" — *немного сладкий*, "ti<sup>n6</sup>—ti<sup>n1</sup>—ti<sup>n1</sup>" — *очень сладкий* (см. Пань Цзюньцзе 1993, 45–46).

В системе финалей тайваньского диалекта важную роль играют “окончания финалей, тесно связанные с употреблением тонов. Окончания финалей разделяются на семь групп: 1) нулевое окончание (гласные в конце слога, выражены монофтонгом, дифтонгом или трифтонгом); 2) гласное окончание (гласные с медиалами- /i/ или /u/ в конце слога); 3) импловзивное окончание (гласные с импловзивными согласными звуками — /p/, /t/ или /k/ в конце слога); 4) носовое окончание (гласные с носовыми согласными — /m/, /n/ или /ŋ/ в конце слога); 5) гортанное импловзивное окончание (гласные с гортанным импловзивным согласным — /h/ в конце слога); 6) назализованное окончание (назализованный гласный или два гласных, второй из которых назализованный — /a<sup>n</sup>/, /ia<sup>n</sup>/); 7) назализованное гортанное импловзивное окончание (гласные с назализованным гортанным импловзивным согласным — /h<sup>n</sup>/)” (Cheng 1987-I, 6).

Все финали в зависимости от действующих законов разделяются на две группы: восходящие финали и невосходящие финали. Восходящие финали, имеющие окончания с согласными звуками — /p/ /t/ /k/ /h/ /h<sup>n</sup>/ (см. выше группы 3, 5 и 7), могут образовывать слоги только с восходящими тонами. А невосходящие финали образуют слоги только с невосходящими тонами. Таким образом, организуются тайваньские слоги.

Например, восходящие финали с импловзивными согласными:

/-p/ — /kip<sup>4</sup>/ — *спешить*, /tiap<sup>8</sup>/ — *бабочка*;

/-t/ — /kut<sup>4</sup>/ — *кость*, /bit<sup>8</sup>/ — *мед*;

/-k/ — /kok<sup>4</sup>/ — *страна*, /tok<sup>8</sup>/ — *яд*;

восходящие финали с гортанным импловзивным согласным:

-h/ — /k<sup>h</sup>eh<sup>4</sup>/ — *гость*, /roh<sup>8</sup>/ — *тонкий*;

восходящие финали с назализованным гортанным импловзивным согласным:

h<sup>n</sup>/ — /hih<sup>n4</sup>-hih<sup>n4</sup>/ — звук, издаваемый человеком, когда он плачет<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> В тайваньском диалекте почти все восходящие финали с назализованным гортанным импловзивным согласным звуком, обозначающие

невосходящие финали с нулевым окончанием, выражены монофтонгами:

/o<sup>1</sup>/ — *черный*, /u<sup>2</sup>/ — *космос*,

/te<sup>3</sup>/ — *император*, /ho<sup>5</sup>/ — *река*, /ngi<sup>7</sup>/ — *твердый*;

невосходящие финали с нулевым окончанием, выраженные дифтонгами:

/k<sup>h</sup>ai<sup>1</sup>/ — *открывать*, /k<sup>h</sup>au<sup>2</sup>/ — *рот*, /p<sup>h</sup>io<sup>3</sup>/ — *билет*,

/pui<sup>5</sup>/ — *толстый*, /bio<sup>7</sup>/ — *храм*;

невосходящие финали с нулевым окончанием, выраженные трифтонгами:

/tiau<sup>1</sup>/ — *династия*, /niau<sup>2</sup>/ — *птица*,

/tiau<sup>3</sup>/ — *прыгать*, /hoai<sup>5</sup>/ — *грудь*, /moai<sup>7</sup>/ — *сестра*;

невосходящие финали с медиалами:

/tia<sup>1</sup>/ — *отец*, /giu<sup>2</sup>/ — *тащить*, /tsui<sup>3</sup>/ — *пьяный*,

/pui<sup>5</sup>/ — *толстый*, /mia<sup>7</sup>/ — *жизнь*;

невосходящие финали с носовыми согласными:

/-m/ — /t<sup>h</sup>am<sup>1</sup>/ — *жар*, /jim<sup>2</sup>/ — *терпеть*,

/tiam<sup>3</sup>/ — *магазин*, /lam<sup>5</sup>/ — *юг*;

/-n/ — /san<sup>1</sup>/ — *гора*, /hun<sup>2</sup>/ — *порошок*, /soan<sup>3</sup>/ — *считать*;

/gun<sup>5</sup>/ — *серебро*, /hin<sup>7</sup>/ — *ненавидеть*;

/-ng/ — /t<sup>h</sup>ang<sup>1</sup>/ — *окно*, /tsiang<sup>2</sup>/ — *ладонь*,

/pong<sup>5</sup>/ — *дом*, /bang<sup>7</sup>/ — *мечта*;

невосходящие финали с назализованными гласными:

/sa<sup>n1</sup>/ — *рубашка*, /ria<sup>n2</sup>/ — *печенье*, /t<sup>h</sup>ia<sup>n3</sup>/ — *боль*,

/i<sup>n5</sup>/ — *круглый*, /re<sup>n7</sup>/ — *болезнь*.

Из приведенных примеров видно, что слог тайваньского диалекта китайского языка делим. Инициаль без финали не образует слог, а финаль без инициали образует слог. Кроме того, как уже было сказано, восходящие финали могут образовывать слоги только с 4-м и 8-м тонами, а невосходящие финали — с остальными.

Нетрудно заметить также, что в тайваньском диалекте китайского языка согласная часть слога не может быть выражена сочетанием согласных, которые часто встречаются в русском языке (ср. *много*, *встреча*). Зато гласная часть слога в тай-

---

звук действий животных или природные явления, не отражаются в письменности (Пань Цзюньцзе 1993, 42).

ваньском диалекте может быть выражена монофтонгом, дифтонгом или трифтонгом (примеры см. выше). А в русском языке не бывает сочетания гласных в одном слоге, так как каждый гласный является слогаобразующим элементом.

Перечисленные примеры показывают, что в русской речи тайваньцев можно ожидать значительных нарушений в реализации сегментных единиц.

Целью данного исследования является выявление особенностей произношения согласных, парных по звонкости — глухости, в русской речи тайваньцев.

В русском языке система согласных включает 36 единиц, противопоставленных по месту и способу образования, звонкости — глухости, мягкости — твердости, шумности — сонорности и наличию — отсутствию назализации. При этом корреляция по звонкости — глухости свойственна 11 парам согласных (см. табл. 1).

Таблица 1

Согласные русского языка,  
противопоставленные по звонкости — глухости.

звонкие	/b/	/v/	/d/	/z/	/g/	/ʒ/	/b/	/v/	/d/	/z/	/g/
глухие	/p/	/f/	/t/	/s/	/k/	/š/	/p/	/f/	/t/	/s/	/k/

Следует отметить, что дистрибуция звонких и глухих парных согласных различна. В русском литературном произношении наблюдаются следующие закономерности:

1. В конце слова произносится только глухой, например: *город* — /gorat/, *нож* — /noš/.
2. Внутри слова перед глухими произносится только глухой, например: *автобус* — /aftobus/, *хлебцы* — /xl'ersy/.
3. Внутри слова перед звонкими произносится только звонкий, например: *отдать* — /addat/, *косьба* — /kaz'ba/.
4. Внутри слова перед гласными, сонантами, /v/ и /v/, произносится и звонкий и глухой, например: *предание* — /pridanii/, *пластинка* — /plastinka/, *образ* — /obras/, *послать* — /paslat/, *позвать* — /pazvat/, *сквозь* — /skvos/, *развить* — /razvit/, *просветитель* — /prasv'ititil/.

5. На стыке слов перед глухим произносится только глухой, например: *город пустой* — /gorat pustoj/, *суп кислый* — /sup k'islyj/.
6. На стыке слов перед звонкими без паузы произносится только звонкий, например: *город большой* — /gorad bal'šoj/, *лук грязный* — /lug gr'aznyj/.
7. На стыке слов перед гласными, сонантами, /v/ и /v'/ произносится только глухой, например: *город Орел* — /gorat ar'ol/, *суп острый* — /sup ostrыj/, *гриб лесной* — /gr'ip l'isnoj/, *внук резвый* — /vnuk rezvыj/, *лук ваш* — /luk vaš/, *вопрос важный* — /vapros važnyj/, *друг вежливый* — /druk vežl'ivыj/, *поэт великий* — /poet(paet) vil'ikij/.

В тайваньском диалекте насчитывается 18 инициалей — /p, p<sup>h</sup>, b, k, k<sup>h</sup>, g, h, t, t<sup>h</sup>, l, ts, ts<sup>h</sup>, s, j, m, n, ng, ?/, противопоставленных по месту и способу образования, аспирации, звонкости — глухости, шумности — сонорности и наличию и отсутствию назализации. Корреляция по звонкости — глухости представлена только в 4 парах: /p—p<sup>h</sup>, k—k<sup>h</sup>, t—t<sup>h</sup>, ts—ts<sup>h</sup>/. Интересно также заметить, что инициалы дифференцируются не только по звонкости — глухости, но и по непридыхательности — придыхательности (см. Cheng 1987, 97; Cheng, Cheng 1994, 47).

Из сказанного вытекает, что в русской речи тайваньцев могут встречаться ошибки, прежде всего связанные с реализацией как звонких, так и глухих парных согласных.

Чтобы определить, какие согласные (звонкие или глухие) вызывают наибольшие трудности у тайваньцев, говорящих по-русски, было проведено исследование на материале магнитных записей чтения фонетически представительного текста, составленного С. Б. Степановой на основе двухсот наиболее частотных слогов русского языка (Бондарко и др. 1993, 69). Данные о статистике открытых слогов были получены в Институте математики СО АН СССР (Елкиной, Юдиной 1964): список 202 наиболее частотных слогов, основанный на этой статистике, приведен в работе Л. В. Бондарко (Бондарко 1982).

Запись проводилась в студии — Лаборатории экспериментальной фонетики им. Л. В. Щербы в Санкт-Петербургском университете.

В качестве информантов выступали 4 тайваньца. Трое из них (один студент и две студентки) занимались на первом курсе магистратуры русского отделения филологического факультета СПбГУ. Они изучали русский язык 4 года в университете на Тайване. Один диктор раньше обучался на втором курсе Финансово-экономического университета. До поездки в Россию он в течение полугода самостоятельно изучал русский язык. Все информанты свободно говорят на русском языке, владеют тайваньским диалектом и китайским литературным языком.

Слуховой анализ прочитанного ими текста показал, что вариантность глухих несколько выше, чем звонких: глухие реализуются в 45 вариантах, а звонкие в 37 (см. табл. 2). Самыми нормативными являются /v/, /f/, /k/, наибольшей вариативностью характеризуются /t/ и /tʰ/ — соответственно 9 и 8 различных вариантов произношения.

Согласный /t/ реализуется в следующих ненормативных вариантах: 1) недостаточно твердый согласный [t], например в слове *работы*; 2) имплозивный согласный [t<sub>0</sub>] — *город*; 3) озвонченный согласный [t̥] — *желтого*; 4) придыхательный согласный [tʰ] — *тучами*; 5) звонкий согласный [d] — *которые*; 6) долгий согласный [t:] — *света*; 7) мягкий согласный [tʲ] — *ест*; 8) эллипсис согласного [#] в конце слова — *считает*.

При реализации согласного /tʰ/ было зафиксировано 7 вариантов ненормативного произношения: 1) звонкий согласный [d] — *обратил*; 2) недостаточно звонкий согласный [d̥] — *тихий*; 3) аффриката [tʃ] — *ветер*; 4) придыхательный согласный [tʰʰ] — *затих*; 5) сильно аффрицированный глухой согласный [tʃ̥] — *теплый*; 6) сильно аффрицированный звонкий согласный [dʃʰ] — *детей*; 7) эллипсис согласного [#] — *жидкости*.

Таблица 2

Вариантность реализации парных звонких и глухих согласных в русской речи тайваньцев

β	b							
p	p <sup>h</sup>	p	b	p <sub>v</sub>	bь			
b	p							
p	p <sup>h</sup>							
v	fь	f	v <sub>λ</sub>	w	v'			
f	fь	f						
v								
f								
d	t	d	d					
t	t	t <sub>λ</sub>	t <sub>v</sub>	t <sup>h</sup>	d	t:	t	#
d	d'	d <sup>z</sup>	t					
t	d'	d'	č	t <sup>h</sup>	t <sup>č</sup>	d <sup>z</sup>	#	
z	z	s	z'					
s	s	z						
z'	d <sup>z</sup>	z'	z					
s	s	s	s'	s''				
g	g <sub>λ</sub>	k	gь					
k	k <sup>h</sup>	k <sub>v</sub>	kь	#				
g'	g'							
k'								
ž	ž	ž'	š					
š	š							

В речи информантов было зарегистрировано 5 типов ненормативного произношения согласного /p/: 1) придыхательный согласный [p<sup>h</sup>] — *прислушивался*; 2) недостаточно твердый согласный [p] — *опыты*; 3) звонкий согласный [b] — *необходимый*; 4) озвонченный согласный [p̤] — *преподаватель*; 5) звонкий согласный с гласным призвуком [b̥] — *хлеб*.

При произношении согласного /v/ также отмечалось 5 типов ненормативных реализаций: 1) глухой согласный с гласным призвуком [f̥] — *в дорожной*; 2) глухой согласный [f] — *внимание*; 3) недостаточно звонкий согласный [v̥] — *равно*; 4) губно-губной сонант [w] — *товарищ*; 5) недостаточно твердый согласный [v] — *высоком*.

Были обнаружены 4 варианта ненормативного произношения /k/: 1) придыхательный согласный [k<sup>h</sup>] — *которому*; 2) озвонченный согласный [k̤] — *которую*; 3) согласный с гласным призвуком [k̥] — *к разговорам*; 4) эллипсис согласного [#] — *эксперименту*.

При реализации /s/ также встретилось 4 типа ошибок произношения: 1) твердый согласный [s] — *сквозь*; 2) недостаточно мягкий согласный [s̥] — *прорывались*; 3) долгий согласный [sː] — *сиденье*; 4) шепелявый согласный [sʰ] — *здесь*.

Согласный /d/ реализовался в 3-х ненормативных вариантах: 1) глухой согласный [t] — *дорожной*; 2) недостаточно звонкий согласный [d̥] — *душа*; 3) недостаточно твердый согласный [d] — *заглядывая*.

Согласный /d/ произносился как: 1) недостаточно звонкий согласный [d̥] — *детей*; 2) сильно аффрицированный согласный [dʰ] — *радио*; 3) глухой согласный [t] — *судьбе*.

Были зафиксированы 3 варианта ненормативного произношения согласного /z/: 1) недостаточно звонкий согласный [z̥] — *разговор*; 2) глухой согласный [s] — *буржуазных*; 3) недостаточно твердый согласный [z] — *музыку*.

При реализации /z/ также отмечено 3 типа ошибок: 1) сильно аффрицированный согласный [dʰ] — *нельзя*; 2) недостаточно звонкий согласный [z̥] — *вузе*; 3) недостаточно звонкий твердый согласный [z̥] — *жизни*.

Согласный /g/ встретился в 3-х ненормативных вариантах: 1) недостаточно звонкий согласный [g] — *разговарам*; 2) глухой согласный [k] — *говорят*; 3) согласный с гласным призвуком [gʲ] — *могла*.

Было отмечено также 3 типа ненормативного произношения /ž/: 1) недостаточно звонкий согласный [ʒ̞] — *нужно*; 2) недостаточно твердый согласный [ʒ̝] — *рыжий*; 3) глухой согласный [ʒ̥] — *художник*.

По 2 варианта ненормативного произношения зафиксировано при реализации /f/: согласный с гласным призвуком [fʲ] — *вспомнил* и озвонченный согласный [f] — *автобусе*; и при реализации /s/: недостаточно твердый согласный [s] — *сына* и звонкий согласный [z] — *пассажиров*.

Только одним ненормативным вариантом произношения характеризуются следующие согласные: /b/ реализуется в недостаточно звонком согласном [β] — *было*; /b/ — в глухом согласном [p] — *объема*; /p/ — в придыхательном согласном [p<sup>h</sup>] — *песенку*; /g/ — в недостаточно мягком согласном [g] — *строгий*; /š/ — в недостаточно твердом согласном [ʃ̝] — *нинут*.

Произношение /v, f, k/ не вызывает у тайваньцев трудностей и при реализации этих согласных ошибки отсутствуют.

Представляется интересным рассмотреть, какие замены звонких и глухих согласных наиболее характерны. Оказалось, что:

- 1) недостаточно звонкий согласный вместо звонкого отмечался при реализации фонем /b, v, d, z, ž, g/. Следует отметить также, что для мягкого глухого согласного /t/ данное произношение также характерно;
- 2) озвонченный согласный вместо глухого встречался при реализации фонем /p, f, t, k/, то есть отмечался почти у всех парных глухих согласных (кроме /s, š/);
- 3) звонкий согласный вместо глухого реализовался при произношении фонем /p, t, t̃, s/;
- 4) глухой согласный вместо звонкого встречался при реализации как твердых, так и мягких согласных /b, v, d, d̃, z, g, ž/;

- 5) глухой придыхательный звук вместо непридыхательного согласного произносился при реализации фонем /p, p', t, t, k/;
- 6) согласный с гласным призвуком [ъ] был зафиксирован при реализации фонем /p, v, f, g, k/;
- 7) недостаточно твердый согласный вместо твердого отмечался при произношении фонем /p, v, d, t, z, s, ž, š/;
- 8) недостаточно мягкий вместо мягкого встречался при реализации фонем /s', g'/;
- 9) эллипсис согласного был отмечен при произношении фонем /t, t, k/;
- 10) сильно аффрицированный смычный согласный [dʒ], как правило, отмечался при реализации мягких согласных /d, t/. хотя иногда даже при реализации согласного /z/;
- 11) долгий согласный вместо одиночного произносился при реализации фонем /t, s'/;
- 12) губно-губной сонант [w] был зафиксирован только при реализации согласного /v/;
- 13) шепелявый звук [sʰ] был отмечен только при реализации согласного /s'/;
- 14) аффриката [č] встретилась только при реализации согласного /t/.

Таким образом, в русской речи тайваньцев отсутствие четкого противопоставления охватывает почти все парные согласные по признаку “звонкость—глухость”. При этом переднеязычные согласные варьируются больше, чем заднеязычные и губные согласные, а смычные — больше, чем щелевые. Твердые согласные насчитывают большее количество вариантов, чем мягкие, а глухие большее, чем звонкие. Следовательно наиболее вариативными являются твердые глухие согласные, а наименее вариативными — звонкие мягкие.

#### ЛИТЕРАТУРА

Бондарко 1982 — *Бондарко Л. В. Звуковая организация высказывания и фонетическая структура слога // Слух и речь в норме и патологии. С. 3–9.*

- Бондарко и др. 1993 — *Бондарко Л. В., Кузнецов В. И., Светозарова Н. Д., Скрелин П. А.* Фонд звуковой русской речи // Бюллетень фонетического фонда русского языка. приложение № 3. СПб. — Бохум. С. 69.
- Буланин 1970 — *Буланин Л. Л.* Фонетика современного русского языка. М.
- Пань Цзюньцзе 1993 — *Пань Цзюньцзе.* Основы произношения тайваньского диалекта. Изд. 2-ое. Пидон.
- Розенцвейг 1972 — *Розенцвейг В. Ю.* Языковые контакты. Л.
- Сюй Цзидунь 1992 — *Сюй Цзидунь.* Введение в тайваньский диалект. Тайбэй.
- Cheng 1987 I — *R. L. Cheng.* A study of the prediction of Mandarin character readings on the basis of Taiwanese lexicon. Taipei.
- Cheng 1987 II — *R. L. Cheng.* Analysis and study of Taiwanese readings for mandarin speakers. Taipei.
- Cheng, Cheng 1994 — *R. L. Cheng, S. S. Cheng.* Phonological structure and romanization of Taiwanese Hokkien. Taipei.

# О КАТЕГОРИИ ОТРИЦАНИЯ В СТРУКТУРЕ ПРОСТОГО ПОСЛОВИЧНОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ И ВЫРАЖАЕМОЙ ИМ МЫСЛИ

ОЛЬГА ШЛЫПКИНА (ТАРТУ)

Язык и мышление — явления неотделимые. Мышление, как механизм сознания, осуществляет свою функцию — отражение и познание действительности, — в особых операциях и формах. Средством выражения этих форм мысли и является предложение вообще и простое предложение в частности. Такие формальные разновидности мысли как суждение, вопрос и побуждение присущи и пословичному предложению, которое, в отличие от неклишированных предложений, являет собой более метафорическое образование, по меткому выражению — “сгусток мысли”. Структурная паремиология рассматривает пословицы как знаки ситуаций. Пословицы, различные по своей структуре и лексическому наполнению, могут быть знаками одной ситуации. То есть отношение пословиц к ситуациям рассматривается как отношение вариантов к инварианту.

Следуя данной логике, отметим, что пословица, являясь формой выражения мысли, представляет собой один из способов, вариантов ее реализации.

Согласно теории логико-грамматического членения предложения, особое внимание которой уделяется в работах В. З. Панфилова (Панфилов 1971), может быть выделено два уровня структуры суждения как формы мысли, выражаемой предложением. Это — структура суждения как пропозициональной функции и его субъектно-предикатная структура. Структуру суждения как пропозициональной функции образуют  $n$ -местный предикат и его аргументы. Субъектно-предикатную же структуру “образуют логический субъект как понятие о предмете мысли и логический предикат как понятие о приз-

наке (или признаках), присущем (или не присущем) этому предмету мысли” (Панфилов 1982, 36). Если логическую связку не рассматривать как самостоятельный компонент, то эта структура всегда двучленна (в отличие от предыдущей, которая может быть и многочленной).

Структура суждения как пропозициональной функции фиксирует объективность связей компонентов. Тогда как субъектно-предикатная структура — субъективную сторону познавательного процесса. Эта структура суждения (субъектно-предикатная) “формируется в зависимости от того, какой именно из компонентов ситуации, на которую направлен познавательный акт, выделяется в качестве предмета мысли, а какой — в качестве предиктируемого ему признака” (Панфилов 1977, 38).

Формально обе эти структуры получают свое языковое выражение в структуре предложения: структура суждения как пропозициональной функции соотносится с синтаксическим членением предложения, субъектно-предикатная структура — с логико-грамматическим, или актуальным, членением предложения. При этом следует иметь в виду, что между синтаксическим и логико-грамматическим членением предложения существует принципиальное различие. Анализ пословичной структуры показал, что пословица обладает несколько меньшими возможностями в отношении актуального членения именно в силу своего общего переносного значения.

Многие формальные языковые средства, маркирующие логико-грамматическое членение предложения, используются только на этом уровне. Но некоторые из них (порядок слов, например) функционируют на обоих уровнях членения предложения. То же следует сказать и о различных формально-языковых средствах, выражающих отрицание. В пословице к таким средствам относятся: частицы *не*, *ни*; отрицательные местоимения и наречия с префиксом *не-*; местоимения и местоименные слова с префиксом *ни-*; предикативы *нет*, *нельзя*.

Ввиду ограниченности объема данной статьи мы рассмотрим лишь один из способов выражения отрицания — при помощи частицы *не* (используемой как в русском, так и в чешском языках).

Наличие или отсутствие отрицания в предложении определяет качество суждения, выражаемого предложением. По сути, что есть отрицание? Логическое понятие отрицания отражает отсутствие признака, предмета, явления, которое констатируется при помощи таких средств выражения отрицания как *ne, ni, net*. В широком смысле слова отрицание можно понимать как частный случай утверждения. Фразеологическое отрицание не просто отражает отсутствие предмета или признака, но выступает как выражение **значимого** отсутствия таких в определенных пространственно-временных рамках, одновременно утверждая новое качество, новую совокупность признаков. И такие пословицы оказываются более метасемиотически окрашенными. Например:

*Nekrášli jizbu stěny, ale koláče.*<sup>1</sup>

В данном суждении отрицается важность таких признаков как ‘внешний вид’, ‘убранство дома’, и через это отрицание утверждается новый набор признаков: ‘хлебосольево’, ‘гостеприимство хозяев’.

В научной литературе уже не раз указывалось на тесную взаимосвязь категорий утверждения и отрицания. Например, американский философ, логик и математик Х. Карри так говорит о единстве этих противоположностей: “...отрицание утверждения представляет собой уже второе утверждение, гласящее, что первое утверждение ложно” (Карри 1969, 364).

<sup>1</sup> *Не красна изба углами, а красна пирогами.* (К сожалению, некоторые примеры приводятся нами вне контекста по той причине, что не было возможности таковой подобрать. Но этот факт не меняет результатов исследования. По нашему убеждению, влияние контекста на структуру пословицы не всегда значимо. В иных случаях пословица сама по себе может рассматриваться как текст. Ее порождающая смысл структура сама обладает средствами, актуализирующими важность тех или иных компонентов. Поэтому в тексте пословица нередко употребляется самостоятельно. Например: “На деревне умер мальчик, мать его плакала, а на улице пели песни. *Лес по дереву не плачет*” /Л. Н. Толстой/.)

Вместе с тем, отрицание оказывает влияние и на структуру выражаемой в предложении мысли. Так, отрицание используется при маркировании логического предиката как компонента субъектно-предикатной структуры мысли: “— Так ведь люди-то сказывали, что она [лошадь] у него одно время хромала. — Мало ли что сказывали. *После драки кулаками не машут*”<sup>1</sup> (П. Дугин, Пробуждение).

В пословице *Не годами люди стареют, горем* логическое отрицание подчеркивается еще и противопоставлением. Или подразумеваемым противопоставлением, в случае факультативности последнего члена. Аналогичный процесс наблюдаем и в чешском эквиваленте этой пословицы:

*Ne tak starostí šedivěji vlasy, jako starostmi.*<sup>2</sup>

Наличие частицы *ne* при дополнении, подлежащем или обстоятельстве является показателем того, что соответствующий член предложения выступает в функции логико-грамматического предиката. В качестве показателя последнего могут использоваться и другие средства, в частности, логическое ударение, частицы с выделительно-ограничительным и выделительно-усилительным значением и др. И даже когда при сказуемом есть отрицательная частица *ne*, логико-грамматический предикат будет выражен другим членом предложения в случае его маркирования при помощи одного из вышеуказанных средств:

*Ani smrt mezi svými není zlá.*<sup>3</sup>

В роли логико-грамматического предиката выступает подлежащее. Его маркером, как и в следующем пословичном суждении, является частица *ani* (‘даже’):

*Ani chlup na tom člověk nenajde.*<sup>4</sup>

Здесь логико-грамматический предикат выражен прямым дополнением.

<sup>1</sup> Жирным курсивом в пословицах выделяется логический предикат.

<sup>2</sup> букв. ‘Не столько от старости седеют волосы, сколько от забот’ (чеш.).

<sup>3</sup> Вариант русской пословицы *На миру и смерть красна.*

<sup>4</sup> Русский эквивалент: *Комар носа не подточит.*

В следующем примере показателем логико-грамматического предиката, выраженного подлежащим, является выделительно-усилительная частица *и*: “— Снимайте ваш пиджак. Пойдите, пойдите... Борисов внимательно всмотрелся в пиджак и сказал добродушно, заикаясь: — А ведь я сейчас городского позову: пиджак-то этот Петрова. Карташев рассмеялся и подтвердил, что пиджак действительно Петрова. — Ну, повинную голову *и меч не сечет*. Снимайте и садитесь.” (Гарин-Михайловский, Инженеры). Использование пословицей частицы *и* факультативно, так как смысл поговорки без частицы такой же, однако меняется логико-грамматический предикат. В этом случае им становится сказуемое с отрицанием *не*. Наряду с тем, что при предикате стоит частица *не*, эта маркировка сопровождается логическим ударением: “[Скотинин:] Что это? Все наши на коленях! [Г-жа Простакова, стоя на коленях:] Ах, мои батюшки, *повинную голову меч не сечет*. Мой грех! Не губите меня.” (Фонвизин, Недоросль).

Таким образом, сказуемое выступает в функции логико-грамматического предиката в тех случаях, когда нет какого-либо специального показателя этого последнего при каком-либо другом члене предложения. Как в русском, так и в чешском языках сказуемое как член предложения чаще всего выражает логико-грамматический предикат и не нуждается в специальных показателях этой своей функции.

Отрицательная частица *не* функционирует не только на логико-грамматическом уровне членения предложения, но и на синтаксическом (наблюдать это мы имели возможность в некоторых из приведенных выше примерах<sup>1</sup>), в отличие от логического ударения, ограничительно- и усилительно-выделительных частиц, функционирующих только на уровне актуального членения предложения.

Посмотрим, каким окажется качество суждения (то есть будет оно утвердительным или отрицательным) в тех случаях, когда частица *не* функционирует, с одной стороны, на синтак-

<sup>1</sup> *Ani smrt mezi svými není zlá; Ani chlup na tom člověk nenajde; Повинную голову и меч не сечет.*

сическом уровне членения и, с другой стороны. — на логико-грамматическом уровне.

В следующем пословичном суждении логико-грамматический предикат выделяется очень четко: “[Анна Петровна:] Ох, захлопоталась я нынче совсем, моченьки моей нет. Отдохнуть присесть. [Добротворский:] Что ж, свои ведь, сударыня хлопоты. *Своя ноша не тянет*, говорит пословица. Благо, все устроили.” (Островский, Бедная невеста). Кроме того, что входящее в его состав притяжательное местоимение *свои* уже употребляется в предыдущем предложении, оно к тому же маркируется выделительно-усилительной частицей: “*Свои ведь* (...) хлопоты. *Своя ноша не тянет*.”

При квалификации суждений как отрицательных или утвердительных с учетом того, относится отрицание к связке или нет (для этого субъектно-предикатную структуру мы попытались, как это делается в логике, представить в виде предложений со связкой), выясняется, что **отрицательными** являются суждения следующего типа:

“Много передумал Галактион за эти часы, пока не перешел к самому близкому. Да, теперь уж, вероятно, целый город знает, что жена ушла от него. *Худые вести не лежат на месте*” (Мамин-Сибиряк, Хлеб);

*Plamen nehývá daleko od dýmu.*<sup>1</sup>

В таких случаях предикат совпадает со сказуемым (или группой сказуемого), не обнаруживая тем самым расхождения между синтаксическим и логико-грамматическим уровнями членения данных предложений.

Суждение *Своя ноша не тянет* является утвердительным на уровне субъектно-предикатной структуры, но отрицательным на уровне структуры как пропозициональной функции. Логико-грамматический предикат здесь выражен группой подлежащего, а предикат структуры как пропозициональной функции — сказуемым с отрицанием. То есть, когда предикаты каждого из уровней структуры суждения выражаются различными членами предложения, предложение при наличии в нем частицы *не* будет отрицательным на уровне его синтак-

<sup>1</sup> Нет дыма без огня.

сического членения и утвердительным на уровне его логико-грамматического членения.

Достаточно интересной с этой точки зрения представляется пословица *Не боги горшки обжигают*:

“Вообще он, как я увидел, был из тех хороших мужчин, чаще всего военных, что умеют всё и ко всякому делу приступают безбоязненно, исходя из того общеизвестного положения, что *не боги горшки обжигают*” (Твардовский, Печники). Частица *не* в выражающем это суждение предложении находится в препозиции к подлежащему, которое в силу этого и выражает логико-грамматический предикат. Поэтому оно представляет несколько иной тип, чем отрицательное суждение. Суждение такого типа было впервые определено И. Кантом как бесконечное. Эту точку зрения впоследствии поддержал Г. Гегель. Однако в современной формальной логике оно не выделяется в качестве самостоятельного формального типа.

Если в русском языке (несмотря на то, что при именном сказуемом связка *быть* в настоящем времени обычно опускается) возможны такие предложения как, к примеру, *Бог не есть человек* и *Бог есть не-человек*, выражающие соответственно отрицательное и бесконечное суждения, то в чешском языке различие между этими двумя видами суждений не находит формального языкового выражения. Этим двум предложениям соответствует в чешском одно: *Bůh není člověk*.

Модель пословичного предложения, выражающего бесконечное суждение, не является продуктивной. Поэтому мы не противопоставляем его отрицательному суждению и рассматриваем в рамках последнего.

Тот факт, что логико-грамматический предикат в предложении чаще всего выражается глаголом-сказуемым, в чешском языке реализуется, на наш взгляд, и в том, что отрицание *не* в пословичных суждениях находится в препозиции именно к сказуемому, а не к какому-либо другому члену предложения. Тогда как в русских аналогичных структурах оно может маркировать и другой член предложения (способом выражения отрицания становится префикс *не-*).

Так, в пословице *Яблоко от яблони недалеко падает* отрицание признака выражается наречием с префиксом *не-*. В чешском варианте пословицы сказуемое “перетягивает” к себе это отрицание: *Jablko nepadá daleko od stromu*. Возможно, это объясняется малой активностью в употреблении таких наречий как *nedaleko*. И что немаловажно, не все чешские наречия способны образовать по этой схеме пары противоречащих<sup>1</sup> антонимов. В чешской парадигме отсутствуют такие лексемы как *неблизко, небедно, недурно* и др. И если в русском языке возможна четырехчленная градуальная оппозиция (*далеко — близко — недалеко — близко*), то в чешском языке такая оппозиция будет содержать только три члена (*daleko — nedaleko — blizko*).

Подводя итог вышесказанному, отметим, что в полной мере специфика отрицания и его влияние на структуру выражаемой предложением (в нашем случае — пословичным предложением) мысли может быть понята лишь с учетом двух уровней членения предложения — синтаксического и логико-грамматического.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Панфилов 1971 — Панфилов В. З. Взаимоотношение языка и мышления. М.
- Панфилов 1977 — Панфилов В. З. Категория модальности и ее роль в конституировании структуры предложения и суждения // ВЯ. № 4.
- Панфилов 1982 — Панфилов В. З. Отрицание и его роль в конституировании структуры простого предложения и суждения // ВЯ. № 2.
- Карри 1969 — Карри Х. Основания математической логики. М.
- Бахарев 1980 — Бахарев А. И. Отрицание в логике и грамматике. Саратов.

<sup>1</sup> В отношениях противоречия находятся понятия, одно из которых содержит некую совокупность признаков, а другое — отрицает её. Тогда как противоположные понятия характеризуются тем, что отрицание одной группы признаков предполагает утверждение другой группы признаков (Бахарев 1980, 20–21).

## К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОСВЯЗИ СЕМАНТИКИ ИМЕНИ СОБСТВЕННОГО И ГРАММАТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ ОПРЕДЕЛЕННОСТИ / НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ

НАТАЛИЯ БОРОННИКОВА (ПЕРМЬ)

Категория определенности/неопределенности — одна из грамматических категорий языка. Средства ее выражения открываются в языках, различающихся генеалогически и структурно.

Эта категория, по мнению И. Крамского, обусловлена особенностями человеческого мышления. “Сущность данной категории состоит в том, что некоторые объекты представляются известными говорящему, а другие — неизвестными” (Kramsky 1995, 32).

В сфере категории определенности/неопределенности включаются не только формальные показатели — артикли, но и единицы различных уровней языка. Поэтому данную категорию необходимо рассматривать как функционально-семантическую, аналогичную в плане содержания морфологической, но выражающуюся при помощи языковых средств разных уровней.

Средства выражения категории определенности/неопределенности присущи всем языкам, но типология этих средств различна.

Предметом нашего исследования является функционирование в речи ономастической лексики аналитических славянских языков Балканского языкового союза: македонского и болгарского.

Данные языки относятся к языкам с отчетливо выраженным показателем одной содержательной стороны данной категории — определенности. Специфической их особенностью

является наличие морфологического показателя определенности — определенного члена или суффицированного артикля.

В отличие от других форм суффицированный артикль присоединяется к реально употребляемой в речи форме слова, уже снабженной окончанием. Ю. С. Маслов считает, что “эта своеобразная особенность окончания определенной формы — определенного члена — связана с тем, что член... развился из отдельного слова, указательного местоимения” (Маслов 1981, 142), находившегося в слабой позиции и стоявшего после имени существительного, к которому оно относилось. Постпозитивное употребление указательных местоимений — это старое свойство славянских языков, которое существовало еще в праславянском языке. Так, в македонских наречиях *денес(ка)* — ‘днем’, *летоска* — ‘летом’ и др. содержится некогда указательное местоимение *сь*, употреблявшееся постпозитивно (*дъль+сь*) (Конески 1986, 150).

С течением времени указательное местоимение превратилось в составную часть имени существительного, в морфему, с помощью которой выражается грамматическая определенность.

Член определяет имя, то есть конкретизирует, говорит о нем, как об уже известном предмете.

В большинстве славянских языков необходимость определения предмета при помощи особого морфологического показателя не была развита, и сложные формы утратили свою определяющую функцию.

И только в юго-восточной части Балканского полуострова, в области наиболее сильного влияния балканской языковой среды, славянские языки окончательно сформировали категорию определенности. В данном случае необходимость к определению предмета нашла плодородную почву для развития особой грамматической категории со своим морфологическим механизмом. Контакт с балканскими языками был решающим фактором. В греческом, албанском, румынском, венгерском языках есть грамматический показатель определенности — артикль, а в албанском и румынском языках артикль, более того, постпозитивный, как в славянских аналитических языках.

“Некоторые попытки объяснить появление определенного артикля в славянских аналитических языках как самостоятельное явление, независящее от контакта с балканскими языками, можно считать на данном этапе несостоятельными” (Конески 1986, 151). Хотя в некоторых севернорусских говорах отмечаются сходные явления (формы типа *хозяин-от, деревня-та*; с неизменяемой частицей *-то*: *хозяин-то, деревня-то* /Маслов 1981, 142/), это не может служить аргументом в пользу того, что здесь член представляет собой самостоятельное явление. В русском языке подобные образования не стали регулярными грамматическими формами, выражающими значение “определенности”.

Контакт с балканскими языками дал существенный толчок к развитию категории определенности в болгарском и македонском языках, однако в них наблюдаются многие специфические отличия в употреблении члена.

В болгарском литературном языке определенный артикль ведет свое происхождение от указательного местоимения *тъ, та, то* (артикль: *-ът (-ят), -та, -то*). А в македонском существует трехчленная система артиклей *-от, -он, -ов*; *-та, -на, -ва*; *-то, -но, -во* (от указательных местоимений *тъ, овъ, опъ*), артикль определяет положение предмета в пространстве по отношению к говорящему (*-ов* — близко расположенный предмет, *-он* — удаленный, *-от* — нейтрально расположенный).

“Грамматические значения индивидуализирующей определенности, количественной и генерализирующей определенности составляют содержание понятия “грамматическая категория определенности”, — утверждает “Грамматика современного болгарского литературного языка” (Грамматика 1993, Т. 2, 115).

Артикль придает имени особую семантику, конкретизирует, определяет имя, являющееся абстрактным.

Имена собственные (ИС) употребляются обычно без артикля, поскольку они сами по себе обозначают определенные лица и предметы. ИС всегда определены в сознании говорящего и слушающего. Индивидуальная определенность зави-

сит от того, что ИС всегда единично, представляет собой определенный конкретный предмет действительности. ИС обособлены по отношению к другим лексико-грамматическим разрядам существительных, они только называют, а не обозначают предмет действительности. Имя собственное “асемантически” (термин Н. И. Толстого), то есть лишено значения в том смысле слова, в каком этот термин применяется к аппеллятивной лексике.

Основная функция ИС — **номинативная**, “поэтому они стоят вне полисемии, так как любое проявление семантических вариантов ИС представляет собой отказ от номинативности”, — говорит Н. И. Толстой, — ИС переходит в разряд нарицательных (Толстой 1970, 200–201).

Однако совсем отрицать связь ИС с понятием нельзя, так как очень часто основой для номинации ИС служат имена нарицательные (ИН). Особенно это касается топонимической лексики. Названия населенных мест, возникшие путем “топонимической метонимии” (Василевская, Складенко 1979, 61), часто имеют ясную этимологию.

Определенность ИС заключается уже в его лексическом значении. Нет необходимости через изменение формы ИС вносить дополнительное значение к тому, что выражено общей формой. Кроме того лексико-грамматический разряд ИС является одним из периферийных средств выражения категории определенности/неопределенности в аналитических языках.

В обычной речи артикль относится к ИН, однако наряду со служебными словами он может входить в состав ИС. Артикль выделяет единицу из ряда подобных, а поскольку ИС единичны, то “выделять единицу из единицы бессмысленно” (Суперанская 1989, 118). А. В. Суперанская считает, что “артикль употребляются не при имени собственном, а в его составе, где служат своеобразными “наполнителями” определенной конструкции, теряя при этом свое грамматическое значение” (там же, 120).

Однако исследование ономастической лексики болгарского и македонского языков позволяет говорить о том, что определенный артикль в составе ИС (помимо “избыточной” опре-

деленности — “наполнитель” определенной конструкции) выполняет следующие функции:

1. **Онимизация апеллятива:** присоединение артикля к ИН переводит его в разряд онима. Особенно ярко эта особенность проявляется при образовании микротопонимов, прозвищ, так как данные образования зачастую сохраняют “прозрачное” этимологическое значение:

*Кърстът* (болг.) — микротопоним, *кърст* — ‘крест’;

*Барата* (мак.) — микротопоним, *бара* — ‘лужа’.

*Дяконът, Апостолът* (болг.)

*Такъв беше човекът, познат под имената Дяконът.* (болг.)  
‘Таким был человек, известный под именем Дьякон’.

Однако в данном случае членная морфема выполняет словообразовательную функцию, поэтому особого интереса для нас не представляет.

2. **Апеллятивация ИС** (деонимизация) — присоединение артикля к ИС переводит его в разряд ИН.

*...сега да те јавнам тебе, да го поминаме Дунавов* (Македонија... 1980, 151). ‘...сейчас я сяду на тебя верхом, и мы переплывем этот Дунай’.

Топоним *Дунай* здесь используется как понятие, представление о реке вообще.

3. **Экспрессивная функция артикля** (характерна для македонского литературного языка). “Если ИС, употребляющееся обычно в общей форме, присоединяет членную морфему, то это говорит о какой-либо эмоциональной окрашенности” (положительной или отрицательной), что становится известным при рассмотрении контекста, в котором оно используется (Конески 1982, 227).

*Јас веќе си одам од кај вас и тукуречи од Битолава.* ‘Я уйду от вас и, так сказать, от этой Битолы’ (негативная экспрессия).

Регулярно используются с артиклем деминутивные имена, использование артикля в данном случае придает семантике имени оттенок особой интимности (*Марето, Надето*).

4. **Смыслоразличительная функция** (Поварницина 1992, 83) (при различении омонимичных ИС).

*Северот* (северни земји и народи — 'страны и народы севера'); *Северот* (борба меѓу Северот и Југот (во Америка) — 'борьба Севера и Юга') (Правопис 1986, 38, 519).

5. Индивидуализирующая функция артикля (например, в топонимических сочетаниях с родовым термином в составе).

*Славяните е исползвали това и започнале на оџе по-големи групи да се заселват из Балканския полуостров* (болг.) — 'Славяне воспользовались этим и начали еще более крупными группами переселяться с Балканского полуострова'.

Индивидуализирующая — одна из исконно присущих артиклю функций. В топонимической лексике наблюдается стремление к унификации — образование географических названий по сходной модели (Черное море, Каспийское море и т.д.). Однако каждое имя собственное тяготеет к индивидуализации, чем и обусловлено в данном случае, на наш взгляд, присоединение артикля.

7. Функция избыточной определенности. Данная функция зависит от формы ИС. Под формой ИС мы понимаем его структуру: однословные и многословные топонимы; род, число; в многословных ИС — лексико-грамматический разряд прилагательного и т.д. Существует международная традиция употребления некоторых разрядов ИС с артиклем: *Арктикот*, *Пацификот*, *Балканот*, *Алпите*, *Татрите*, *Дарданелите* (мак.), *Балканът*, *Алпите*, *Филипините* (болг.), *The Atlantic, the Pacific (Ocean), the Alps, the Philippines, the Balkans, the Arctic* (англ.), *Die Antarktis, Die Arctis, Die Alpen, Die Karpaten, Der Balkan* (нем.), *les Alpes, les Andes, les Balkans, les Phillipines* (франц.).

8. Очень часто употребление артикля с ИС нельзя объяснить только с чисто грамматических позиций, не уделяя должного внимания синтаксическим явлениям — актуальному членению предложения.

*Релјефот на Швајцарија може да се дели на Швајарски Алпи... Швајцарските Алпи се делат на Бернски Алпи, Пенински Алпи и други.* — 'Рельеф Швейцарии можно разделить на Швейцарские Альпы... Швейцарские Альпы делятся на Бернские Альпы, Пеннинские Альпы и другие'.

При первом упоминании (рематическом) топоним *Швајцарски Алти* используется без артикля, так как предполагается, что речь идет о неизвестном читателю объекте. Этим, вероятно, можно объяснить словарное использование топонима *Алти* без артикля, хотя в остальных примерах, рассмотренных нами, данный топоним без артикля не употребляется. Во втором же предложении речь идет об уже упоминавшемся объекте, топоним *Швајцарските Алти* становится темой, а *Бернски Алти* и *Пенински Алти* — ремой.

Итак, фактический языковой материал показывает, что существуют группы ИС, употребляющиеся в членной форме и нуждающиеся в описании. И если на материале западноевропейских языков существует ряд работ, посвященных анализу употребления артикля с ИС, то на материале славянских аналитических языков их практически нет, поэтому особенно важным нам представляется проведение подобных исследований именно на этом материале. И только учитывая взаимодействие семантики ИС и грамматической категории определенности/неопределенности, структурные особенности ИС, а также многие другие лингвистические явления, можно прийти к действительно объективному решению данной проблемы.

## ЛИТЕРАТУРА

- Василевская, Скляренко 1979 — *Василевская В. С., Скляренко А. М.* Об артикле в топонимии // Вопросы ономастики. Вып. 13. С. 56–64. Свердловск.
- Грамматика 1993 — *Грамматика на съвременния български книжовен език*. Т. 2. София.
- Конески 1982 — *Конески Б.* Грамматика на македонскиот литературен јазик. Скопје.
- Конески 1986 — *Конески Б.* Историја на македонскиот јазик. Скопје.
- Kramsky 1995 — *J. Kramsky.* The Article and the Concept of Definiteness in Language. The Hague — Paris. 1972 // Лакова М., Гаргов Г. За категорията определеност/неопределеност като семантико-прагматична категория // *Език и литература*. София. С. 32–40.
- Маслов 1981 — *Маслов Ю. С.* Грамматика болгарского языка. М.

- Поварница 1992 — *Поварница М.* Кон категоријата определеност/неопределеност кај сопствените имиња во македонскиот литературен јазик во споредба со рускиот (лични имиња) // XVIII научна дискусија (Охрид, 12–14 август 1991). Скопје. С. 76–84.
- Суперанская 1989 — *Суперанская А. В.* Структура ИС (фонологија и морфологија). М.
- Толстой 1970 — *Толстой Н. И.* Еще раз о семантике имени собственного // Актуальные проблемы лексикологии. Минск. С. 200–201.

### ИСТОЧНИКИ

- Апостолов А. Географија за VI одделение. Скопје, 1976.
- Детска енциклопедија. Софија, 1994.
- Македонија, во срце те носам! Скопје, 1980.
- Правопис на македонскиот литературен јазик. Скопје, 1986.
- “24 часа”. 1995, брой 297.

### СЛОВАРИ

- Бернштейн С. Б. Болгарско-русский словарь. М., 1975.
- Гавриш К. Македонско-руски речник. Скопје, 1969.
- Татарова В. В. Българско-руски речник. Софија, 1972.
- Толовски Д., Иллич-Свитыч В. М. Македонско-русский словарь. М., 1963.
- Правопис на македонскиот литературен јазик. Скопје, 1986.

# РОЛЬ НАПОМИНАНИЯ ПРИ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА. НЕКОТОРЫЕ ФУНКЦИИ ЧАСТИЦЫ *ЖЕ* И ИХ ПЕРЕДАЧА НА ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК

ЕЛИЗАВЕТА ХАЧАТУРЯН (МОСКВА)

Связность и цельность текста достигается двумя основными способами: при помощи повтора уже известной информации (напоминание, анафорическая связь) и привлечения внимания к последующей информации (анонс, катафорическая связь). Каждый язык обладает рядом средств организации текста, как, например, порядок слов, временные формы глагола, указательные местоимения, стилистические приемы. При повторе либо целиком воспроизводится фраза, которая может при этом сопровождаться специальными метатекстовыми глаголами или конструкциями (*повторяю, следует подчеркнуть, хотелось бы обратить ваше внимание* и т.п.), либо употребляется дискурсивное слово<sup>1</sup> — показатель того, что данная информация должна быть известна слушающему, так как о ней уже шла речь в тексте.

Частным видом повтора является напоминание — повторение некоторого сообщения *P*, о котором либо говорилось

---

<sup>1</sup> Дискурсивные слова являются одним из наиболее распространенных лексико-синтаксических способов организации текста. Эти единицы языка обладают скрытой, но общепонятной для всех носителей данного языка семантикой. Их правильное и активное употребление свидетельствует о достаточно свободном владении иностранным языком. Функции дискурсивных слов, а также модальных частиц, входящих в группу дискурсивных слов, весьма разнообразны: они выражают отношение говорящего к содержанию речи, а также служат для связи высказывания с другими элементами сложного синтаксического целого.

раньше, либо известно априори, то есть напоминание — это сообщение пресуппозиции. В данной статье описываются функции одного из показателей напоминания — частицы *же*.<sup>1</sup>

Традиционно грамматики и словари выделяют четыре функции слова *же*:

1) отождествление (*в том же доме, такой же мячик* и т.п.), 2) сопоставление (*Я работаю, он же учится*), 3) усиление (после вопросительных слов: *Когда же он придет?*) и 4) обоснование (*Странно, что его нет. Он же обещал прийти*). Название этой функции *же* предложено Е. В. Падучевой (Падучева 1988). Описание *же* в функции отождествления и сопоставления не представляет существенных трудностей (см., например, МАС, 1985, 474; АГ-80, 1980, 626), однако *же* в функции усиления и обоснования охарактеризовать сложнее. Именно этим двум функциям *же* и посвящена настоящая статья.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Существуют разногласия по поводу частеречной принадлежности *же*. В словарях, например, принято разграничивать *же* союз и *же* частицу. Мы придерживаемся точки зрения Е. В. Падучевой, по мнению которой *же* всегда выступает в роли частицы (Падучева 1988), или, если употребить более емкое понятие, — дискурсивного слова.

<sup>2</sup> В статье не рассматривается употребление *же* при императиве (*Читайте же! Ответь же!*), подробно описанное в книге В. С. Храковского, А. П. Володина “Семантика и типология императива” (Храковский, Володин 1986). Можно лишь отметить, что *же* используется, как правило, при повторном побуждении, то есть является показателем напоминания.

Не рассматриваем мы также и устойчивые сочетания с *же*, так как известно, что комплексы частиц, как правило, имеют особое значение, не вытекающее из значений составляющих частей. Способы передачи устойчивых сочетаний с *же* на итальянский язык требуют отдельного анализа, который может дать очень интересные результаты. Так, например, одно из наиболее распространенных сочетаний с *же* — *(ну) что же*, — в зависимости от значения, которое определяется контекстом, на итальянский может переводиться двумя основными способами: междометием *be'* (которое обозначает своеобразный вывод из вышесказанного или принятие решения) и восклицательной конструкцией с широкозначным словом *roba* (*Che roba*

При описании частиц основная проблема заключается в разграничении значения частицы и значения всего высказывания. Удобным методом исследования представляется сопоставление в одинаковом контексте одинаковых высказываний с частицей и без нее (предложено шк. Д. Пайара; Paillard 1986). Частицы в этом случае выступают в качестве операторов над смыслом высказывания.

Пример 1. (реакция на телеграмму Лиходеева из Ялты) — *Ты же с ним в начале двенадцатого разговаривал по телефону?* /М. и М., I, 10/

Здесь X (= говорящий — участник коммуникации, произносящий реплику с *же*) не верит, что Лиходеев находится в Ялте; в основе этого неверия лежит пресуппозиция Р (известная обоим участникам диалога): У (=собеседник, второй участник коммуникации) недавно разговаривал с Лиходеевым по телефону, и тот был в Москве. По мнению X, за такой короткий срок невозможно попасть в Ялту. Подобное высказывание в данной ситуации без *же*, произнесенное с вопросительной интонацией, будет воспринято как уточнение: X (говорящий) точно не помнит, в котором часу У (собеседник) разговаривал по телефону.

Пример 2. (В ответ на вопрос, нравятся ли собеседнику стихи говорящего) — *Ужасно не нравятся. — А вы какие читали? — Никаких я ваших стихов не читал! /.../ — А как же вы говорите?* /М. и М., I, 13/

В вопросе без *же* заключается лишь запрос об информации, в то время как вопрос с *же* содержит в себе также ссылку на полученную до этого информацию Р о том, что У не читал стихов: по мнению X, нельзя высказывать мнение о стихах, не читав их.

Во многих вопросительных высказываниях *же* обозначает связь с существующей априори пресуппозицией.

Пример 3. (Филипп Филиппович приводит домой бездомную собаку) — *Где же вы такого взяли, Филипп Филиппович?* /С. с., 2/

---

*e'!*) (выражает отрицательную оценку факта и, как правило, переводится на русский язык, как 'хорошенькое дело!').

По мнению  $X$  существует  $P$ : у такого человека как Филипп Филиппович должен быть соответствующий пес, однако  $P1$  (внешний вид пса) не соответствует облику хозяина, что и вызывает удивление  $X$ , который не столько интересуется, где взяли собаку (для получения этой информации был бы использован вопрос без *же*), сколько выражает свое отношение к  $P1$ .

В результате такого анализа было обнаружено, что *же* усиления и обоснования осуществляет связь с предыдущим контекстом, являясь своеобразным показателем повтора уже сообщенной (или известной априори) информации, то есть маркером напоминания.

Повтор, хотя и противоречит постулату Количества Грайса (высказывание не должно содержать ни меньше, ни больше информации, чем требуется), употребляется тем не менее достаточно часто, так как бывает обусловлен эмоциональным состоянием говорящего. Ведь напоминание предполагает, что слушающий должен знать о  $P$ , но либо забыл, либо не учел.

Таким образом, *же* выступает не только в качестве организатора текста, устанавливая взаимосвязь высказываний в тексте, напоминая о существующей пресуппозиции, но и выражает эмоциональное отношение говорящего к высказыванию. Общее значение *же* можно описать следующим образом: существует некоторая пресуппозиция  $P$ , следствием из нее является мнение  $X$ ; кроме того существует  $P1$ , которая опровергает мнение  $X$ . Высказывание с *же* напоминает о существовании  $P$ , создавшей мнение, и выражает сомнение в наличии  $P1$ , то есть обозначает несоответствие (по мнению  $X$ ) между  $P$  и  $P1$ .

Для подтверждения данной характеристики *же* обратимся к анализу переводов произведений русских писателей на итальянский язык. Известно, что носителям языка часто бывает сложно определить значение частицы. Нередко в таком случае хорошим вспомогательным средством оказывается анализ переводов, так как люди часто объективнее судят об иностранном языке, чем о родном. Таким вспомогательным, прикладным языком для данного исследования послужил итальянский. Частица *же*, как и любая другая, не имеет абсолют-

ного эквивалента в итальянском языке, поэтому переводчики каждый раз, в зависимости от контекста, пользуются различными средствами, наиболее распространенное из которых — союзы и союзные слова, то есть единицы языка, выполняющие связующую функцию. При сравнении переводов с оригиналом у итальянских соответствий *же* выявляются те же особенности, что и у русского *же*.

Наиболее употребительным способом передачи *же* на итальянский язык и в повествовательных и в вопросительных высказываниях является противительный союз *ma* (эквивалент русского союза *но*). Любой противительный союз служит для ввода информации P1, которая не соответствует presupпозиции P.

Пример 4. — Рубахи нижние отбирают! ... Почему — рубахи? Рубахи **ж** сам начальник выдавал. = — **Ma** se era stato proprio il comandante a distribuirle?! /О. д./

P = начальник выдавал рубахи, следовательно, по мнению X, он не может их отбирать, однако существует P1 = начальник отбирает рубахи; P1 противоречит мнению X, вызванному P, и вызывает удивление X.

*Же* в приведенном примере служит для осуществления противительной связи, то есть вводит P1, которое не следует из P.

Другой способ передачи *же* в повествовательных высказываниях — союзная частица *pure*, которая в итальянском языке употребляется для выражения уступительных отношений (соответствует русским *даже*, *однако*, *несмотря на*): имеющаяся P противоречит или препятствует выполнению P1, несмотря на это P1 существует.<sup>1</sup>

Пример 5. — Неужели вы думаете, что я из-за денег произвожу их /операции/? Ведь я **же** ученый. = Sono **pur** sempre uno scienziato! /С. с./

P = человек из-за денег производит операции, следовательно возникает мнение, что он не ученый, так как имеется точка

<sup>1</sup> *Pure* является многозначным словом, и это отнюдь не исчерпывающая его характеристика, однако для данного анализа важно именно это значение.

зрения, что ученые не делают операции из-за денег, тем не менее существует  $P1 = X$  — ученый.

Итак, *же* может служить для выражения уступительных отношений.

*Же* в вопросительных высказываниях чаще всего передается на итальянский язык с помощью следственных коннекторов: *allora, dunque* (русские эквиваленты *значит, следовательно*): существует  $P$ , в этом случае (*значит*) может/должно существовать и  $P1$ .

Пример 6. — *Вы где остановились? — Я? Нигде /.../— Как? А... где же вы будете жить? = — Come?.. Ma allora... dove abiterà?* /М. и М., I, 3/

$P = Y$  приехал в чужой город, следовательно, по мнению  $X$ , он должен где-то остановиться, однако существует  $P1 = Y$  нигде не остановился;  $P1$  не является следствием из  $P$ , что вызывает удивление и вопрос  $X$ . *Же* обозначает отношения следствия: из  $P$  и  $P1$  должно следовать, что приехавший будет где-то жить.

Таким образом, итальянские соответствия *же* являются показателями напоминания, устанавливая связь (противительную, уступительную или следственную) вводимого высказывания с существующей пресуппозицией.

Однако, *же* не только выражает связь между высказыванием и пресуппозицией, выступая в роли союзного слова, но и создает, как отмечалось выше, эмоциональную окрашенность высказывания, которая сохраняется и в переводах.

Итальянские эквиваленты *же*, кроме связующей функции (роль организаторов текста), могут употребляться в независимых высказываниях в качестве своеобразных междометных слов, служащих для выражения чувств и эмоций<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Кроме перечисленных средств, для передачи *же* на итальянский язык используется несколько синтаксических конструкций, наиболее распространенной из которых является эмфатический повтор — реприза. В предложении употребляется одновременно и дополнение (прямое или косвенное) после глагола и соответствующая ему форма личного местоимения — перед глаголом.

Союз *ma* употребляется при словах, выражающих согласие (да, конечно, естественно и т.п.), или при глаголах в императиве в качестве своеобразного интенсификатора: говорящий предполагает отрицательную реакцию слушающего и поэтому заведомо старается его переубедить.

Союзная частица *pure* служит для выражения удивления, вызванного неожиданностью сообщения (сохраняется идея несоответствия предполагаемого и случившегося; соответствует русскому *даже так*).

Следственный коннектор *allora* в независимых высказываниях может обозначать безразличие, непонимание эмоций собеседника (русский эквивалент 'ну и что?').

Таким образом, на основании проведенного анализа можно утверждать, что в каждом языке существуют слова, которые в ряде контекстов выступают не только в качестве связующих элементов (формальных организаторов текста), но и одновременно вносят в текст эмоциональную оценку, выражают субъективное отношение говорящего к вышесказанному (выполняют роль междометия). К таким словам относится русская частица *же* и ее итальянские эквиваленты.

В значении частицы *же* сочетаются эмоциональный и текстоорганизующий компоненты. *Же* отсылает не к объективной пресуппозиции Р — фонду общих знаний или общеизвестному факту, а к субъективному следствию из этой Р — к мнению, возникшему при анализе факта. Мнение — субъективный компонент предложения, — составляет модальную рамку высказывания. Нарушение следственных отношений (противоречие) между Р и Р1 вызывает у говорящего некоторые эмоции. Связь двух эмотивных элементов — напоминания об

Пример. (В соседнюю квартиру заселили новых жильцов/ — *Che ne sarà ora del riscaldamento centrale?* /С. с./

Существует Р = заселение новых жильцов, которое, по мнению Х, может неблагоприятно сказаться на Р1 = имеющемся паровом отоплении; то есть Р и Р1 несовместимы.

имеющемся мнении и отношения к возникшему несоответствию — осуществляет частица *же*.

#### ЛИТЕРАТУРА

- АГ-80 — *Академическая грамматика русского языка*. М. Т. 2.  
 МАС — *Малый академический словарь русского языка*. М. Т. 1.  
 Падучева 1988 — *Падучева Е.В. La particule "ze": semantique, syntaxe et prosodie // Les particules enonciatives en russe contemporain*. Paris. Universite Paris VII. Vol. 3.  
 Храковский, Володин 1986 — *Храковский В. С., Володин А. П. Семантика и типология императива*. Л.  
 Paillard 1986 — *Paillard D. Ze ou la sortie impossible (immediatete, reprise, evidence, questionnement // Les particules enonciatives en russe contemporain*. Paris. Universite Paris VII. Vol. 2.

#### ИСТОЧНИКИ

- М. и М. — *Булгаков М. А. Мастер и Маргарита*. М., 1990. Т.5.  
 Il Maestro e Margherita. Trad. di Vera Dridso, 1967.  
 О. д. — *Солженицын А. И. Один день Ивана Денисовича*. М., 1991.  
 Una giornata di Ivan Denisovic. Trad. di Chiara Spano, 1993.  
 С. с. — *Булгаков М. А. Собачье сердце*. М., 1990. Т.2.  
 Cuore di cane. Trad. di Viveca Melander, 1992.

# МЕСТОИМЕНΙΑ ТИПА *ТО-ТО* И *ТО-ТО*, *ТАК И ТАК*: ЗНАЧЕНИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ

МАРИНА ЧУМАКИНА (МОСКВА)

*Механизм вуалирования референции  
всецело принадлежит прагматике. Его  
действие определяется не собственно  
языковыми правилами, а принятыми  
нормами ведения разговора и знанием  
приемов речевых хитросплетений.*

Т. В. Бульгина

В данной работе предпринимается попытка анализа семантики русских местоимений типа *то-то*, *так-то*, *такой-то*, например: *сказал то-то и то-то; а он говорит, мол, так и так*.

Примеры взяты из художественной литературы (и в этом случае после примера указывается источник), а также из компьютерного варианта хрестоматии “Русская разговорная речь. Тексты”, любезно предоставленного автору А. Н. Барановым (и в этом случае источник не указан).

Местоимения, являющиеся предметом нашего рассмотрения, не всегда упоминаются при описании и классификации русских местоимений. Местоимений *то-то* и *то-то* нет, например, в Малом академическом словаре и в словаре Ожегова.

Нам встретилось несколько упоминаний этих местоимений у различных авторов. Первая трудность, с которой мы столкнулись, — отсутствие устоявшегося термина. Есть несколько вариантов названий таких местоимений.

Е. Н. Сидоренко (Сидоренко 1989) выделяет отдельный “промежуточный, контаминированный” семантический разряд указательно-неопределенных местоимений. Однако местоиме-

ния *то-то* и *то-то*, *так* и *так* он не упоминает и, соответственно, не указывает на их функцию передачи чужой речи.

Эта функция приводится в словарной статье Большого академического словаря: “*то-то*, *того-то*. При передаче чужой речи, мысли обозначают общее неконкретное указание на предмет, явление, лицо. *Она работала прилежно и в деревне, и на заготовках, и на заводе. Ей говорили: сделай то-то, и она делала.* (И. Эренбург. “Не переводя дыхания”). *А вот посадили к нам графа Конрада, так я и жизни не рад. — Я у него на посылках. Принеси то-то, кликни того-то.* (А. С. Пушкин. “От этих знатных господ”).

Нам, однако, кажется, что рассматриваемые местоимения могут не только указывать на предмет или явление, а и целиком замещать собой чужую речь, что будет показано ниже на примерах.

Кроме того, эти местоимения упоминаются в работе М. В. Китайгородской (Китайгородская 1993): “В устной речи широко употребительны анафорические по своей природе специальные “речевые формулы” (*сказать то-то и то-то, так мол. и так-то* и др.)”.

М. И. Откупщикова (Откупщикова 1989) называет эти местоимения “пролокутивными”: “Функцией пролокутивных местоимений (ПМ) является парадигматическое замещение каких-либо элементов переданной автором высказывания “чужой речи”, которые он хотел бы оставить неопределенными, неупомянутыми по смыслу”. Кроме того, как указывает Откупщикова, эти местоимения могут выражать значение “особой неопределенности”, и в этом случае пролокутивная функция у них отсутствует.

Нам кажется удачным термин, предложенный Е. В. Падучевой. — “пересказывательные местоимения”, поскольку он отражает значение эвиденциальности, также имеющееся у этих местоимений. Чтобы не путать пересказывательные местоимения с пролокутивными, первые будем обозначать строчными буквами (пм), а вторые, которые мы будем упоминать при цитировании Откупщиковой, — прописными (ПМ).

Рассмотрим несколько примеров. При анализе примеров с пересказывательными местоимениями мы различаем автора актуального высказывания (назовем его *говорящий*), автора передаваемой речи (будем называть его просто *автором*) и слушающего. Так как иногда анализируются диалоги, и слушающий тоже становится говорящим, зафиксируем за “важным” для нас говорящим (то есть за автором высказывания с пересказывательными местоимениями) обозначение А, а за слушающим — В.

Пример 1.

В. — *Для этого есть видеомаягнитофон.*

А. — *На видео я порнуху не смотрю. У меня обычно получается, что кто-то советует посмотреть то-то и то-то. Например, в последний раз я смотрел “Подводный мир” и “Крепкий орешек-3”.*

Говорящий А не считает нужным дословно воспроизводить слова советчика, да это и невозможно, так как авторы разные и содержание их речи разное. Говорящий считает эту информацию нерелевантной для слушающего. Такое употребление сближается с некоторыми случаями употребления местоимения *один*. Это, по терминологии Е. В. Падучевой, слабоопределенное местоимение *один* (*Передавали тоже, что он одну зиму слушал лекции в одном немецком университете; Мне еще надо забежать к одному человеку*), или полуопределенное местоимение по терминологии С. А. Крылова: “Неопределенные местоимения отсылают к объекту, который неизвестен слушающему и вводится в рассмотрение впервые, не будучи единственным в своем роде объектом в общем поле зрения коммуникантов. Среди них можно различать “собственно неопределенные”, предполагающие неизвестность объекта говорящему (*Петя хочет жениться на какой-то иностранке*) и “полуопределенные”, предполагающие известность объекта говорящему (ср. *Петя хочет жениться на одной иностранке*)” (Крылов 1989).

Содержание речи советчика, известное говорящему, так и останется неизвестным для слушающего.

Пример 2.

А. — *Значит кончил второй оппонент, Пигарев обращается к этому самому... к Машовцу. "Владимир Петрович, вот тут у вас сказано **то-то и то-то**, как вы считаете, диссертант ответил на ваши вопросы?" Он сказал "Да, я считаю что ответил".*

В данном случае мы имеем дело с двойным пересказом, и у нас есть две возможности понимания этого текста:

а) Пигарев, пересказывая Владимиру Петровичу Машовцу его собственные слова, сворачивает его речь за счет местоимений *то-то и то-то*: содержание этой речи известно обоим, и местоимение употребляется исключительно для экономии времени.

б) Говорящий А, пересказывая речь Пигарева, сворачивает то, что он сказал до местоимения, так как подробности того, что было написано ("сказано") у Владимира Петровича, слушателю неважны или неинтересны, а важен, по мнению говорящего, только ответ Владимира Петровича.

Второе объяснение кажется более правдоподобным, потому что сворачивать до таких местоимений речь собеседника не очень-то вежливо, так как в этом случае появляется смысловой компонент '*несущественно, что именно было сказано в пересказываемой речи*'. На следующих примерах мы попытаемся показать, что при таком сворачивании часто присутствует оттенок пренебрежительного отношения говорящего к тексту, на который он ссылается.

Поэтому, как кажется, можно уточнить следующий тезис Откупщиковой: "Как показывают наблюдения, удвоенные формы ПМ в русском языке употребляются почти во всех стилях речи, а невысокая их частотность по сравнению с другими разрядами местоимений зависит непосредственно лишь от редкости самой ситуации коммуникации, которая обуславливает их употребление" (Откупщикова 1989). Нам представляется, что редкость этой ситуации коммуникации обусловлена отчасти тем, что в семантике этих местоимений есть компонент отрицательного отношения говорящего к пересказываемой речи.

## Пример 3.

*Потом прихожу к врачу, в детскую консультацию... И говорю, что вот один мне советует **то-то и то-то** — в смысле... автор, а я вот говорю вообще читаю Спока.*

Этот пример можно понимать двояко:

а) говорящий сворачивает свою же речь, произнесенную в детской консультации (и тогда говорящий совпадает с автором):

б) говорящий дословно пересказывает свою речь, сворачивая речь советчиков (и тогда это — нормальный случай с точки зрения несовпадения автора и говорящего).

Второе понимание возможно, хотя и менее вероятно, чем первое, за счет возможности употребления местоимения *то-то* для выражения отношения к пересказываемой речи, к “советчикам”. Поскольку “советчик” здесь определен (точнее, слабо определен) местоимением *один*, это указывает на то, что говорящий не считает нужным идентифицировать лицо или предмет своей речи.

## Пример 4.

*А. — Ну, а эти-то как — мокрецы, заразы, гады, кто угодно, только не люди, но меньшей мере сверхлюди, — эти-то как? Сначала: “Посмотри, как думали до тебя, посмотри, что из этого получилось, это плохо, потому что **то-то и то-то**, а должно быть **так-то и так-то**. Посмотрел? /Стругацкие. Хромая судьба/*

Говорящий А явно пренебрежительно относится к содержанию пересказываемой речи, считает аргументы, которые приводили авторы пересказываемой речи, неубедительными, “недостойными пересказа”. Эта пренебрежительность подчеркивается и в следующем отрывке, где местоимения *то-то* и *так-то* употребляются как полнозначные существительные (хотя, возможно, здесь присутствует скрытое цитирование).

## Пример 5.

*А. — Посмотрел? А теперь начинай думать сам, думай, как сделать чтобы не было **того-то и того-то**, а получилось **так-то и так-то**. Только я не знаю, что это за **то-то** и что это за **так-то**, и вообще все это уже было, все это уже про-*

*бовали, получались отдельные хорошие люди, но главная масса перла по старой дороге, никуда не сворачивая, по-нашему, по-простому... Да и как ему воспитывать своего детеныша, когда отец его не воспитывал, а натаскивал. /Стругацкие. Хромая судьба/*

Здесь, как кажется, говорящий “играет” со своим слушателем, он утверждает, что “не знает что это за *то-то*”, как если бы его учителя так ему и говорили, употребляя местоимения *то-то* и *так-то*, что исключено. Слушающему (слушающий в данном случае — герой произведения, также, как и говорящий) остается неизвестным не только содержание передаваемого высказывания, ему неизвестно, знает ли его говорящий. Единственное, что он узнает из слов говорящего — его отношение к “передаваемой” речи.

Это согласуется с определением “особой неопределенности”, данным Откупщиковой: “Специфика значения “особой неопределенности”, которое объясняет пролокутивную функцию... ПМ и позволяет выделить их в особую подгруппу неопределенных местоимений, заключена в отсутствии связи с дихотомией признаков известности-неизвестности/автору-слушающему, определяющей значения “обычных” неопределенных местоимений” (Откупщикова 1989).

Есть еще ряд примеров, в которых в составе передаваемой речи используются местоимения типа *то-то* для передачи отношения говорящего к передаваемой речи.

Пример 6.

*А. — А уж случаев посерьезнее сколько было. Когда мою правду и против меня же... “У вас дома есть мухи-дрозофилы”, “У вас есть книга Морган”, “Вы были там-то”, “Вы сказали то-то”. И так далее, Федор Иванович. /Дудинцев. Белые одежды/*

Говорящий выражает свое отношение к авторам речи сначала прямо (“мою правду и против меня же”), а затем “косвенно”, употребляя пересказывательные местоимения.

Пример 7.

А. — Доктор говорил: *то-то и то-то* указывает, что у вас внутри *то-то и то-то*. /Л. Н. Толстой. Смерть Ивана Ильича/

В данном случае говорящий — сам автор произведения, а отношение Л. Толстого к докторам и медицине известно и по более прямым высказываниям.

До сих пор мы рассматривали случаи пересказа речи, реально имевшей место в прошлом. Но есть и другой случай: когда речь не пересказывается, а моделируется, — получается так называемая гипотетическая речь. И здесь отсутствует отрицательное отношение говорящего к моделируемой им речи.

Пример 8.

*Он обосновался на обочине вопреки тотальной борьбе, объявленной подобным произведениям плакатно-дорожного искусства. Журнал "За рулем" писал в тот год: "Сегодня всем уже вроде бы ясно, что у водителя на дороге должно быть одно "чтение" — информация или приказ: впереди то-то, поступай так-то. И ничто не должно отвлекать его от управления"*.

В данном случае местоимение используется, чтобы "изобразить" стандартную форму приказа или руководства. Содержание же этого приказа не важно ни говорящему, ни адресату. В данном случае, как кажется, нельзя вообще говорить о том, известно ли кому-нибудь из них это содержание.

Китайгородская пишет: "Особо следует выделить г и п о т е т и ч е с к у ю речь, моделируемую говорящим и приписываемую им адресату. Это характерно для следующих типов контекстов: диалоги полемического характера, в которых говорящий выражает отрицательную оценку действий адресата, имевших место в прошлом (типичная "фигура ввода" — модальный глагол в сочетании с глаголом речи или глагол речи в форме сослагательного наклонения):

Пример (1)<sup>1</sup>

*Ну ты мог прийти ко мне и сказать что я такой разэтакий ничего не понимаю.*

Гипотетическая речь используется как средство воздействия на адресата, одна из форм экспрессивной аргументации... Чужая речь может быть охарактеризована с точки зрения однократности/повторяемости и типизированности отраженного речевого акта, например:

## Пример (2)

*Знаешь, как обычно говорят во-о-т нам не дают инициативу: Сколько лет работаю, столько лет слышу эти разговоры надо что-то решать надо что-то делать.*

Пример (3) (пересказ типизированного письменного текста в устной публичной речи)

*Такие слова приводятся во многих диссертациях мол данные настоящей работы могут быть использованы в таких-то теоретических курсах, в таких-то исследованиях” (Китайгородская 1993).*

В примере (3), приведенном Китайгородской, употребление пересказывательных местоимений отнюдь не случайно. Так же, как и в примере 8, они употреблены для того, чтобы передать типичную для письменного текста форму.

Кроме разделения на реальную и гипотетическую речь, Китайгородская подразделяет чужую речь по временному принципу: “Чужая речь локализована во времени относительно акта коммуникации. Можно выделить постфактическую, префактическую и совпадающую со временем коммуникации речь” (там же).

До сих пор мы рассматривали “префактические” и “гипотетические” случаи, то есть сворачиваемая речь либо была произнесена до высказывания, в котором она замещается местоимением, либо не была произнесена вовсе, и местоимение замещало гипотетическую речь, передавая лишь форму высказывания. Но есть случаи, когда местоимение замещает речь,

<sup>1</sup> Нумерация примеров из Китайгородской наша — М. Ч. Их номера, в отличие от наших примеров, заключены в скобки.

которая должна следовать за ним (и тогда у этих “речевых формул” появляется катафорическая функция).

Пример 9.

*(При виде нас она мстительно пробасила): А. — А расписочку чтобы сейчас же!.. Так, мол, и так: принял, мол, **то-то** и **то-то** от такой-то, каковая сдала вышеуказанное нижеподписавшемуся... Роман тихонько взвыл, и мы вошли в отведенную мне комнату. /Стругацкие. Понедельник начинается в субботу/*

Это, конечно, пародия, но при заполнении всевозможных документов мы действительно сталкиваемся с подобными “речевыми формулами”. В данном случае говорящему неизвестно содержание той “речи”, на которую указывают местоимения, но оно известно адресату, и вскоре должно стать известно и говорящему.

Рассмотрим еще один случай замещения чужой речи местоимениями. В ситуации, когда “в текстах, содержащих чужую речь... сталкиваются гетерогенные с точки зрения литературности субъектно-речевые сферы: КЛЯ, РР, с одной стороны, и просторечия — с другой, то есть когда языковая компетенция говорящего и автора воспроизводимой речи не совпадают” (Китайгородская 1993). Это несовпадение может стать фатальным для чужой речи, и тогда она не воспроизводится, а замещается на местоимение.

Пример 10.

*Мне студенты ехидно улыбаются, а я знаю по переводу что это вот **то-то** и **то-то** (смеется) но, пока это объяснишь что это такое.*

Ср. у Маяковского (другие местоимения, но в той же функции):

Пример 11.

*Как ты смеешь спать, такой-рассякой, мать твою растак да разэтак.*

Сказано было, конечно же, что-то другое, но говорящий считает неприличным, неуместным воспроизводить сказанное дословно.

Итак, местоимения типа *то-то* и *то-то*, *так* и *так* употребляются при передаче чужой речи для замещения каких-либо ее элементов или для замещения чужой речи в целом.

В значении этих местоимений можно выделить смысловой компонент '*отрицательное отношение говорящего к пересказываемому тексту*'. Но это значение реализуется только в том случае, если пересказываемая речь действительно имела место.

С другой стороны, при моделировании чужой речи (гипотетическая или постфактическая речь) этот компонент может отсутствовать.

Бывает, что говорящий производит цензуру чужой речи, считая ее дословное воспроизведение неуместным в данной ситуации.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Китайгородская 1993 — *Китайгородская М. В.* Чужая речь в коммуникативном аспекте // *Русский язык в его функционировании*. М.
- Крылов 1989 — *Крылов С. А.* О семантике местоименных слов и выражений // *Русские местоимения: семантика и грамматика*. Владимир.
- Откупщикова — *Откупщикова М. И.* Разряд пролокутивных местоимений русского языка // *Русские местоимения: семантика и грамматика*. Владимир.
- Падучева 1996 — *Падучева Е. В.* Семантические исследования. М.
- Сидоренко 1989 — *Сидоренко Е. Н.* Семантические разряды местоимений современного русского языка // *Русские местоимения: семантика и грамматика*. Владимир.

## ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО СОЮЗА *РАЗ*

ОКСАНА ХААГ (ТАРТУ)

Служебные слова в последнее время довольно часто становятся объектом специального изучения. Проблема союзов всегда была связана с синтаксическими отношениями, со структурой сложного предложения, а также с выражением так называемых скрытых смыслов. Союзы выступают как организаторы синтаксических конструкций, поэтому необходимо определить семантику и функциональные особенности каждого отдельно взятого союза. Попытки очертить круг подчинительных союзов к успеху не привели, при наличии стабильного ядра границы периферии оказываются размытыми. Одним из ярких примеров, иллюстрирующих данное утверждение, может служить ситуация, сложившаяся с трактовкой русского союза *раз*. До сих пор в лингвистике нет единого мнения по поводу того, к какому из традиционных классов союзов его следует относить.

А. М. Пешковский определял данный союз как условный (Пешковский 1956, 487). Эта точка зрения была поддержана в АГ-54, где, однако, были выделены “сложные предложения, в которых придаточное выражает условие, являющееся в то же время причиной или обоснованием того, о чем говорится в главном предложении. Такие придаточные предложения связываются с главным посредством союза *раз*” (Грамматика 1954, 326). АГ-70 рассматривает союз *раз* как чисто условный: “В предложениях единичного реального условия выражается внутренняя связь между двумя неповторяющимися явлениями. Специфическим союзом здесь является союз *раз* (*раз что*). В отличие от причинных предложений, в предложениях единичного реального условия придаточная часть сохраняет значение

непосредственной обусловленности и значение допущения, вносимое союзом: здесь выражается субъективное допущение реальности обуславливающего явления. Значение субъективного допущения составляет специфический элемент семантики союза *раз* (*раз что*), отличающий его от причинных союзов” (Грамматика 1970, 719).

Таким образом, из приведенных определений видно, что возникла необходимость выявления критериев разграничения причинных и условных конструкций. Следующий критерий был выдвинут в РГ-80: “придаточная часть причинных предложений лишена гипотетичности.” В причинных конструкциях информация однозначна, из такого предложения не извлекается сообщение о другой ситуации, естественно связанной с обозначенной (Русская грамматика 1980, 576). Такой критерий представляется оправданным, поэтому, воспользовавшись признаком гипотетичности/фактуальности, остановимся на положении, что союз *раз* является причинным, и постараемся проследить изменения в его значении.

По данным Л. А. Булаховского, употребление *раз* в функции условного союза намечается в первой половине XIX в. (Булаховский 1954, 415). В первые десятилетия XIX в. *раз* встречается редко, в основном в фиксации живой, “говори-мой” речи, со второй половины XIX в. проникает и в книжную речь (по преимуществу — в научно-публицистическую) (Черкасова 1973, 179). Укрепляется это слово в системе условных союзов к концу XIX в. Промежуточным этапом в процессе превращения в условный союз, возможно, было употребление неизменяемого *раз* в соединении с непосредственно предшествующим ему условным союзом (*коли раз*) в абсолютном начале придаточной части сложных предложений. “Впитав в себя значения условного союза, *раз* приобретает способность самостоятельно выполнять его грамматические функции и притом — специализированно (только *раз*, в отличие от других условных союзов, служит средством выражения значения выполненного условия” (Черкасова 1973, 178–179).

В современной лингвистической науке некоторые исследователи также определяют *раз* как условно-причинный или ус-

ловный союз (Черкасова 1973, 180; Шелякин 1993, 321), но вероятнее предположить, что этот этап в развитии семантики союза близится к завершению. Проанализированный нами материал позволяет утверждать, что в современном русском языке *раз* употребляется преимущественно в функции причинного союза, напр.: *Раз мы узнаем об этих скандалах, значит общество действительно стало открытым.* (“Молодежь Эстонии” 17. 02. 1997, 2); *Раз тот или другой вопрос подвергается исследованию, полезно анализировать его и формулировать необходимые для его обоснования посылки.* (Минто В. Дедуктивная и индуктивная логика. СПб. 1995, 217).

Проанализируем пример: *Он, раз обещал, сделает* (“Русская газета” 20. 05. 1996, 3). Говорящий подтверждает факт, уже известный слушателю, то есть обосновывая свое суждение не дает новой информации. В семантике *раз* присутствует идея достоверности, неопровержимости. В случае замены на союз *если* ситуация меняется в корне: *Он, если обещал, сделает.* Говорящий допускает возможность совершения кем-то действия при определенном условии (“я не уверен, обещал он или нет”). Вероятно, промежуточным звеном между этими двумя союзами является скрепа *если уж*: *Он, если уж обещал, сделает* (реальное выполненное условие).

Конструкции с союзом *раз* ближе всего к выражению реального условия, то есть трансформации могут производиться только в сфере реального условия. Считается общепризнанным, что в наибольшей степени осуществлению реальной возможности благоприятствует локализация условия в будущем (Храковский 1996, 202). Предложения с *раз* допускают сочетания с будущим временем: *Он, наверное, не придет, раз будет занят.* Можно считать, что в случаях, когда конструкции с союзом *раз* реализуются в семантическом плане будущего времени, происходит их сближение с условными конструкциями, тем самым они могут создавать определенный тип маргинальных условных конструкций. Локализация в прошлом, наиболее характерная для предложений с *раз*, допускает трансформации только в сфере причинных союзов. Факт обоснования сближает *раз* с союзами, названными нами союзами

логического обоснования (Хааг 1996, 386), поэтому в отдельных случаях возможна замена на *поскольку* и *так как*, но с утратой субъективной оценки говорящего.

Представляется, что союз *раз* наряду с другими причинными прагматизированными союзами (Хааг 1996, 387) способствует формированию полифонии, так называемого “теневого высказывания”, то есть предполагается множественность точек зрения, возможность разной интерпретации информации. Говорящий выражает свою субъективную точку зрения и, предполагая возможность возникновения иного суждения, старается ее обосновать. Подробный анализ семантики союза предпринят Л. И. Иорданской, которая считает, что “*раз* выражает не причинное отношение, а смысл “по мнению говорящего, факт X /высказывание X является совершенно естественным в ситуации Y”, то есть выражает субъективную оценку говорящим высказывания (Иорданская 1988, 248). В статье “Перформативные глаголы и риторические союзы” высказывается та же мысль: “союзы типа *раз* имеют другую, недекриптивную функцию, связанную с действиями говорящего, а именно соответствуют особому речевому акту, отличному от простого сообщения информации” (Иорданская 1992, 34).

Таким образом, можно утверждать, что союз *раз* представляет собой периферийное явление семантического поля причинности русского языка, которое наряду с причинным совмещает различные субъективные оттенки значений, в частности, достоверности, допущения, кроме того в случае реализации в плане будущего времени конструкции с *раз* могут создавать определенный тип маргинальных условных конструкций.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Булаховский 1954 — Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX в. М.  
 Грамматика 1954 — Грамматика русского языка. Т. 2. Синтаксис. М.  
 Грамматика 1970 — Грамматика современного русского литературного языка. М.

- Иорданская 1988 — *Иорданская Л. Н.* Семантика русского союза *раз* (в сравнении с некоторыми другими русскими союзами) // *Russian linguistics*. № 3.
- Иорданская 1992 — *Иорданская Л. Н.* Перформативные глаголы и риторические союзы // *Wiener slavistischer Almanach. Sonderband* 33.
- Пешковский 1956 — *Пешковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении. М.
- Русская грамматика 1980 — *Русская грамматика*. Т. 2. Синтаксис. М.
- Хааг 1996 — *Хааг О.* Некоторые наблюдения над функционированием причинных союзов в современном русском языке // *Русская филология*. 7. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту.
- Храковский 1996 — *Храковский В. С.* Условные конструкции (опыт исчисления) // *Теория функциональной грамматики. Локативность. Бытийность. Поссесивность. Обусловленность*. СПб.
- Черкасова 1973 — *Черкасова Е. Т.* Русские союзы неместоименного происхождения. М.
- Шелякин 1993 — *Шелякин М. А.* Справочник по русской грамматике. М.

## ФЛЕКСИЯ 3-го ЛИЦА ПРЕЗЕНСА В ОТДЕЛЬНЫХ СЕЛИГЕРСКИХ ГОВОРАХ (К проблеме проведения древнейших изоглосс)

АНАСТАСИЯ РЫКО (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Флексия 3 лица настоящего времени в великорусских говорах, распределение и история ее вариантов — проблема, занимавшая историков языка и диалектологов на протяжении многих лет. Известно, что существуют различные системы соотношения вариантов флексии 3 лица единственного и множественного числа настоящего времени в разных говорах русского языка (сосуществование *-t* и *-t'*, *-t* и *-ø*, *-t'* и *-ø*, а также сосуществование всех трех вариантов флексии).

Традиционно для праславянского языка реконструируют формы *-\*tī* для единственного числа и *-\*ntī* для множественного, соответствующие индоевропейским первичным окончаниям *-\*ti* и *-\*nti*. Если соответствие мягкого варианта флексий этой реконструкции ни у кого не вызывает сомнений, то все объяснения возникновения твердого варианта (как фонетическое “отверждение”, так и морфологическое влияние окончаний аориста, восходящих к индоевропейским вторичным окончаниям) нельзя признать удовлетворительными (см. подробный обзор различных мнений на этот счет в Panzer 1967).

Кроме “твердого” и “мягкого” вариантов этих флексий, известен также так называемый “нулевой” вариант, то есть отсутствие согласного в окончании глагольной формы. Древность этого варианта отмечалась исследователями уже давно (Селищев 1927, 328–9; Обнорский 1953, 131–1), он зафиксирован в ранних памятниках древнерусской письменности (ЕвОстр 1056–1057, Мин1095, ЕвАрх1092, Изб1073, Панд.Ант.ХІ (Иванов 1982, 42), ЛЛ1377, Гр 1314 (новг.), Пал1406, ПНЧ XIV, ГрБ XII, ГрБ XIV, РПр 1280, ЕвДобр

1164. ЕвХолм XII–XIV, ЕвГал 1144, УСт XII/XIII, ЛН XIII–XIV. Гр 1294–1301 (1, новг.) (Иванов 1982, 61–62). Любопытно, что именно “нулевой” вариант выступает в качестве основного в новгородских берестяных грамотах, древнейшей фиксации диалектной речи. Согласно исследованиям А. А. Зализняка, формы с -*ø* как в единственном, так и во множественном числе характерны для древненовгородского диалекта, причем в древнейших грамотах (XI – нач. XIII вв.) эти формы преобладают, а формы с -*ть* представлены либо в грамотах, которые и в прочих отношениях не соответствуют нормам древненовгородского диалекта, либо извлечены из поврежденных отрезков текста и поэтому не вполне надежны. В более поздних берестяных грамотах процент употребления “нулевых” форм заметно снижается, доминируют варианты с окончанием -*т*, а позже — и с -*т* (Зализняк 1986, 143–144; Зализняк 1995, 119–120).

Традиционно сторонники древнего происхождения “нулевой” флексии возводят ее к праслав. *-tī/-ntī*, отпавшему в праславянский период (или в балто-славянский, учитывая отсутствие окончаний в 3 л. в балтийских языках).

Любопытна также точка зрения Ф. Кортландта, который для единственного числа восстанавливает праславянскую флексию *\*-tī* (для атематического спряжения), соотносящуюся с и.-е. *\*-ti* и флексию *\*-ø/-tū* (для тематического спряжения), которая соответствует индоевропейской тематической флексии *\*-e* и существование которой подтверждается также балтийскими, кельтскими, греческими и тохарскими фактами. Для множественного числа Кортландт предлагает реконструировать и.-е. *\*-o* (как первичную флексию тематических глаголов), к которой и должны восходить “нулевые” флексии славянских и балтийских языков (Kortlandt 1979, 59–67).

Таким образом, “нулевой” вариант флексии представляет особый интерес не только для русской диалектологии, но и для истории славянских языков, а именно для возможного уточнения праславянской реконструкции этой формы, до сих пор не являющейся бесспорной.

“Нулевое” окончание в 3 л. презенса является единственным возможным вариантом для большинства славянских языков. Исключение составляют лишь болгарский и восточнославянские языки, однако и в них -*ø* встречается во многих системах. “Нулевая” флексия распространена следующим образом. Как правило, встречается морфологическое распределение “нулевой” и “ненулевой” флексии — в большинстве говоров болгарского языка (включая литературный), в большинстве украинских говоров “нулевая” флексия встречается в форме 3 л. ед. ч. у глаголов I спр., “ненулевая” — в 3 л. ед. ч. у остальных глаголов и в 3 л. мн. ч. у всех глаголов.

Русские говоры, знающие отсутствие -*t*, расположены двумя массивами на юго-востоке и северо-западе великорусской территории (ДАРЯ карты 80, 81; Бромлей, Булатова 1972, 275). При этом территории, на которых “нулевая” флексия возможна в единственном и множественном числах обоих спряжений, очень незначительны — это гдовские и отдельные ладожские говоры русского языка между Тихвином и Ладожским озером (Бромлей, Булатова 1972, 245).

Традиционно принято считать, что -*ø* флексия существует во всех русских говорах только наряду с материально выраженной флексией (Обнорский 1953, 125; Кузнецов 1960, 108; Гецова 1963, 114; Мещерский 1972, 183 и др.). Однако это не так. В последние годы были записаны говоры, в которых “нулевая” флексия находится в исключительном употреблении: это говоры д. Острóвцы Гдовского р-на Псковской обл. (зап. З. Хонселаар, 1995–97 гг.), д. Голенёк и Заболотье Осташковского р-на Тверской обл. (зап. автор, 1997). Следует, однако, отметить, что исключительное употребление -*ø* флексии характерно не для всего говора, а лишь для его архаичного пласта (информанты в возрасте от 80 лет и старше). Тем не менее, учитывая особенности бытования диалекта в современном мире (а именно то, что носитель диалекта обучается стандартному языку в школе, продолжает испытывать влияние со стороны стандартного языка на протяжении всей жизни и лишь после 60–70 лет постепенно возвращается к “материнскому” языку), этот архаический пласт можно считать искон-

ной системой данного говора, испытывающей влияние литературного языка в наименьшей степени. Кроме того, сохранность исходной системы в менее архаичных пластах говора может быть неодинаковой для разных языковых уровней. Так, акцентологическую систему говора можно считать наименее подвижной и сохраняющейся во всех пластах говора (о чем см., напр., Дыбо и др. 1993, 65).

Говоры нескольких деревень, записанные нами на озере Селигер (Осташковский р-н Тверской обл.) в 1997 г., представляют собой неоднородную картину. В говоре д. Овинец в формах 3 л. презенса встречаются как “нулевые” формы, так и формы с *-i* даже в самом архаичном слое говора (зап. от Маркеловой Ольги Федоровны 1913 г.р.). В то же время в архаичном слое говора соседней д. Заболотье в формах 3 л. презенса встречаются исключительно “нулевые” формы (зап. от Михайловой Александры Михайловны 1912 г. р.). Различаются говоры и по другим признакам. Сравним, например, сохранность окситонезы в словах праслав. а.п. D (запись сделана согласно программам, созданным сотрудниками Института Славяноведения и балканистики РАН (см. Бушкевич и др. 1994). Существование а.п. D (“смешанной” акцентной парадигмы в *o*-основах мужского рода) было установлено В. М. Иллич-Свитычем (Иллич-Свитыч 1963, 118–119), подробно разработана ее реконструкция и рефлексы в различных славянских диалектах в трудах В. А. Дыбо, С. Л. Николаева и других (Булатова и др. 1988; Николаев 1988, 140–141; Дыбо, Николаев 1989; Николаев 1989, 198–219). Слова мужского рода праслав. а.п. D частично сохраняют окситонезу в обоих говорах, однако как степень сохранности, так и лексический набор и отчасти морфонологический вид окситонированных корней различаются. Различия распространяются не на весь корпус слов праслав. а.п. D, но лишь на слова с корнями, содержащими *\*-ǫ*, сочетание редуцированного с плавным, также, возможно, *\*-o-*, в то время, как слова с корневыми *\*-и-*, *\*-i-*,

\*-y-, \*-ǎ-, \*-a-, \*-ǫ- ведут себя в обоих говорах аналогичным образом<sup>1</sup>.

Так, в говоре д. Овинец Осташковского р-на Тверской обл. (зап. от Власовой Раисы Ивановны, 1921 г.р.) в односложных словах с корнями, содержащими \*-ǫ- окситонеза сохраняется в 5 случаях (баритонированных 3), в словах с корнями, содержащими сочетание редуцированного с плавным — в 3 случаях (с баритонезой — 1).

Ниже приводится материал.

Окситонированные:

Корни с \*-ǫ:

1. \*dǫbъ: *dǫp*, gen. *dub* *ǎdǫba*, instr. *dub* *ǫm*, pl. nom. -*ǫi*;
2. \*kǫbъ: *kǫp* 'клуб дыма', gen. *khub* *ǎ*, instr. *khub* *ǫm*, pl. nom. *khub* *ǫi*;
3. \*krǫgъ: *krǫk*, gen. *krug* *ǎ*, instr. *krug* *ǫm*, pl. nom. *krug* *ǫi*;
4. \*trǫsъ: *trǫs* 'тряс', gen. *trus* *ǎ*, instr. -*ǫm*, pl. nom. -*ǫi*;
5. \*zǫbъ: *zǫp*, gen. *zub* *ǎ*, instr. *zub* *ǫm*, pl. nom. -*ǫi*.

Корни с \*ГъRT/ГъRT:

1. \*dǫlgъ: *dǫlk*, gen. *datg* *ǎ*, instr. *dǫlg* *ǫm*, pl. nom. *datg* *ǫi*;
2. \*gǫrnъ<sup>2</sup>: *gǫrn*, gen. *garn* *ǎ*, instr. -*ǫm*, pl. nom. *garn* *ǫi*;
3. \*kǫrmъ: *kǫrm*, gen. *korma/karm* *ǎ*, instr. *korm* *ǫm*, pl. nom. *karm* *ǫi*;

Корни с \*-o-:

1. \*borъ: *bǫr*, gen. *bar* *ǎ*, instr. -*ǫm*, pl. nom. -*ǫi* 'сосновый лес';
2. \*stogъ: *stǫk*, gen. *stag* *ǎ*, instr. -*ǫm*, pl. nom. -*ǎ*.

Корни с \*-u-:

1. \*strugъ: *strǫk* 'рубанок', gen. *strug* *ǎ*, instr. *strug* *ǫm*, pl. nom. *strug* *ǫi*;

<sup>1</sup> При подсчетах не учитываются корни с редуцированными, имеющими окситонезу независимо от принадлежности к праслав. а.п., и полногласные корни, которые, как правило, не сохраняют окситонезу в данной группе говоров. Также не учитываются слова, сохраняющие окситонезу в литературном языке.

<sup>2</sup> Для этого корня восстанавливается а.п.С.

Корни с \*-i-:

1. \**ĭnъ*: *ĭn*, gen. *ĭná*, instr. *ĭnъm*, pl. nom. *ĭny*;

Корни с \*-y-:

1. \**mysъ*: *mys*, gen. *mysá*, instr. *-óm*, pl. nom. *-by* 'полуостров: зигзагообразный узор на одежде и т.п.';

Корни с \*-ě-:

1. \**kvěť*: *cv'ě* 'цветок', gen. *cv'etá*, instr. *-óm*, pl. nom. *-by*;

Баритонированные:

1. Корни с \*-o-: \**drogъ*, \**grozъ*, \**logъ*.
2. Корни с \**TъRT/TъRT*: \**vьrxъ*.
3. Корни с \*-o-: \**bobъ*, \**bojъ*, \**bokъ*, \**brodъ*, \**grobъ*, \**gromъ*, \**krojъ*, \**lomъ*, \**mozgъ*, \**nosъ*, \**podъ*, \**polъ*, \**potъ*, \**rogъ*, \**rojъ*, \**slojъ*, \**sorъ*, \**stonъ*, \**tokъ*, \**voskъ*, \**vozъ*, \**xodъ*, \**znojъ*, \**zobъ*, \**zorъ*.
4. Корни с \*-u-: \**gnusъ*, \**sluxъ*, \**stukъ*, \**sumъ*.
5. Корни с \*-i-: \**nizъ*, \**piskъ*, \**svistъ*, \**vidъ*, \**vizgъ*.
6. Корни с \*-a-: \**glazъ*, \**kalъ*, \**ladъ*, \**maxъ*, \**razъ*, \**sadъ*, \**straxъ*, \**valъ*, \**varъ*, \**zadъ*, \**zarъ*.
7. Корни с \*-ě-: \**běgъ*, \**běsъ*, \**mělъ*, \**měxъ*, \**směxъ*, \**sněgъ*, \**trěskъ*, \**věkъ*.

Кроме того: \**rѣdъ*, \**vѣzъ* 'дерево вяз', \**klenъ*.

Любопытно, что возможны два варианта сохранения архаизма: либо окситонированные формы gen. sg. и instr. sg., либо окситонеза в gen. sg. при баритонезе в instr. sg.<sup>3</sup> Ко второму типу принадлежит половина слов (7 из 14): 3 с корневым \*-ǫ- (\**klǫbъ*, \**krǫgъ*, \**zǫbъ*), 2 с корневым \**TъRT/TъRT* (\**dъlgъ*, \**kъgmъ*) с другими гласными в корне (\**strugъ*, \**ĭnъ*). Такой же тип окситонезы наблюдается в словах а.п.Д, сохраняющих окситонезу в литературном языке:

\**pъpъ*: *pъp*, gen. *pъpá/pъpъa*, instr. *pъpъm*;

\**pъrъ*: *pъr*, gen. *pъrá*, instr. *pъrъm*;

<sup>3</sup> Аналогичная система со "странной" баритонезой была зафиксирована в говоре д. Свинорт Солецкого р-на Новгородской обл. (зап. М. Н. Толстая, А. В. Тер-Аванесова), гда к данному типу относятся слова \**bobъ* \**bъisъ*, \**kolъ*, \**okъtъ* и др. (список спрошен не до конца).

- \**sokъ*: *sik*, gen. *suká*, instr. *sikъm*;  
 \**stroкъ*: *strúk* 'стручок', gen. *struká*, instr. *strúkъm*;  
 \**gъrbъ*: *gôrъp*, gen. *garbá*, instr. *gôrъbm*;  
 \**sъrpъ*: *s'ér'ip/s'ér'p*, gen. *s'er'pá*, instr. *s'er'póm/s'ér'pъm*;  
 \**listъ*: *l'ist*, gen. *l'istá*, instr. *l'istъm*,

в словах с двухсложным корнем:

- \**čerenъ*: *čer'in'*, gen. *čern'á*, instr. *čern'im*;  
 \**kogъbъ*: [*kógъt* ], gen. *kakt'á*, instr. *kókt'im*;  
 \**ogъbъ*: *úgъt* 'угол; кухня', gen. *ugl'á*, instr. *úgъtm*,

а также в некоторых словах праславянской а.п. В:

- \**sъdъ* ('iudicium'): *sút*, gen. *sudá*, instr. *súdtъm*;  
 \**kolъ*: *kól*, gen. *katá*, instr. *kóftъm*;  
 \**lovъ*: *lóf*, gen. *lavá* (?), instr. *lónъ*;  
 \**stъvolъ*: *stvól*, gen. *stvatá*, instr. *stvóftъm*.

В говоре д. Заболотье Осташковского р-на Тверской обл. (зап. от Смирновой Нины Павловны, 1925 г.р., также частично от Елагиной Марии Федоровны, 1922 г.р.) окситонеза косвенных падежей праславянской а.п. Д сохраняется в значительно меньшей степени. Теряют окситонезу не только большая часть слов с корневыми \*-ě-, \*-a-, \*-i-, \*-u-, \*-y-, но также все слова с сочетанием редуцированного с плавным и большинство слов с \*-o-. Единственная группа, в которой слов с окситонированными формами встретилось больше, чем в говоре д. Овинец, — это слова с корневым \*-o-. Однако баритонированные формы в этой группе также преобладают. При этом в говоре д. Заболотье значительно меньше слов, сохраняющих ударение на флексии в gen. sg. и имеющих накоренное ударение в instr. sg. — без колебаний такая система представлена лишь в трех словах (\**zobъ*, \**mozgъ*, \**rogъ*)<sup>4</sup>. Отметим, что в говоре д. Заболотье в баритонированный тип переходит также ряд слов, сохраняющих окситонезу в литературном языке (\**ropъ*, \**gъrbъ*, \**somъ*, \**brusъ*).

Ниже приводится материал.

<sup>4</sup> Также в словах: сохраняющих окситонезу в литературном языке \**sledъ* \**plodъ*.

## Окситонированные:

## Корни с \*-o-:

1. \*trošь: trús 'трус; кролик', gen. trusá, instr. -óm, pl. nom. -bí;
2. \*zobь: zúp, gen. zubá, instr. zúbьm, pl. nom. -ы.

## Корни с \*-o-:

1. \*mozgь: mósk, gen. mózga/mazgá, instr. mózгьm, pl. nom. mazg'í.
2. \*rogь: rók, gen. ragá/róga, instr. róгьm, pl. nom. ragá;
3. \*stogь: stók, gen. stagá, instr. -óm, pl. nom. -á;
4. \*tokь: tók 'гумно', gen. taká/tóka, instr. tókьm/takóm, pl. nom. tak'í.

## Корни с \*-u-:

1. \*strugь: strúk, gen. strugá/strúga, instr. strúgom, pl. nom. strug'í.

## Корни с \*-i-:

1. \*čínь: čin, gen. činá, instr. -óm, pl. nom. -ы;

## Корни с \*-ě-:

1. \*květlь: cv'ět, gen. cv'etá, instr. cv'ětьm/cv'etóm, pl. nom. -ы;

## Баритонированные:

1. Корни с \*-o-: \*blodь, \*dobь, \*drogь, \*grozь, \*klobь, \*kosь, \*krogь, \*logь.
  2. Корни с \*TьRT/TьRT: \*dьlgь, \*kьrmь, \*tьlkь, \*tьrgь, \*vьrxь.
  3. Корни с \*-o-: \*bojь, \*bokь, \*borь, \*brodь, \*gonь, \*grobь, \*gromь, \*konь, \*krojь, \*lomь, \*nosь, \*polь, \*potь, \*rojь, \*skokь, \*slojь, \*sorь, \*stonь, \*voskь, \*vozь, \*xodь, \*znojь, \*zobь, \*zorь.
  4. Корни с \*-u-: \*gnusь, \*sluxь, \*stukь, \*pumь.
  5. Корни с \*-i-: \*migь, \*nizь, \*piskь, \*vidь, \*vizгь.
  6. Корни с \*-y-: \*bytlь, \*tylь.
  7. Корни с \*-a-: \*glazь, \*kalь, \*ladь, \*lazь, \*maxь, \*sadь, \*straxь, \*valь, \*varь, \*zadь, \*znakь, \*žarь.
  8. Корни с \*-ě-: \*běгь, \*běсь, \*blěskь, \*gněvь, \*měль, \*měхь, \*směхь, \*sněгь, \*trěskь, \*věкь.
- Кроме того: \*letь, \*pleсь, \*reдь, \*veзь 'связка; деталь саней'.

Особо стоит отметить несколько полногласных корней с флексийным ударением:

1. \*kolbъ: kóľbъ, gen. kǔľabá, instr. -óm, pl. nom. -á;
2. \*xoldъ: xóľbъ, gen. xǔľadá, instr. xóľďbъm, pl. xǔľadá.

Как правило, окситонеза в корнях данного морфонологического вида в великорусских говорах не сохраняется<sup>5</sup>. Эта черта еще больше противопоставляет говоры деревень Заболотье и Овинец.

Фонетически, грамматически и лексически говоры данных деревень (отстоящих друг от друга всего на километр) идентичны, что позволяет при традиционном описании объединить их в один говор. Существенными же оказываются более тонкие их различия — по крайней мере, по двум значимым параметрам (наличие/отсутствие -t в 3 л. наст. вр. и ударение существительных мужского рода). Формы 3 лица презенса, с одной стороны, традиционно являются диагностическими для проведения глобальной изоглоссы (твердый и мягкий вариант, противопоставляющие северное и южное наречия); с другой стороны, при более подробном рассмотрении оппозиции -t/-t'/-ø в пределах говора одного населенного пункта они могут служить для установления более тонких различий говоров, совпадающих по большинству черт. Изучение же акцентологии русских диалектов проводилось бессистемно, поэтому возможно проведение лишь некоторых акцентологических изоглосс (напр., ударение *i*-глаголов), а для других необходимые

<sup>5</sup> Зафиксированы лишь следующие окситонированные формы от полногласных корней: *рѡцьыс*, gen. *рѡцьазá* (Гаврилово Зап.-Двин. Твер., Григорьева З.М., 1934, зап. Абраменко О. А. 1995), *рѡцьыс*, instr. *рѡт рѡцьазѡт* (Рогово Пушкиногор. Пск., Васильева Н. А., 1928, зап. Минлос Ф. Р. 1996), *рѡцьыс*, instr. *рѡцьазѡт* (Сле\_зы Пушкиногор. Пск., Васильева О. Б., 1926, зап. Абраменко О. А. 1996); *рѡст*, gen. *растá*, instr. -ѡт росток (Сле\_зы; Мыза Пушкиногор. Пск. Емельянова З. Ф., 1932, зап. Абраменко О. А. 1996; Ремѣнниково Пушкиногор. Пск., Сидорчик К. Ф., 1921, зап. Толстая М. Н. 1996); *рѡст*, gen. *растá*, instr. -ѡт рост (Лежакино Локн. Пск., Александрова Е. В., 1934, зап. Абраменко О. А., 1996); *вѡцьык*, gen. *вьщакá* (Кузнецово Торопец., Твер., Голубева Е. Г., 1936, зап. Абраменко О. А.).

записи отсутствуют. Если учитывать малоподвижность акцентных систем, такой материал оказывается очень важным для исторической диалектологии.

Любопытно, что в Торопецком и Андреапольском районах Тверской обл. имеются говоры с сосуществованием вариантов флексий *-t* и *-tь*, которые соседствуют с говорами, где имеется только флексия *-tь*. Влиянием литературного языка “смешение” флексий удовлетворительно объяснить нельзя, ибо как в таком случае могло получиться, что литературный язык повлиял на говор одной деревни и не повлиял на говор соседней. Ударение производных основ мужского рода в этих говорах тоже неодинаково. То есть, ситуация аналогична той, что имеется в рассмотренных выше Селигерских говорах.

Описание подобных фактов позволит провести новые изоглоссы, которые, возможно, отражают древнейшее диалектное членение восточнославянской территории.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бромлей. Булатова 1972 — Бромлей С. В., Булатова Л. Н. Очерки морфологии русских говоров. М.
- Булатова и др. 1988 — Булатова Р. В., Дыбо В. А., Николаев С. Л. Проблемы акцентологических диалектизмов в праславянском // Славянское языкознание. X Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М.
- Бушкевич и др. 1994 — Бушкевич С. П., Николаев С. Л., Толстая С. М. Этнолингвистические экспедиции в Украинские Карпаты // Славяноведение. № 3.
- Гецова 1963 — Гецова О. Г. К вопросу о формах 3-го лица глагола в русских говорах // Слав. филология. Вып. 5. Сб. под ред С. Б. Бернштейна и др. М.
- ДАРЯ — Диалектологический атлас русского языка. Вып. II. Морфология. М., 1989.
- Дыбо и др. 1993 — Дыбо В. А., Замятина Г. И., Николаев С. Л. Праславянская акцентология и лингвогеография // Славянское языкознание. XI международный съезд славистов. Братислава, сент. 1993. Доклады советской делегации. М.

- Дыбо, Николаев 1989 — *Дыбо В. А., Николаев С. Л.* К проблеме раннеславянского диалектного членения // *Лингвистическая реконструкция и древнейшая история Востока. Ч. 2.* М.
- Зализняк 1986 — *Зализняк А. А.* Новгородские берестяные грамоты с лингвистической точки зрения // *Янин В. Л., Зализняк А. А.* Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1977–1983 гг.). М. С. 89–219.
- Зализняк 1995 — *Зализняк А. А.* Древненовгородский диалект. М.
- Иванов 1982 — *Иванов В. В.* История временных форм глагола // *Историческая грамматика русского языка. Морфология. Глагол.* Ред. Р. И. Аванесова, В. В. Иванова. М.
- Иллич-Свитыч 1963 — *Иллич-Свитыч В. М.* Именная акцентуация в балтийском и славянском. М.
- Кузнецов 1960 — *Кузнецов П. С.* Русская диалектология. М.
- Мещерский 1972 — *Русская диалектология.* Ред. Н. А. Мещерского. М.
- Николаев 1988 — *Николаев С. Л.* Следы особенностей восточнославянских племенных диалектов в современных великорусских говорах. I. Кривичи // *Балто-славянские исследования 1986.* М.
- Николаев 1989 — *Николаев С. Л.* Следы особенностей восточнославянских племенных диалектов в современных великорусских говорах. I. Кривичи (окончание) // *Балто-славянские исследования 1987.* М.
- Обнорский 1953 — *Обнорский С. П.* Очерки по морфологии русского глагола. М.
- Селищев 1927 — *Селищев А. М.* [Рец.] Дурново Н. Н. Очерк истории русского языка. М., 1924 // *Известия ОРЯС АН СССР.* 1927. Т. 32.
- Kortlandt 1979 — *Kortlandt F.* Toward a Reconstruction of the Balto-Slavic Verbal System // *Lingua.* 1979. № 49.
- Panzer 1967 — *Panzer B.* Der morphologische Umbau der slavischen Präsensflexion // *Zeitschrift für slavische Philologie* Bd. 33/2.

ШМЕЛИ ВОКРУГ, ДЯТЛЫ К НАМ,  
ГОДЫ С ЖУКАМ  
(Об абстрактном порождении  
грамматических форм —  
из опыта полевой лингвистической работы)

ОЛЬГА АБРАМЕНКО (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

В ходе полевой диалектологической работы лингвист, имеющий дело непосредственно с информантами — носителями того или иного говора, — сталкивается не только с собственно языковым материалом, но также со всем многообразием народной культуры. Так, на магнитофонные пленки наряду с записями фонетики, морфологии, лексики попадают сказки, архаические песни, городские романсы, рассуждения информантов о религии, политике, мироустройстве. Если фольклорные и этнографические тексты так или иначе попадают в поле зрения специалистов по этим наукам, то, как правило, другие “побочные” материалы, несмотря на их исключительный интерес, остаются за рамками каких бы то ни было исследований, что не может не вызвать сожаления. Предметом данной работы является и вовсе “непопулярный” материал — его можно отнести, пожалуй, к пограничной сфере психо- и социолингвистики.

Исследование того или иного говора, помимо записи связанных текстов, включает в себя опрос по специальным лингвистическим программам. Информанту предлагается породить определенные грамматические формы от ряда слов — имен или глаголов. Экспедиции Института славяноведения и балканистики, в которых принимал участие автор, работают по программам, созданным сотрудниками этого Института (Бушкевич и др. 1994). Эти программы довольно обширны: например, список производных \**o*- и \**u*-основ мужского рода

включает около 500 единиц праславянского происхождения, и от каждого слова информант порождает диагностические формы — в данном случае это именительный, родительный и творительный падежи ед. числа и именительный падеж мн. числа. Задача эта весьма сложная: ведь помимо большого объема и непривычности такой “грамматической” деятельности для сельских жителей преклонного возраста, давно забывших о пройденных в школе падежах и, как правило, не задумывающихся о своей языковой компетенции, существует проблема собственно абстрактного порождения форм. Как же информанты решают эти задачи? Какие стратегии они применяют для того, чтобы преодолеть конкретное мышление?

Для обучения лингвист предлагает информанту некоторые “образцовые” контексты. Например: “— *Есть такое слово — багор? — Есть, багор. — А как сказать: у меня нет ни одного... — Багра нет. — А как говорят: пришел с одним... — Багром. — А все... — Багры*”. Конечно, не все слова можно поставить в одинаковые контексты, например, чтобы узнать форму родительного падежа от слова *Бог*, давать контекст “нет ни одного...” было бы по меньшей мере самонадеянно, поэтому предлагается “*все создано от...*” При ответе на дальнейшие вопросы информанты либо пользуются предложенными образцами, либо создают свои контексты, и идут они при этом разными путями. По способности абстрагироваться от конкретной ситуации можно выделить несколько типов информантов.

1. Крайний случай — полная неспособность к порождению абстрактных форм. Такие информанты не могут не только породить отдельную форму, но даже “понарошку” представить себе ситуацию, в которой данная форма может использоваться. Например: “— *Есть такое слово — баба? — Есть. Вот я баба, у меня внуков много. — А как сказать — вижу свою... — Как вижу? Моя баба померла давно. — Ну, а так, к примеру, вижу старую... — Да не вижу я ее, где она?*” (Подобный диалог произошел, в частности, в с. Яблоница Надворнянского р-на Ивано-Франковской обл. Украины в 1995 г.). Вопрос по программе в таких случаях приходится, естественно,

прекращать, чтобы не терять время, с одной стороны, и не нервировать собеседника, с другой. Зато такие информанты способны, как правило, к другой полезной для лингвиста деятельности — они порождают прекрасные тексты на разные темы, от бытовых до этнологических.

2. Для информантов второго типа характерна неспособность объединения словоформ в лексему, то есть придумывание отдельного контекста с отдельной ситуацией для каждой словоформы, осознание ее как отдельного слова. Если ситуация кажется невозможной, то грамматическая форма не порождается. При этом для информанта важно не наличие слова в собственном языке, а наличие предмета, этим словом обозначенного, в окружающей действительности. Иначе говоря, он мыслит не словами, а денотатами. Например: “— *Есть такое слово — лось?* — *Да, лоси у нас есть, вернее, были, теперь-то нет.* — *А как сказать: один...* — *Ну уж не один, их всегда несколько ходит.* — *Один большой...* — *Ну лось.* — *А нет ни одного...* — *Да нет, все-таки еще остались. А то ни одного лося не видно было.* — *А как сказать: пришел охотник с тремя...* — *Ну нет, трех-то он вряд ли мог подстрелить*” (из разговора с Быковой В. Т., 1926 г.р., д. Кондраково Муромского р-на Владимирской обл., 1994 г.). Работать с такими информантами невероятно трудно, так как чтобы облегчить порождение форм, лингвисту приходится самому придумывать отдельный, непременно правдоподобный контекст для каждой грамматической формы.

3. Третий тип информантов демонстрирует нам “режиссуру”, то есть создание особых ситуаций, подчас довольно изощренных, для порождения форм, при этом слово осознается как совокупность его грамматических форм. Например: [спрашивается слово “баран”] “— *Баран... это ж животное баран!* [далее выясняется родительный падеж] — *Не, ну, допустим пришли ко мне и говорят: “Зина, есь в тебе баран? Не, у мене барана нету, не, вот есь там вот в кого бараны...* [затем спрашивается именительный множественного] — *Ну как, если много их, то, примерно, ой, у мене три барана. Вот еще у мене, вот примерно держу я овец. А примерно, ой, у*

мене там три ярки и, примерно, четыре барана. Я объясняю: четыре барана. Да, и такие хорошие бараны у мене..." (из беседы с Григорьевой З. М., 1934 г.р., родилась в д. Гаврилово Торопецкого р-на Тверской обл., с 1960 г. живет в д. Пожни того же р-на, запись 1995 г.). Такие информанты, в отличие от предыдущих, широко пользуются словами *примерно, например, например, например, допустим* и под., кроме того, допускается вариативность самой описываемой ситуации. Из разговора с той же З. М. Григорьевой: [спрашивается слово *плоть*] "[Есть] слово *плоть*. Ну, примерно, самая, как я тебе хочу сказать, ну идет хотя бы медведь, и я иду. И я пришла, тебе рассказываю: надо же, медведь кул меня шел почти что вплоть за мной, и я не побоялась, или там убегла". Последний пример характерен тем, что поиск требуемой единицы осуществляется не в поле денотатов (как это было у информантов второго типа), а в поле сигнификатов. В основе парадигматической организации лексических единиц лежит не семантика, а звуковой облик слова. Информант прежде всего реагирует на план выражения.

4. Для информантов четвертого типа характерно придумывание разных контекстов и создание тем самым как реальных, так и невероятных ситуаций. При обобщении всех контекстов мы получаем совершенно удивительную картину мира. В пример можно привести контексты именительного падежа множественного числа от слов мужского рода, которые породила М. И. Москалева, 1922 г.р., родилась в д. Дудкино Западнодвинского р-на Тверской области, ныне живет в д. Ильино того же района, запись 1995 г.

Часть контекстов — это предложения типа *Все + [сущ. в Nom. Pl.] + [прилагательное]*. При этом чаще используется нейтральное прилагательное *хорошие*, реже — другие, обозначающие коренное свойство описываемых предметов. Так, хорошиими оказываются: *бобы, браки* (закрывающиеся в ЗАГСе), *гости, грибы, гребни, гробы, гуси, гужи, дары, дерня* (земля с травой), *друзья, клоки, колокола, колоски, коты, куты* (красные углы в доме), *лемеха, люди, столы, струки, сыры, челноки* (ткацкие), *черенки, чехлы, чины, чуны* (чубы). Плохими или

хорошими — опять возможна вариантность — оказались *посевы*. Большими: *леса, снега, суборы* (кучи камней), *хлопоты, холода*. Здоровыми: *когти, клыки, лбы, мозги*. Чистыми: *пороги*. Мелкими: *броды*. Плохими: *болты, колья, торги*. Зnamenательно, что если все предметы плохи, то даже исключению из них не суждено принести хоть какую-то пользу: “*Болты плохие были, один хороший был, и той не завернул никуда*”.

Основная часть контекстов — это предложения, рисующие картину полного разрушения мироздания. Почти все они повествуют об утрате всех предметов, о которых информанта спрашивают. При этом утрата происходит как бы сама по себе, без всяких видимых причин и без указания на того, кто эту утрату произвел, и эта беспричинность указывает на необратимость деструкции. Структура таких предложений следующая: *Все + [сущ. Nom. Pl.] + [глагол в прошедшем времени, обозначающий, что сделалось с предметами]*, например, “*Все цепи (молотильные) сломались*”. Итак, пропали: *языки, хорошие покровы, пиры, струки* (бобовых растений), *сваты* — *больше девка замуж не пойдет, сверделки* (сверла), *труды, хлебы*; высохли: *озера, пруды, хвоицы, клинья*; исчезли: *горностаи, горбы, постены* (тени); кончились: *виски* (визг поросят), *жиры*; поржавели: *валы* (в тракторах и других машинах), *гвозди*; испортились: *горны, молоты* (в кузнице); потерялись *звуки*; заросли травой *ровы*, заросли бурьяном *токи* (места для молотыбы); подсохли *животы* (от плохого питания); сломались *короба* (для перевозки сена); сгнили: *корни, углы*; выпали: *клыки, зубы*; прошли *зовы* (теперь никто не зовет); разрушились *черебы* (черепа); пошли (ушли домой): *кроты, кобели, рабы* — *надоело робить, сторожа* — *воруйте кому надо*; не уродился *чеснок*; уехали: *сыны, зяты, врачи*; умерли: *свекры, деды*, подохли *трутни*, поздохли *тести*; сдохли: *кноросы* (поросята), *мотыли* (тяпки для обработки огорода), *отчимы, цыплята*; повымерли *скоморохи* (музыканты); погибли, погорели или отмякли *овсы*; ушли на фронт: *мужья, рубли, холопы* (карточные валеты), *змеи*; поносились *хомуты*; порвались *гужи*; сгорели *хоромы* (дворовые постройки).

Заметим, что в частотных контекстах невосполнимой утраты нейтральные или даже положительные изменения в состоянии окружающего пространства воспринимаются тоже в трагическом ключе: замерзли *понасты* (наст), пропали *волохи* (дураки, олухи) — *умные стали люди*, успокоились *ветры*, *вихры* (порывы ветра), пропали, пошли все в землю *жуки колорадские*, *сдохли жиды* (ячмени на глазу), *чирики* (чирьи), вылетели (то есть улетели) *моли*, улетели *рои* (пчелиные), *скворцы*, *тетерева*, *журавли*, *стаяли*, ушли *сугробы*, прошли *бои*, *ряды*, *суды*, *страхи*, *стуки*, ушли *бесята*, *волки*, *ежики*, *знаки*, *звери*, *звуки*, *князья*, *олени*, *пороки* (дурные свойства человека), *слоны* (слоняющиеся лодыри), *сморды* (неприятные запахи), *труссы* (те, кто боится), *шумы*; заросли зарослем, прутьем *мхи*, потухли *огни*, *жары* (угли), сгорели *угли*, *пруты*, пошли под небо *дымы*, ушли на улицу *пары*, ушли в лес *зайцы*, соединились с ровным местом *холмы*.

Откровенно “положительных” контекстов не так уж много: прошли *хрипы*, зажили, здоровы стали, а то болели *хребты*, *мозоли*. прошли хорошо *часы*, *вечера*.

Другая группа контекстов тоже иллюстрирует фатальные изменения в окружающем мире, но здесь описываемые предметы являются “страдательными”, то есть действие производится над ними. Существительные употреблены здесь в Асс. Pl. Субъект действия может быть указан. Так, *ребята растягали кийки* (прутики для гона скота), *кто-то забрал, не знаю, де клады*, *разобрали настухи хлысты*, *пропали, врач вывел их, стержни* (в нарывах), *вылечили врачи нарывы*. Чаще же непонятно, кто произвел уничтожение описываемых предметов, и это также усиливает фатальность происходящих изменений. Итак: *вылили соки*, *съели требухи*, *верхи с молока*, *сожгли груды* (костры на поле), *захоронили трупы*, *закрыли мышинные ходы*, *зашили швы*, *завязали зевы в кроснах*, *пропили умы*, *срубили с дерева суки*, *убрали ворохи*, *выбрали в лесу вереса* (вид растения), *разобрали ветохи* (ткань на подкладку), *зашили ворота* (в одежде), *разобрали зады* (задние части мясных туш). Имеются также контексты, где действие выражено причастием: *исчерпаны яды*, *изолированы* (ликвидиро-

ваны) *свищи* (брак) *в сыре*, *заняты щиты* (на которых лежат больные с поврежденным позвоночником) — правда, последний контекст не совсем нейтрален.

“Положительных” контекстов в этой группе также немного, все они фиксируют приспособленность предметов к полезной работе: *определены (к делу) желобы*, *пошли в работу холсты*, *пошли на бражку хмели*, *пошли по делу*, *повытягали жереба (жереби)*, *срубили истрыбы (построили дома)*, *позанятые зароды (приспособления для сушки овса и пр.)*.

Ряд контекстов иллюстрирует не утраты, а некоторые приобретения. Описываемые предметы могут являться субъектами действия: *прилетели на мясо коршаки* (хищные птицы), *прилетели к нам дрозды*, *пришли братья*, *кумовья*, *родичи*, *пришли в дом большие хлопоты*. Могут они быть и объектами: *принес домой грибы*, *собрал грузди*.

В следующей группе контекстов обозначено привычное место, которое характерно для тех или иных предметов. Они строятся так: *Все + [сущ. в Nom. Pl.] + [необязательный глагол] + [обозначение места, занимаемого предметами]*. Итак: *лежат на столе коржики*, *на шворке звешаны ключи*, *лежат в куче кряжи*, *в кучке сбеглись перуны* (шалающие дети), *собрались в кучку хори*, *жуки*, *стоят в пороге ухваты*, *гуляют в зоопарке зубры*, *в земле жуки*, *в озере ерши*, *в море или в реке сомы*, *в воды караси*, *в соседях багры*, *в людях долги*, *в кучке червяки*, *вокруг шмели*, *на нем грехи*.

К этой группе примыкают контексты, иллюстрирующие привычное действие, характерное для предметов. Предложения строятся аналогично, но здесь необязательным является обстоятельство, а не предикат. Это: *поели муку клеици*, *прошли ровно возы*, *стоят кресты*, *поползли гады*, *остались следы*, *болят бока*, *работают мехи* (в кузнице), *горят хорошо костры* (в последнем случае уточняется и характер действия).

Последние две группы контекстов на фоне полной деструкции созданной картины мира замечательны своим конституирующим, утверждающим характером. В самом деле, глаголы в них употреблены в настоящем времени со значением постоянного действия, либо в прошедшем совершенного вида

без отрицательных коннотаций. Учитывая пристрастие информантки к отрицательному контексту родительного падежа единственного числа “нет...”, например: “*носа нет, отрезали, операция была*”, можно сказать, что это единственная гарантия выживания описанного мира.

5. Следующий тип информантов. Придумывание одного контекста для всех форм, независимо от осмысленности или бессмысленности получаемой ситуации. Например: “*Сын есть, ни одного сына нет, все сыны ушли, и с одним сыном я осталася навсегда; кисель есть, ни одного киселя нет, все кисели ушли, и с одним овсянненьким киселем я осталася навсегда*” (из беседы с В. П. Дубовской, 1922 г.р., родилась в д. Ручьи Полоцкого р-на Витебской обл. Белоруссии, с послевоенного времени живет в д. Заозерье того же района, запись 1996 г.). При работе с такими информантами лингвисту приходится держать ухо востро, так как здесь велика вероятность получения ложных форм: в самом деле, если можно навсегда остаться с одним киселем или представить себе, что все кисели ушли, то и ударение в этих формах можно поставить, как вздумается.

6. Другой крайний случай — быстрая обучаемость, при которой информанту почти не нужно предлагать “образцовые” контексты, он их легко усваивает и перенимает. Это, если можно так выразиться, “высшая степень абстракции”. Работать в этом случае легко, но необходимо, как и в предыдущем случае, доверять да проверять.

Таким образом, лингвисту приходится сталкиваться с совершенно разными стратегиями порождения форм. Поскольку основная задача собирателя — это “добыча” максимально достоверного материала, то эти особенности необходимо учитывать. Работая с легко обучаемым информантом, который без труда абстрагируется от конкретной ситуации, мы выигрываем во времени, но рискуем проиграть в подлинности полученных грамматических форм. Имея дело с более “приземленным” информантом, мы потратим больше времени, но зато будем более уверены в реальности результатов: ведь если носитель говора “видит” конкретную ситуацию, “проигры-

вает” ее, делая нас свидетелями своеобразного грамматического спектакля, он вряд ли ошибется в ударении или выборе окончания.

#### ЛИТЕРАТУРА

Бушкевич и др. 1994 — Бушкевич С. П., Николаев С. Л., Толстая С. М. Этнолингвистические экспедиции в Украинские Карпаты // Славяноведение. № 3.

# СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПОЛИСЕМИЯ КАК ОСОБЫЙ ТИП МНОГОЗНАЧНОСТИ ПРОИЗВОДНЫХ СЛОВ

(На материале русских артефактонимов)

ТАТЬЯНА ТРОЯНОВА (ТАРТУ)

Предметом нашего изучения является полисемия артефактонимов. Корпус исследуемого материала составляют различные по своей словообразовательной структуре лексемы: и производные, и непроизводные. В большинстве случаев, как показывает проведенный анализ, их полисемия не зависит от словообразовательных особенностей и является результатом метафорических, метонимических и таксономических переносов (внутрисловные отношения “род — вид” и “вид — вид”).

Однако среди русских многозначных артефактонимов была обнаружена значительная группа производных лексем (приблизительно седьмая часть собранного для анализа материала), характерными признаками семантики которых становятся отсутствие иерархии значений и невыводимость их одного из другого. Например, слово *движок* функционирует как наименование небольшой скользящей вдоль оси части механизма, небольшого переносного двигателя внутреннего сгорания и широкой деревянной лопаты для уборки снега и мусора на улицах. Такие номинации оказываются, по наблюдению О. П. Ермаковой (Ермакова 1982, 1984), следствием неоднократного использования словообразовательной модели.

Этому явлению и будет посвящена настоящая статья.

Вопрос о статусе номинаций такого рода до сих пор не решен однозначно, что непосредственно проявляется в прямо противоположном представлении их в лексикографических трудах: традиционно в толковых словарях подобные производные лексемы трактуются как многозначные; в то же время они

входят в корпус Словаря омонимов О. С. Ахмановой. Например, для слова *венгерка* в Словаре русского языка под редакцией А. П. Евгеньевой приводятся два значения: '*куртка*' и '*танец*', Ахманова же рассматривает их как омонимичные номинации.

Следует отметить, что в учебных пособиях, как правило, проблема многозначности/омонимичности подобных производных лексем вообще не находит отражения.

Между тем явление неоднократной деривации от одной и той же производящей основы обратило на себя внимание лингвистов достаточно давно. Поскольку наибольшее его распространение, по наблюдениям ученых, отмечается в славянских языках, то понятен интерес русистов к данной проблеме.

Первым подчеркнул сложность и необычность таких производных номинаций на русском материале В. В. Виноградов, который назвал описываемые лексемы оморфемными, то есть лексемами с совпадающими по звучанию, но различающимися по значению аффиксами (см. Виноградов 1958).

И. Г. Милославский считает, что с точки зрения словообразовательной структуры эти дериваты образованы особым "семантическим" способом. Он указывает, что для слов типа *ночник* ('ночная бабочка', '*специалист по ночным перелётам*') и '*настольная лампа для ночного освещения*') синтезировать значения составляющих их морфем никак нельзя даже с учетом возможного "приращения значения": "Перед нами перенос значения особенности предмета на сам предмет. Суффикс в этом случае играет второстепенную, оформительскую роль в процессе смыслопроизводства" (Милославский 1976, 85).

В современной русистике сложились два взгляда на статус данных лексем в системе языка.

По мнению ряда ученых (О. С. Ахманова, А. Н. Тихонов и др.), рассматривающих подобные производные слова с позиций традиционного подхода к лексической многозначности, это бесспорный случай омонимии. Подчеркивается невозможность выделения исходного значения, отсутствие связи между ЛСВ. Кроме того, одним из доводов становится и определение используемых при деривации аффиксов как омони-

мичных на основе их функциональных различий. А. Н. Тихонов, например, относит такие дериваты к словообразовательным омонимам, объединяя их с производными от различных однокоренных производящих, таких, как *пилка*<sup>1</sup> от *пилить* и *пилка*<sup>2</sup> от *пила* (см. Тихонов 1971).

С другой стороны, к разряду многозначных относят подобные лексемы И. С. Улуханов, О. П. Ермакова, П. А. Соболева, Н. А. Янко-Триницкая и др. При этом оговаривается словообразовательный характер полисемии. Такая оценка рассматриваемого лингвистического явления кажется нам более убедительной, и далее мы изложим обоснование данной точки зрения.

Главным признаком производных слов, которым свойственен этот тип многозначности, является, по мнению О. П. Ермаковой, фразеологичность, а посему они характеризуются открытостью семантических структур, то есть “вмещают в себя неограниченное количество прямых номинативных значений как результат неоднократного образования наименований по данной модели” (Ермакова 1984, 75). На наш взгляд, не стоит подчеркивать главенство этого признака, так как он не становится решающим при оценке подобных слов как полисемантов (представляется, что фразеологичность присуща и омонимичным словам).

Мы предполагаем, что основное внимание следует уделить выявлению у многозначных дериватов семантических закономерностей (помимо словообразовательных). Повторная реализация словообразовательной модели, как показал анализ описываемого материала, может иметь место в пределах одной и той же семантической группы (напр. *хлопушка*: 1) *приспособление в виде лоскута кожи, резины и т.п. на ручке для уничтожения мух*; 2) *игрушка, которая, разрываясь от удара, издаёт резкий звук, хлопает* — конкретные предметы), возможен и денотативный разброс значений (напр. *клоповник*: 1) *помещение, в котором развелось много клопов*; 2) *название некоторых растений семейства крестоцветных, употребляемых в народной медицине как средство от клопов и лихорадки*). Но в любом случае наблюдается опосредованная

связь ЛСВ, которая основывается на общности производящего, что можно представить в виде семы 'имеющее отношение к ...', так как номинация всегда опирается на определенный признак денотата, именуемого производящим словом. Именно эта опосредованная связь, по нашему мнению, может быть существенна при определении анализируемых производных слов как многозначных, так как у словообразовательных омонимов она отсутствует.

Следует сказать и о проблеме омонимии аффиксов, поскольку она затрагивается сторонниками противоположного подхода. Мы разделяем точку зрения исследователей, которые считают несомненными омонимами лишь аффиксы, используемые при образовании лексем с различной частеречной отнесенностью (см.: Кубрякова, Харитончик 1976), как, например, суффиксы *-енн*<sup>1</sup> у прилагательных (*соломенный*) и *-енн*<sup>2</sup> у причастий (*поджаренный*). В случаях же, когда возможно участие аффикса в деривации слов от производящих одной лексико-категориальной группы, как нам кажется, следует говорить о полифункциональности аффикса (так, например, в приведенной выше лексеме *клоповник* суффикс *-ник* является, на наш взгляд, полифункциональным). Кроме того, для ряда лексем будет оправдан подход И. С. Улуханова, выделяющего инвариантные аффиксы, значение которых устанавливается "путем сведения к семантическому инварианту различных компонентов немотивирующей части значений слов с данным аффиксом" (Улуханов 1977, 89). Так, инвариант значения суффикса *-тель*, использующегося как при номинации лица, так и при наименовании различных предметов и помещений, можно, по Улуханову, представить следующим образом: "*V + тель* — субстанция, которая совершает действие *V* (предназначена для действия *V*)" (Там же, 250).

Безусловно, необходимо разграничивать словообразовательную омонимию и полисемию. Основным принципом здесь становится установление общности и различия производящей основы и способа номинации, например, *пилка* : *пилить* ⇒ *пилка*<sup>1</sup> (действие) и *пилка* : *пила* ⇒ *пилка*<sup>2</sup> (предмет: 1) малень-

кая пила, 2) приспособление для ухода за ногтями) являются словообразовательными омонимами.

Сразу отметим, что это не чисто формальный подход, так как различие производящей основы отражается и на семантике деривата: в первом случае — *пилить* ⇒ *пилка*<sup>1</sup> (действие) — значение производного то же, что и у производящего (меняется принадлежность к части речи), во втором же — *пила* ⇒ *пилка*<sup>2</sup> (предмет) — значение производного отличается от значения производящего: появляются новые семы или меняется набор сем (иными словами, это случаи синтаксической и лексической деривации по Е. Куриловичу — см. Курилович 1962).

В ходе анализа на русском материале было выделено 98 лексем РЯ со словообразовательным типом полисемии<sup>1</sup>. Работа с многозначными производными показала, что образуются они аффиксальными способами, то есть суффиксальным, префиксальным и префиксально-суффиксальным (87), а также — значительно реже, — путем сложения основ (11), причем последний словообразовательный процесс тоже сопровождается суффиксацией.

Для лексем, образованных путем прибавления аффиксов, в качестве производящих выступают глаголы (33), существительные (32) и прилагательные (22).

Все неоднозначные **отглагольные артефактонимы** характеризуются **суффиксальным способом** образования. Используемые суффиксы: *-к/-лк-* (8 лексем), *-тель* (7), *-ок* (3), *-льн(я)* (3), *-ак* (2), *-атор* (2), *-ник* (2), *-ец* (1), *-ач* (1), *-ушк-* (1), *-л-* (1), а также *нулевая суффиксация* (2) — становятся в большинстве случаев указателем на значение '*предмет, производящий или предназначенный для выполнения действия, названного мотивирующим глаголом*': *боёк (бој-ок)*: 1) *часть ударника в огне-*

<sup>1</sup> Естественно, исследуемый материал представлен словами, которые в словаре-источнике давались с первым значением артефакта. Для определения словообразовательной структуры лексем использовался Словообразовательный словарь русского языка А. Н. Тихонова (1985).

стрельном оружии; 2) ударная часть парового молота; **ботал(о)** (ботать 'бить, качать' — см. Словарь Даля):

- 1) *шесть с конусообразным пустым наконечником, ударом которого по воде вспугивают рыбу и загоняют в сеть;*
- 2) *род глухой погремушки, колокольчика из железного или медного листа, привязываемой к шее пасущихся лошадей.*

Суффикс *-к-/-лк-* (наиболее продуктивный в данной группе) употребляется и при образовании слов со значением лица, производящего действие: *курилка* 'о курильщике', *резалка* 'о специалисте по разделу рыбы'; в этой же функции используются суффиксы *-тель* (*гаситель* — 'о том, кто не даёт развиваться чему-то передовому, новому', *глушитель* (синоним *гаситель*)<sup>1</sup>), *толкатель* 'о спортсмене, специалисте по толканию ядра') и — в единичных случаях — *-ак* (*резак* 'о специалисте по убою животных, птиц'), *-ник* (*ударник* 'о музыканте; об участнике ударных войск').

Крайне редко от одного производящего глагола образуются суффиксальным способом лексемы со значениями артефакта и:

- 1) части организма человека или животного (*мигалка* 'о глазах', *тёрка* 'аппарат у моллюсков для захвата и измельчения пищи', *резец* 'о зубе');
- 2) растения (*резак* 'о травянистом растении с режущими краями листьев');
- 3) животного (*секач* 'о взрослых самцах кабана и котика с клыками');
- 4) результата действия (*колотушка* 'об ударах кулаком, тумачах').

Лексемы с суффиксом *-льн(я)* (*парильня, курильня*) служат для наименования помещения, предназначенного для произве-

<sup>1</sup> Слова *гаситель, глушитель* могут трактоваться и как Мтф-перенос на человека, основанный на переосмыслении функции предмета. Но нам кажется убедительнее рассматривать их как образованные от разных значений (прямого и переносного) производящих лексем *гасить* и *глушить*.

дения действия, указанного мотивирующим глаголом. Выделяется в группе слов с данным суффиксом лексема *светильня*, имеющая значение 'предмет, предназначенный для выполнения действия'. Возможно употребление в этой же функции суффикса *-лк-* (*копилка*, *вешалка*, *курилка* — помещения), такие наименования носят, как правило, разговорный или просторечный характер.

Слова, для которых производящими являются прилагательные, образованы также только суффиксальным способом. Наиболее частотными являются дериваты с суффиксами *-к-* (11 лексем), *-ик/-ник* (8), единичные случаи — образования с суффиксами *-ушк-*, *-аш-*, *-ак*. Все они обладают общим значением: указывают на артефакт и лицо (*штурмовик* 'о члене нацистской военизированной организации', *дровяник* 'о торговце дровами', *парусник* 'о работнике на судне'), процесс, действие (*камералка* 'о камеральной обработке', *венгерка* 'о бальном танце'), растение (*крылатка* 'о плоде некоторых растений', *клоповник* 'о названии некоторых растений', *змеевик* 'травянистое растение сем. гречишных, с толстым змеевидно изогнутым корневищем'), горная порода (*змеевик* 'горная порода зелёного цвета с разнообразными оттенками'), которые характеризуются признаком, названным мотивирующим словом.

Лексемы, образованные от существительных, характеризуются разнообразием словообразовательной структуры: используются суффиксальный, префиксальный и префиксально-суффиксальный способы.

Большую часть их составляют суффиксальные образования (21 лексема). Наиболее продуктивны здесь суффиксы *-ик/-ник* (8) и *-к-* (6), реже используются *-ак* (2), *-ушк-* (2), *-ок* (2), *-ан* (2). При помощи вышеперечисленных суффиксов образуются лексемы со значением конкретного предмета (*тельник*, *этюдник* и т.д.), помещения (*цыплятник*, *крольчатник* и т.д.), а также лица (*посудник*, *постельник*), животного (*кожан* 'род летучих мышей', *цыплятник* 'о коршуне или ястребе', *курятник* 'о животном, поедающем кур').

В лексемах, образованных префиксально-суффиксальным способом (9), префикс становится носителем локального значения, а суффикс — предметного. Наиболее продуктивной является словообразовательная модель “на- + <основа> + -ник” (*наплечник, намордник* и т.д. — 5 лексем), реже используются “под- + <основа> + -ник” (*подголовник, подтоварник*), “под- + <основа> + -к-” (*подножка*) и “над- + <основа> + -j-” (*надглавье*).

Единственная лексема на нашем материале, образованная префиксальным способом от существительного, — *подстанция*.

Как отмечалось выше, 11 слов из многозначных производных образованы путём сложения основ. Во всех случаях этот процесс сопровождается суффиксацией. Производящими для данной группы слов становятся либо существительное и глагол (существительное указывает на объект действия: *глубиномер, телогрейка* и т.д.; используются две словообразовательные модели: <основа> + <основа> + Ø (здесь и далее значком Ø обозначена нулевая суффиксация) — 6 лексем; <основа> + <основа> + -к-/-лк- — 3), либо местоимение и глагол (местоимение указывает на способ выполнения действия: *самоход, самосвал*; модель <основа> + <основа> + Ø — 2). Лексемы, образованные путем сложения основ, совмещают в себе наименования конкретных предметов и сооружений (*ледолом*), лица (*посудомойка*), животного (*мухоловка*), а также различных строений, сооружений (*лесоспуск*).

В результате проведенного анализа производных артефактонимов мы можем выделить следующие типы словообразовательной полисемии в русском языке<sup>1</sup>:

1) артефакт-1 и артефакт-2 (происходит совмещение номинаций устройств, приборов, приспособлений; помещений; строений, сооружений), а также учреждения, заведения: а) артефакт-1 и артефакт-2, производящие или предназначенные для выполнения какого-либо действия, названного мотиви-

<sup>1</sup> В приведенных ниже таблицах отражен весь описываемый в данной статье материал.

рующим глаголом, б) артефакты, характеризующиеся признаком, названным мотивирующим прилагательным, в) артефакты, имеющие отношение к предмету, названному мотивирующим существительным;

Производящая часть речи и способ образования	Словообразовательная модель	Многозначные дериваты
Глагол, суффиксальный способ образования (а)	<основа>+ -к/-лк- <основа>+ -тель <основа>+ -ок <основа>+ -льн(я) <основа>+ -ак <основа>+ Ø <основа>+ -атор <основа>+ -ник <основа>+ -ушк- <основа>+ -л-	коптилка, тушилка, поилка, точилка рыхлитель, охлажда- тель, питатель, ус- коритель обрубок, движок, боёк парильня, светиль- ня, курильня лежак ухват, притвор дегазатор, изолятор накатник, ударник колотушка ботало
Прилагательное, суффиксальный способ образования (б)	<основа>+ -к- <основа>+ -ик/ -ник <основа>+ -ушк- <основа>+ -аш <основа>+ -ак	литровка, метровка, плетёнка, дублёнка, нефтянка, жестянка, ледянка, крылатка, рогатка задник, паровик, пудовик теплушка кругляш кругляк

Существительное, суффиксальный способ образования (в)	<основа>+ -ик/-ник	крольчатник, зольник, этюдник, тельник
	<основа>+ -к-	железка, свинчатка, чугушка, маслѐнка, конторка, каменка
	<основа>+ -ак	ветряк, тепляк
	<основа>+ -ушк-	хлопушка, колотушка
Префиксально-суффиксальный способ	<основа>+ -ок	передок, бегунок
	на- + <основа>+ -ник	наплечник, налобник, намордник, нарукавник, наушники
	под- + <основа>+ -ник	подголовник, подтоварник
	над- + <основа>+ -ї-	надглавье
Префиксальный способ	под- + <основа>	подстанция
Существительное и глагол, сложение основ (сущ. указывает на объект действия) (а)	<основа>+ <основа>+ ∅	глубиномер, лесоспуск, ледолом, ледорез, коновязь, шагомер
	<основа>+ <основа>+ -к-/-лк-	телогрейка
Местоимение и глагол, сложение основ (местоимение указывает на способ выполнения действия) (а)	<основа>+ <основа>+ ∅	самоход, самосвал

2) артефакт и лицо: а) артефакт, производящий или предназначенный для какого-либо действия, и лицо, производящее действие, б) артефакт и лицо, характеризующиеся признаком, названным мотивирующим прилагательным, в) артефакт и лицо, имеющие отношение к предмету, названному мотивирующим существительным;

Производящая часть речи и способ образования	Словообразовательная модель	Многозначные дериваты
Глагол, суффиксальный способ образования (а)	<основа>+ -к/-лк- <основа>+ -тель  <основа>+ -ак <основа>+ -атор	курилка, резалка толкатель, гаситель, глушитель резак изолятор
Прилагательное, суффиксальный способ образования (б)	<основа>+ -ик/-ник	штурмовик, дровяник, парусник
Существительное, суффиксальный способ образования (в)	<основа>+ -ик/-ник	постельник, посудник
Существительное и глагол, сложение основ (сущ. указывает на объект действия) (а)	<основа>+ <основа>+ -к/-лк-	посудомойка

3) артефакт и животное: а) предмет, производящий или предназначенный для какого-либо действия, и животное, способное выполнять определённые действия, б) артефакт и животное, имеющие отношение к предмету, названному мотивирующим существительным;

Производящая часть речи и способ образования	Словообразовательная модель	Многозначные дериваты
Глагол, суффиксальный способ образования (а)	<основа>+ -ач	секач
Существительное, суффиксальный способ образования (б)	<основа>+ -ик- ник <основа>+ -ан	крюльчатник, курятник кожан
Существительное и глагол, сложение основ (сущ. указывает на объект действия) (а)	<основа>+ <основа>+ -к/-лк-	мухоловка

4) артефакт и часть тела, организма человека или животного: предмет, производящий или предназначенный для какого-либо действия, и часть тела, организма человека или животного, предназначенная для выполнения определённой функции или способствующая производству какого-либо действия;

Производящая часть речи и способ образования	Словообразовательная модель	Многозначные дериваты
Глагол, суффиксальный способ образования	<основа>+ -к- /-лк- <основа>+ -сц	мигалка, тёрка резец

5) артефакт и растение: а) предмет, производящий или предназначенный для какого-либо действия, и растение, части которого “производят” какое-либо действие (например, режущие листья *резака*), б) предмет и растение, характеризующиеся признаком, названным мотивирующим прилагательным, в) артефакт и растение, имеющие отношения к предмету, названному мотивирующим существительным;

Производящая часть речи и способ образования	Словообразовательная модель	Многозначные дериваты
Глагол, суффиксальный способ образования (а)	<основа>+ -ак	резак
Прилагательное, суффиксальный способ образования (б)	<основа>+ -ик/-ник	клоповник, змеевик

б) артефакт и процесс, действие или результат действия: а) предмет, предназначенный для выполнения действия, и результат действия, названного мотивирующим глаголом; б) предмет и процесс или действие, характеризующиеся признаком, названным мотивирующим прилагательным; в) предмет и действие, связанные с предметом, названным мотивирующим существительным;

Производящая часть речи и способ образования	Словообразовательная модель	Многозначные дериваты
Глагол, суффиксальный способ образования (а)	<основа>+ -ушк-	колотушка
Прилагательное, суффиксальный способ образования (б)	<основа>+ -к-	венгерка, камералка
Существительное, префиксально-суффиксальный способ (в)	под- +<основа>+ -к	подножка

7) артефакт и горная порода, характеризующиеся признаком, названным мотивирующим прилагательным (единичный случай).

Производящая часть речи и способ образования	Словообразовательная модель	Многозначные дериваты
Прилагательное, суффиксальный способ	<основа>+ -ик/-ник	змеевик

В заключение позволим себе сделать следующие выводы:

1) Различные номинации как результат неоднократного использования словообразовательной модели следует рассматривать как особый тип полисемии производных слов, в которых связь лексико-семантических вариантов является опосредованной и осуществляется через мотивирующее слово в виде семы 'имеющее отношение к ...'. Как основной принцип разграничения словообразовательных омонимов и полисемантов следует использовать установление общности или различия производящей основы и способа образования.

2) Как показывает анализ исследуемого материала, на развитие полисемии анализируемого типа влияют особенности словообразовательной системы: значительная часть многозначных производных образована наиболее продуктивным для русского языка способом деривации — суффиксацией (особенно частотными являются лексемы с суффиксами -к-, -тель и -ник).

3) Анализ материала делает возможным выявление типов реализации словообразовательной полисемии: происходит совмещение номинаций а) различных артефактов, б) артефакта и лица, в) артефакта и животного, г) артефакта и растения, д) артефакта и части тела, организма человека или животного, е) артефакта и процесса, действия или результата действия, ж) артефакта и природного явления (единичный случай — *змеевик* — '*горная порода*').

#### ИСТОЧНИКИ

- Словарь русского языка под ред. А. П. Евгеньевой. В 4 Т. М., 1985–1988.
- Тихонов А. Н. Словообразовательный словарь русского языка. В 2 Т. М., 1985.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Виноградов 1958 — *Виноградов В. В.* Проблемы морфематической структуры слова и явления омонимии в славянских языках // *Славянское языкознание. VI международный съезд славистов.* М. С. 53–119.
- Ермакова 1982 — *Ермакова О. П.* Вторичная номинация в семантической структуре многозначных производных слов // *Способы номинации в современном русском языке.* М. С. 109–123.
- Ермакова 1984 — *Ермакова О. П.* Лексические значения производных слов в русском языке. М.
- Кубрякова, Харитончик 1976 — *Кубрякова Е. С., Харитончик З. А.* О словообразовательном значении и описании смысловой структуры производного суффиксального типа // *Принципы и методы семантических исследований.* М. С. 202–232.
- Курилович 1962 — *Курилович Е.* Деривация лексическая и деривация синтаксическая // *Очерки по лингвистике.* М. С. 57–70.
- Милославский 1976 — *Милославский И. Г.* Морфологический способ словообразования и семантические изменения // *Русский язык в школе.* № 1. С. 83–87.
- Тихонов 1971 — *Тихонов А. Н.* Словообразовательные омонимы в русском языке // *Русский язык в школе.* № 1. С. 88–93.
- Удуганов 1977 — *Удуганов И. С.* Словообразовательная семантика в русском языке. М.

ИДИОСЕМАНТИКА ПРОИЗВОДНЫХ  
СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ, МОТИВИРОВАННЫХ  
ДВУМЯ ОСНОВАМИ  
(На материале  
существительных-наименований лица)

ОКСАНА ПАЛИКОВА (ТАРТУ)

Производные лексемы, мотивированные двумя основами (далее — *сложные производные*), отличаются от слов, мотивированных одной основой (далее — *простые производные*), не только своей словообразовательной структурой, но и организацией семантической структуры.

Традиционно семантика сложных производных считается более прозрачной, чем семантика простых производных слов. Представляется, что две основы репрезентируют явление “двусторонне” и, следовательно, более полно. Так А. И. Моисеев отмечает, что наиболее определенная мотивация сложных производных проявляется в названиях лица по действию и его прямому объекту (*письмоносец, оруженосец* по сравнению с *носильщик*) и в меньшей степени это относится к наименованиям лиц по действию и его признаку (*скороход, тихоход, тяжелодум*) (Моисеев 1963, 134). Он же говорит и о том, что в некоторых типах сложных слов, однако, тенденция к большей определенности мотивации может и вовсе отсутствовать, напр.: *краснодеревщик, двадцатипяти тысячник* (Там же, 135).

Степень предсказуемости семантики слова напрямую связана с определенностью мотивации, прозрачностью внутренней формы слова и с идиоматичностью/неидиоматичностью его семантики. Признание прозрачности семантики специфической особенностью сложных производных слов (по сравнению

с простыми производными словами) означает признание их меньшей “предрасположенности” к идиоматизации.

Последнее предположение может быть подтверждено, опровергнуто или уточнено в результате проверки семантики сложных слов на идиоматичность, что и было сделано нами на материале сложных существительных со значением лица.

Сразу становится очевидной необходимость учета словообразовательной специфики. Даже на небольшом числе только что приведенных примеров можно обнаружить связь словообразования рассматриваемых слов с их более или менее ясной семантикой.

Пять из семи упомянутых лексем, “более полно репрезентирующие реальность”, образованы с использованием мотивировочных признаков *действие* + *объект действия* (*письмоносец, оруженосец*), *действие* + *его признак* (*скороход, тихоход, тяжелодум*).

Два следующих сложных слова, не отличающиеся в такой же степени прозрачной семантикой, образованы с использованием мотивировочных признаков **не указывающих на совершаемое действие**. В первом случае используется указание на *объект действия и его признак* (без ссылки на производимое действие), во втором указание на *количество* (без ссылки даже на объект: *25 тысяч — чего?*).

Эти и другие примеры убеждают в необходимости учета при анализе семантики сложных производных слов способа словообразования, степени его регулярности, частеречной соотношенности мотивирующих основ и некоторых других факторов. Таким образом, мы сочли необходимым учитывать, образованы ли анализируемые слова

- сложением двух именных основ (далее — *группа А*);
- сложением именной и глагольной основ (*группа Б*);
- сложением основы и самостоятельного слова (*группа В*).

Для выделения из общего числа сложных производных слов лексем с идиоматичной семантикой мы выявили эксплицированные семы (=производящие основы), из которых составили мотивирующее суждение. Если семантика производного слова совпадает по объему с мотивирующим суждением, мы

относим лексему к числу обладающих **неидиоматичной семантикой**.

Напр.: *водонос* — *тот, кто носит воду, дачевладелец — владелец дачи*.

Если семантика производного не совпадает с мотивирующим суждением, лексема содержит идиоматичные, неэксплицитированные семы (в дальнейшем такие семы мы будем называть **идиосемами**).

Напр.: *всезнайка* — мотивирующим суждением, в данном случае, будет: *тот, кто все (все-) знает (знай-)*, а семантическая структура: *тот, кто считает себя все знающим*.<sup>1</sup>

Кроме того, мы различаем **мотивационно обусловленные (МО ИС)** и **мотивационно не обусловленные идиосемы (МНО ИС)**. К мотивационно обусловленным мы отнесли такие идиосемы, которые оказываются как бы предопределенными самой мотивацией.

Во-первых, это случай соединения двух слов (смыслов), обуславливающий появление третьего: *стеклодув* — *дуть* + *стекло* = *изготавливать (дутьем из стекла)*; *экскурсовод* — *водить* + *экскурсию* = *(водить экскурсию) давая пояснения*; *сыровар, мыловар, медовар, пивовар* — *сыр, мыло, мед, пиво* + *варить* = *(сыр, мыло, мед, пиво) изготавливать*.

Во-вторых, мотивационно обусловленными являются идиосемы, заключающиеся в фиксации выбранного в качестве мотивирующего одного из значений многозначного мотиватора: *фотолюбитель, кинолюбитель, радиолубитель* реализуют значение *производящий действие*; *бортпроводник, бортмеханик, бортрадист* — первая основа *борт-* реализует только одну возможность — *борт самолета*.

И в-третьих, мотивационно обусловленными мы считали идиосемы, отражающие наиболее естественный тип связи между именуемым лицом и объектом, названным мотивирующей частью.

Например, если мотиватор называет объединение или группировку людей, то это необходимо влечет за собой идиосемы

<sup>1</sup> Жирным урсивом отмечены идиосемы.

*состоит/ учится/ служит в...* (старшеклассник, красноармеец).

То есть мотивационно обусловленными мы называем такие идиосемы, которые имеют наибольшую вероятность наличия в производном слове и заключаются в уточнении, конкретизации эксплицированной информации, но не в ее изменении.

Мотивационно не обусловленные идиосемы — всегда семы, содержащие дополнительную к эксплицированной в слове информацию, они не могут быть предсказаны и имеют большой удельный вес в семантике мотивированного слова.

Напр.: кашевар — повар в воинской части или рабочей артели; квартирохозяин — хозяин квартиры, сдающий комнаты внаем; телохранитель — тот, кто постоянно охраняет чью-л. жизнь; книгоноша — тот, кто продает книги вразнос.

До того, как приступить к непосредственному описанию семантических особенностей сложных слов, мы приведем таблицу, в которой отражено количество слов без идиосем и слов с идиосемами с учетом их словообразовательной структуры.

Словообразовательная модель		Лексемы			всего
		без ИС	с МО ИС	с МНО ИС	
сложение двух основ	именная основа + именная основа	1	43	6	50
	именная основа + глагольная основа	10	84	36	130
сложение основы и целого слова		33	12	21	66
		44	139	63	246

Итак, таблица показывает нам некоторые интересные особенности проявления идиосемантики в словах разного словообразовательного типа.

- В первую очередь, бросается в глаза то, что лишь одно слово из числа лексем, использующих “двойную” именную мотивацию (*группа А*) не содержит идиосем.
- Процент слов с неидиоматичной семантикой повышается при использовании глагольной основы (*группа Б* — 8% лексем неидиоматичны).
- Самый высокий процент неидиоматичных слов в случаях сложения основы с целым словом (*группа В* — 50% лексем не обладают идиосемами).

Другая интересная цифра — число лексем с мотивационно обусловленными идиосемами:

- мотивационно обусловленные идиосемы более частотны, чем мотивационно не обусловленные;
- мотивационно обусловленные идиосемы наиболее типичны для слов, использующих “двойную” именную мотивацию.

И еще одно наблюдение, не относящееся непосредственно к вопросу об идиосемантике рассматриваемых нами существительных. Оказывается, наиболее типично при образовании сложных существительных со значением лица использование глагола (= указание на производимое лицом действие) в качестве одной из мотивирующих основ. В общей сложности 73% рассматриваемых лексем образовано с использованием глагольного мотиватора.

## I

**Тенденция к специфической для сложных слов предсказуемости семантики реализуется не во всех типах сложных слов.**

1.1. В частности, совершенно не реализуют тенденцию к предсказуемости семантики производные слова, образованные сложением двух именных основ. Всего 1 из 50-ти слов этой группы можно признать обладающим неидиоматичной семантикой: *иноверец* — *тот, кто иной веры*.

Как представляется, объяснить это можно тем, что в семантике слова *вера* содержится сема процессуальности и поэтому для понимания значения этого слова не требуется глагольный распространитель. Ср. аналогичные по модели словообразования лексемы *иноплеменник, иноземец, иностранец*, толкование которых непременно содержит глагольную идиосему *происходит из*.

1.2. Немногим больше слов, образованных сложением именной и глагольной основ обладают неидиоматичной семантикой (10 слов из 130-ти, то есть менее 8% слов, образованных по данной модели). Это такие слова как *пешеход, тугодум, работодатель, конокрад, злодей, тигролов, краболов, рыболов, водонос, землешаец*. (Причем 8 из 10 лексем называют лицо по его действию и прямому объекту, а 2 — по действию и его признаку — *пешеход, тугодум*.)

1.3. Совсем другую картину реализуют слова, образованные присоединением основы к целому, самостоятельно употребляющемуся слову: половина этих лексем неидиоматичны.

Напр.: *работорговец — торговец рабами,*  
*виноторговец — торговец винами,*  
*домовладелец — владелец дома,*  
*рабовладелец — владелец рабов,*  
*радиослушатель — слушатель радио,*  
*военнослужащий — военный служащий,*  
*киноактер — актер кино и т.д.*

Частично объяснить этот факт можно тем, что в образовании таких слов принимает участие готовая и самостоятельная лексическая единица с известным нам уже значением: слово *цареубийца* использует лексему *убийца* — *тот, кто убил* от *убить* в 1 знач. (из 6-ти возможных значений этого глагола); аналогично *судоводитель* использует лексему *водитель* — *тот, кто водит* от глагола *водить* во 2 знач. (из 7-ми возможных значений этого глагола).

Кроме того, существенным оказывается и то, что почти все эти лексемы (за исключением четырех: *шеф-повар, киноактер, военнопленный, горнозаводчик*) используют в качестве второй мотивирующей основы слово, восходящее к глаголу. То есть

именно глагольная мотивация в большей степени, чем именная располагает к образованию слов с неидиоматичной семантикой. Подтверждение тому находим и в другой цифре: всего 17 из 66 слов данной группы используют в качестве второй основы слово, восходящее не к глаголу, а к имени, и лишь 4 из них не обладают идиосемами (только что приведенные лексемы).

## II

**Тенденция к специфической для сложных слов предсказуемости семантики заключается не только в предрасположенности к отсутствию идиосем.**

2.1. Для некоторых типов сложных слов, семантика которых идиоматична, эта тенденция проявляется как возможность **предсказать наличие идиосемы**. В частности для слов, мотивированных двумя именными основами (*группа А*), такими предсказуемыми будут упоминавшиеся уже мотивационно обусловленные идиосемы действия: *служит* — для слов типа *конногвардеец, красноармеец; учится* — для слов типа *пятниклассник, старшекурсник, первокурсник*.

2.2. Кроме того, для некоторых типов сложных производных, семантика которых идиоматична, эта тенденция проявляется как возможность **предсказать содержание идиосемы, относящейся к одному из компонентов сложения, за счет семантики другого компонента**.

Так в сложных производных словах с глагольно-именной мотивацией (*группа Б* и *группа В*) основная часть идиосем заключается в уточнении того, какое из возможных значений второго (глагольного) компонента, обладающего широкой семантикой, релевантно для семантики мотивированного. Причем совершается это за счет первого (именного) компонента.

Напр.: из числа слов *группы Б*

*законодатель* — тот, кто *устанавливает* законы; *сыровар* — тот, кто *производит* сыр; *пивовар, мыловар, медовар* — аналогично предыдущему; *экскурсовод* — тот, кто *водит экскурсии и дает пояснения*, и т.п.

Содержание этих идиосем предопределено мотивацией и может быть предсказано: *давать* + *законы* — это и значит *устанавливать их*; *варить* + *сыр* (*пиво, мыло, мед*) — значит *производить, изготавливать сыр* (*пиво, мыло, мед*); *водить* + *экскурсии* — *водить, давая пояснения*.

из числа слов группы **В**

*горнорабочий* — *рабочий горной промышленности*.

В семантике этого слова содержание идиосемы предопределено использованием основы *-рабочий* (*горный* в 3 знач. — *относящийся к разработке земных недр*, а не *горный* в 1 или 2 знач. — 1. *Прил. к г о р а*; 2. *Входящий в состав земной коры*).

Аналогично можно рассматривать слово *золотоискатель* — *искатель* (*в 1 знач.*) *золота*. То, что основа *-искатель* реализует свое первое значение, обусловлено семантикой именной основы *золото-* (ср. *искатель* — 1. *Тот, кто занимается поисками чего-л. (новых месторождений ископаемых, растений...)*. 2. *Тот, кто ищет, добывается для себя чего-л., стремится получить что-л.*).

### III

**Мотивационно обусловленные идиосемы более частотны, чем мотивационно не обусловленные.**

3.1. Меньше всего слов с мотивационно не обусловленными идиосемами встретилось в группе лексем, образованных сложением двух именных основ. МНО ИС в семантике этих слов (так же, как и МО ИС) могут уточнять тип связи лица с объектом, названным мотивирующей основой. Но при этом может оказаться, что тип связи “нетипичен”, даже редок, как, например, в слове *второгодник* — *тот, кто остался в том же классе, на том же курсе на второй год*; или в слове *коротковолновик* — *тот, кто занимается приемом и передачей на коротких волнах как радиолобитель*.

3.2. Наличие большого числа МНО ИС в семантике слов группы **В** может объясняться тем, что второй компонент сложения (самостоятельно употребляющееся слово) приобретает в

составе мотивированного не свойственное ему в свободном употреблении значение, как, например, это происходит в словах *вагоно/вожатый* — *водитель (трамвая)*; *дело/производитель* — *тот, кто ведет (канцелярские дела)*; *естество/испытатель* — *исследователь (явлений природы)*; *быто/писатель* — *писатель или художник (изображающий быт)*.

Отдельно можно отметить необычное семантическое различие, существующее между двумя однотипными словами, одно из которых (*домохозяин*) содержит мотивационно обусловленные идиосемы, а другое, на первый взгляд, — мотивационно не обусловленные (*домохозяйка*). Несмотря на то, что эксплицитно они различаются лишь грамматическим показателем рода, семантически же мы имеем дело с абсолютно разным набором идиосем: *домохозяин* — *хозяин (в знач. владелец) дома, домов (в знач. здание)*, *домохозяйка* — *домашняя хозяйка (в знач. женщина, ведущая домашнее хозяйство своей семьи и не занятая работой по найму)*.

В слове *домохозяин* мы наблюдаем две идиосемы, которые можно считать мотивационно обусловленными, так как они обусловлены многозначностью мотиваторов. В слове *домохозяйка*, казалось бы, наоборот, наличие идиосем ничем не обусловлено. Однако, если обратить внимание на словосочетание, которое в данном случае является мотивирующим (*домашняя хозяйка*), становится понятно, что весь объем идиосемы (*женщина, ведущая домашнее хозяйство* и т. д.) уже присутствует в семантике словосочетания, а не появляется в мотивированном им слове. И, пожалуй, единственная причина, по которой мы поместили рассмотрение данного случая в раздел, посвященный мотивационно не обусловленным идиосемам, заключается в абсолютной, как нам кажется, непредсказуемости содержания идиосем в семантике этих слов.

#### IV

Итак, нами были выявлены некоторые факторы, влияющие на проявление идиосем в семантике сложных производных слов.

Во-первых, это **общекатегориальное значение мотиватора (мотиваторов)**: двойная именная мотивация чаще всего сопровождается наличием в семантике мотивированного слова такой идиосемы, которая содержит информацию о производимом действии (напр.: *пятиклассник — тот, кто учится в пятом классе*). Использование глагольной мотивации, в свою очередь, позволяет репрезентировать именуемое лицо точнее, но при этом для адекватной репрезентации оказывается очень важной семантика сопровождающего именного мотиватора, так как глагольная основа часто указывает на слишком широкий круг действий.

Во-вторых, на наличие в слове идиосем влияет **словообразовательный тип мотивированного слова**. В частности, лексемы, образованные присоединением основы к самостоятельно употребляющемуся слову, дают самый высокий процент неидиоматичности семантики.

В-третьих, наличие в семантике сложных производных слов многих идиосем определяется **фактором многозначности мотивирующих основ**. Причем сложение двух многозначных основ может приводить к достаточно высокой степени идиоматичности семантики мотивированного слова (случай типа *домохозяйин, долгожитель*).

Кроме того, надо отметить, что **идиосемы разных типов (МО ИС и МНО ИС) могут совмещаться в семантике одного слова**. Объясняется это тем, что перечисленные только что нами факторы, влияющие на проявление идиосем, довольно часто “соседствуют” в одном и том же производном.

#### ЛИТЕРАТУРА

Моисеев 1963 — *Моисеев А. И.* Мотивированность слов (мотивированность сложных имен существительных со значением лица в русском языке) // *Ученые записки ЛГУ. № 322. Серия филологических наук. Вып. 68. Исследования по грамматике русского языка. IV. С. 121–136.*

## К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ И ТИПОЛОГИИ АДРЕСАТА ВЫСКАЗЫВАНИЯ

ЕЛЕНА БЫСТРИКА (ТАЛЛИНН)

Необходимость обращения к разработке понятия и типологии адресата высказывания обусловлена существованием широкого круга нерешенных проблем, связанных с изучением обобщенно-личных предложений с предикатами в форме 2-го лица ед. числа. Еще А. А. Шахматов (Шахматов 1941, 71–74) обратил внимание на две разновидности, по его терминологии, “неопределенно-личных безподлежащих предложений с глаголом, выраженным формой 2-го лица ед. числа”, среди которых он выделял:

1) собственно-неопределенно-личную разновидность, в которой глагольная форма вызывает представление о человеке или людях вообще: *Тише едешь — дальше будешь (посл.); Насильно мил не будешь (посл.); Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно (А. Чехов)* и под.;

2) другую разновидность, где 2-е л. заменяет 1-е л.: *Идешь по улице, все на тебя смотрят (Н. Островский); Неприятнее всего, когда в такую погоду сидишь один (Н. Гоголь); Возьмешь, бывало, рецептурную книгу... ведь тут оно, думаешь, тут... (И. Тургенев)*.

Основанием для подобного разграничения двух “неопределенно-личных” значений, очевидно, послужило различие в значении глагольной формы и местоимения 2-го лица ед. числа. Таким образом, А. А. Шахматов усматривал у данной формы в ее непрямом (парадигматическом) значении две функции: обобщенно-личную и переносную. В связи с этим встает вопрос: сохраняет ли обобщенно-личное значение признаки

прямого (парадигматического) значения формы 2-го лица ед. числа?

В научной литературе существуют различные мнения по этому вопросу. Одни исследователи считают, что обобщенно-личное и прямое (адресатное) значения являются омонимичными. Так, Д. Н. Шмелев утверждает, что "...основное значение формы 2-го лица способно вообще отступать на второй план и вытесняться "вторичными" значениями этой формы, получающими самостоятельный и независимый характер" (Шмелев 1961, 42). Более определенно формулируют свое мнение об омонимии форм 2-го лица ед. числа Т. В. Булыгина и А. Д. Шмелев: "Возможно и одновременное присутствие в тексте омонимичных форм 2-го лица ед. числа, относящихся к соответствующим некорреферентным местоимениям — адресатному и обобщенно-личному: *Вот ты все мчишь ся на своей автомашине и не знаешь даже, что куда лучше ехать на телеге или в санях по лесной или полевой дороге — смотришь по сторонам, думаешь о чем-то, и хорошо тебе, потому что чувствуешь всей душой, что все, что вокруг тебя, все это и есть твоя родина!* (Ю. Казаков) — субъектом глаголов *мчишься* и *не знаешь* является непосредственный адресат речи (в данном случае — сын автора), остальные глагольные и местоименные формы 2-го лица ед. числа употреблены с референцией к другому лицу — субъекту воображаемой ситуации, которому "эмпатизирует" автор" (Булыгина, Шмелев 1991, 56).

Другие исследователи, напротив, усматривают семантическую связь между обобщенно-личным и прямым значением формы 2-го л. ед. ч. Так, Г. А. Золотова полагает, что обобщенно-личное значение — это "обобщенно мыслимое лицо с доминирующим адресатным значением" (Золотова 1982, 110).

Очевидно, что точка зрения Д. Н. Шмелева, Т. В. Булыгиной и А. Д. Шмелева нуждается в объяснении природы омонимичности формы 2-го лица ед. числа, но они ее не раскрывают. С другой стороны, точка зрения Г. А. Золотовой нуждается в доказательстве сохранения адресатного значения в обобщенно-личном употреблении формы 2-го лица ед. числа.

Представляется, что изложенные мнения о двух значениях одной и той же формы могут быть приняты или опровергнуты только после раскрытия понятия адресата как первичного значения формы 2-го лица ед. числа.

Специальных работ, посвященных понятию адресата высказывания, нет, за исключением некоторых положений статьи Г. Г. Кларка и Т. Б. Карлсона (Кларк, Карлсон 1986). Они обратили внимание на следующее: во-первых, слушающий не всегда совпадает с адресатом высказывания, при этом разграничивается собственно **адресат** и **случайные слушатели** (те, кого говорящий не намеревается включить в иллокутивный акт), а также **соучастники** (те, кто принимает участие в иллокутивном акте, направленном на адресатов, но сам не является адресатом); во-вторых, существуют различные способы указания адресатов (коллективный, дистрибутивный, описательный, неопределенный, простое наименование и некоторые другие); и, в-третьих, следует определять само понятие адресата (с учетом направленности иллокутивного акта) через возможность употребления обращения.

Для уточнения и развития положений американских исследователей мы предлагаем при раскрытии понятия адресата высказывания обратить внимание на еще один релевантный признак — формирования коммуникативной целенаправленности, то есть с учетом того, кому предназначено сообщение, идет процесс его формирования. Таким образом, адресат — это, во-первых, участник акта коммуникации, на которого направлено сообщение, предназначенное для того или иного воздействия, что в терминах теории речевых актов принято называть иллокутивным высказыванием; и, во-вторых, адресат — это пассивный участник самого процесса формирования сообщения.

С учетом нашего уточнения в определении понятия адресата, мы представляем его типологию следующим образом.

1. По типу речевой ситуации: диалогический (внешний и внутренний) адресат и монологический адресат, для которого отсутствует возможность обратной связи (например, в радиопередаче).

2. По ситуативной роли адресата выделяются активный — побудительный адресат (просьбы, приказа, любого побуждения) и вопросительный адресат (вопрос — побуждение к ответу), а также пассивный, или информируемый, повествовательный адресат (при сообщении какой-то информации).
3. По возможности получения сообщения адресатом: потенциально возможный адресат (письмо написано и дошло, то есть рассчитано, что адресат его получит) и потенциально невозможный адресат (эпитафия).
4. По количеству: единичный и множественный адресаты.
5. По характеру сообщения: письменный (повестки, письма и др.) и устный адресаты.
6. По способу выражения обращения: эксплицитный (вербально выраженный), имплицитный (известный из контекста) и другие адресаты, указанные в работе Г. Г. Кларка и Т. Б. Карлсона (о чем см. выше).
7. По характеру обращения: прямой адресат — *Анна (обращаясь к Вере, в присутствии Ивана): Вера, расскажи Ивану, какой фильм мы вчера смотрели;* и косвенный адресат — *Анна (обращаясь к Ивану, в присутствии Веры): Иван, я хочу, чтобы Вера рассказала тебе, какой фильм мы вчера смотрели.*
8. По одушевленности: личный адресат, то есть при обращении к любому лицу в любой ситуации, и неличный адресат, то есть при обращении к животным и неодушевленным предметам: *Давно уже пора выбросить тебя, старая рухлядь! (обращение к креслу)(А. Чехов).*
9. По реальному адресату: формальный (письмо редактору газеты или журнала, с обращением *Уважаемый редактор*, если именно ему адресовано) и фактический (то же письмо, но автор письма рассчитывает на то, что письмо будет опубликовано и, таким образом, происходит несовпадение формального и фактического адресатов).
10. По характеру референции собеседника: конкретный, частно-обобщенный адресат (например, в художественном тексте — обращение писателя к читателю: *А ты, ува-*

*жаемый читатель...*; или в лозунгах с использованием частно-обобщенного обращения: *Учитель, регулярно повышай свою квалификацию!* и универсально-обобщенный адресат (в сентенциях, пословицах и др.).

Что касается обобщенно-личных предложений, которые и послужили причиной обращения к понятию и типологии адресата высказывания, то мы считаем, что в них форма глагольного предиката, то есть форма 2-го лица ед. числа, имеет значение монологического универсально-обобщенного и частно-обобщенного адресата, что требует более подробного рассмотрения.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Булыгина, Шмелев 1991 — Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. Референциальные и прагматические свойства местоимения *ты* // Теория функциональной грамматики. Персональность. Залоговость. СПб.
- Золотова 1982 — Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М.
- Кларк, Карлсон 1986 — Кларк Г. Г., Карлсон Т. Б. Слушающие и речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 17. Теория речевых актов. М.
- Шахматов 1941 — Шахматов А. А. Синтаксис русского языка. М.
- Шмелев 1961 — Шмелев Д. Н. Стилистическое употребление форм лица // Вопросы культуры речи: Вып. 3. М.

## КОНЦЕПТ “ЯЗЫК” У В. В. ВИНОГРАДОВА В СВЕТЕ ЕГО НАУЧНЫХ ВОЗЗРЕНИЙ

АННА ПЛИСЕЦКАЯ (МОСКВА)

Язык есть сущность высокой степени абстракции, имя отвлеченное, а не конкретное, поэтому лингвисты при описании языка неизбежно применяют, помимо точных терминов, метафоры, устанавливающие связь между миром вещественным и миром понятий: “Нет ничего более естественного, как представлять себе язык в виде пространства или объема, в котором люди формируют свои идеи. Что это, метафора? Да, если мы хотим вообразить себе язык. Напротив, достаточно строгое представление, если мы хотим мыслить язык в терминах науки о знаковых системах, семиотики” (Степанов 1985, 3).

К метафорическому тропу применимы следующие слова С. С. Гусева: “Своеобразный характер метафоры, фиксирующей условность соединения объектов, принадлежащих к различным языковым рядам, отражается в ее структуре, которая может быть представлена как вхождение некоторого объектного языка в состав метаязыка в качестве особой подсистемы, сохраняющей относительную самостоятельность и в то же время определяемой законами функционирования системы в целом. Игнорирование специфики такого соотношения может приводить к утрате контекста “как если бы”, что превращает метафору в ошибку и затрудняет процесс познания и деятельности. Явная же условность сближения несходных элементов определяет вероятностный характер теоретического описания, построенного с помощью метафоры. Поэтому можно предположить, что метафора выполняет на содержательном уровне ту функцию, которую вероятностные способы описания выполняют в рамках чисто количественного подхода” (Гусев 1988, 124).

Концептуальный анализ, который мы уже использовали применительно к текстам основателя европейской лингвистической парадигмы XX века Фердинанда де Соссюра (Плисецкая 1996, 426–431), позволяет не только выявить языковое мышление конкретного автора, но и обнаружить закономерности образования научных парадигм, сходства и различия между ними. Потому интересно обратиться к одному из родоначальников собственно русской языковедческой традиции.

Академик В. В. Виноградов — крупнейший русский филолог двадцатого столетия, один из главных трудов которого — “Русский язык (Грамматическое учение о слове)”. Эта монография 1947 года во многом определила дальнейшее развитие русской лингвистической мысли: “Время не ослабляет, напротив, подтверждает силу и значительность комплекса научных идей, заложенных в этой книге” (Золотова 1986, 5). Широта исследовательского диапазона ученого, особенности его трактовки литературных и языковых явлений обусловлены научными взглядами автора. Помимо весьма авторитетной в 20-е годы формальной школы (связанной с именами Б. Томашевского, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума и других), на Виноградова оказали большое влияние не только ТЕОРЕТИКИ, но и ИСТОРИКИ языка и культуры, такие, как А. Потебня, А. Шахматов, А. Соболевский...

Отсюда — “напряженный историзм” (Чудаков 1992, 222) Виноградова, то, почему автор, наравне с собственными взглядами, приводит лингвистические идеи своих современников и предшественников, “дает возможность забытым голосам звучать в их естественном окружении, живой полноте и собственном тембре, не искаженном переписыванием на пленку иного века, движущуюся с другой скоростью... В результате свод этих мнений часто предстает как монтаж высказываний, авторское отношение к которым не уточняется или выражается самым общим образом” (там же, 257).

Поэтому же наряду с учением о слове (подзаголовок книги Виноградова — “Грамматическое учение о слове”) — одним из центральных аспектов лингвистического мышления Виноградова, подвергающимся концептуальной метафоризации, яв-

ляется тема “ЯЗЫК И ЕГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬ”. Важнейшие метафоры здесь — метафора ДВИЖЕНИЯ (иногда движение специализируется как ПУТЕШЕСТВИЕ со своими вежами), метафора СТРОИТЕЛЬСТВА, метафора СВЕТА и метафора ФОРМЫ (например, “эта теория... сплелась... в сложный КЛУБОК вопросов”), и концепты могут совмещаться (ранее мы обосновывали метод концептуального анализа, см. Плисецкая 1996, 426–431): “...показать те ПУТИ, по которым ДВИГАЛАСЬ лингвистическая мысль в поисках решения основных вопросов русской грамматики”; “Потенция в своих грамматических ПОСТРОЕНИЯХ ОПИРАЛСЯ на глубокое понимание основных грамматических категорий”; “...мое ОСВЕЩЕНИЕ разных грамматических вопросов”; “...ОПЕРЕТЬСЯ на лингвистический опыт прошлого, нашедший достаточно ОТРАЖЕНИЕ в моей книге”.

Интересно, что те же метафоры — ДВИЖЕНИЯ, СТРОИТЕЛЬСТВА, СВЕТА и ФОРМЫ, — оказываются центральными и при концептуализации самого языка (только здесь ДВИЖЕНИЕ часто конкретизируется как ДВИЖЕНИЕ ВОДЫ): “два ВСТРЕЧНЫХ ТЕЧЕНИЯ, по которым направляется ДВИЖЕНИЕ языка”, “в свободных фразах основным КОНСТРУКТИВНЫМ ЭЛЕМЕНТОМ оказывается то же слово”, “смысловые ОТТЕНКИ слова”, “смысловых ОБОЛОЧЕК в структуре слова”.

Концепты НАУКА — ПУТЕШЕСТВИЕ и НАУЧНЫЕ ТЕОРИИ — ЗДАНИЯ являются базовыми для науки, как показали авторы метода концептуального анализа Дж. Лакофф и М. Джонсон, однако и метафора СВЕТА стала общим местом в лингвистических трудах, хотя неизвестно, была ли она традиционной в виноградовскую эпоху, и сложная проблема здесь — определение “авторства” метафоры: не всегда очевидно, где цитата, где общеязыковая, где общенаучная, а где индивидуальна авторская метафора.

В учении о языке Виноградов применяет иные концепты, чем Соссюр. Причина тому — “философия языка и речевой деятельности как самостоятельной, огромной и пребывающей в постоянном движении сферы духа”. Отталкиваясь от соссю-

ровского понимания языка как механизма, системы и не считая возможным рассматривать язык в отрыве от исторических изменений, Виноградов на новом витке спирали возвращается к компаративистской метафоре организма, вводя оксюморон “ЖИВАЯ СИСТЕМА”. Он понимает язык “не как пусть сложный, однако обозримый конгломерат, инвентарь, словарь, даже систему — но как некую стихию, родственную потоку, океану, бурлящему расплаву металла. Излюбленные его образы при описании языка эпохи или стиля писателя — речевые массы, которые движутся, сталкиваются, переплавляются, уходят вглубь или выносятся наверх” (Чудаков 1992, 254).

При описании языка Виноградов, в отличие от Соссюра, исходит не из системы, а из языковых единиц. Если системно-центричный подход исходит из смысла (Алпатов 1982, 1993), то антропоцентричный, или словоцентричный подход идет от говорящего, и не случайно Виноградов, в отличие от Соссюра, не так резко дифференцировал язык и речь, много занимался языком и стилем русских писателей (о двух подходах к языку см. Алпатов 1982, 1993).

Поскольку, повторим, язык мыслится ученым как живая система, находящаяся в постоянном движении, то подвижны и многообразны и сами языковые элементы:

- 1) слова, словосочетания, предложения, разделы языка — они могут быть *ОДНОРОДНЫ* и *РАЗНОРОДНЫ*;
- 2) между ними происходит *КОЛЕБАНИЕ*, *СМЕЩЕНИЕ* и *ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ*;
- 3) предмет может быть *ПОДЧИНЕН* категории лица;
- 4) слова могут *ПРЕВРАЩАТЬСЯ* в систему, а от системы может *ОТКАЛЫВАТЬСЯ* ряд слов;
- 5) грамматика и лексика и *ВЗАИМОДЕЙСТВУЮТ* и *БОРЮТСЯ* друг с другом;
- 6) слова могут *ВЫПАДАТЬ* из “системы *ЖИВЫХ* грамматических отношений”;
- 7) элементы могут быть *РАЗДРОБЛЕНЫ*, *САМОСТОЯТЕЛЬНЫ*, а также как *СВОБОДНО ПЕРЕДВИГАТЬСЯ*, *ПЛЫТЬ*, *ОТРЫВАТЬСЯ*, *РАЗЪЕДИНЯТЬСЯ*, *ДРОБИТЬСЯ*, *РАСПАДАТЬСЯ*, так и *ПЕРЕСЕКАТЬСЯ*, *СКРЕЩИВАТЬСЯ*.

*СЯ, НАСЫЩАТЬСЯ, ПОГЛОЩАТЬСЯ, ПОГРУЖАТЬСЯ, ПРОНИКАТЬ, КРИСТАЛЛИЗОВАТЬСЯ, ЗАСТЫВАТЬ, СЛИВАТЬСЯ, СРАСТАТЬСЯ, ОБЪЕДИНЯТЬСЯ* в группу, которая может быть именована *ПУЧКОМ, ЦЕПЬЮ, ХИМИЧЕСКИМ СОЕДИНЕНИЕМ, ГНЕЗДОМ, МАССОЙ, СЛОЕМ, ПЛОСКОСТЬЮ, ПЛАСТОМ, СОЧЕТАНИЕМ, АРСЕНАЛОМ, ЕДИНСТВОМ, СРАЩЕНИЕМ, КРУГОМ* (лишь круг здесь четкая геометрическая форма, однако у Виноградова этот концепт связан с движением вокруг центра), наконец, *СВЯЗЬЮ*.

Связь между языковыми единицами подвижна; она может быть *ПЛОТНОЙ, ТЕСНОЙ, БОГАТОЙ* — и в то же время *РАСПЛЫВЧАТОЙ, НЕУСТОЙЧИВОЙ, ЗЫБКОЙ, ШАТКОЙ, ЭЛАСТИЧНОЙ*, но главное — *ЖИВОЙ*. Здесь важен также и параметр *СВЕТА* — связь может быть *ПРОЗРАЧНОЙ*. Таким образом, все процессы, происходящие в “живой системе” языка, мыслятся Виноградовым в рамках физических процессов, будь то движение водной стихии, чисто физические, биологические или геологические процессы или даже химическая реакция.

Виноградовская языковая система выстроена, вычерчена, однако динамична, обладает целостностью и дробится на части; она состоит из пересекающихся *ПЛОСКОСТЕЙ, ГРАНЕЙ* и при этом часто принимает форму *КРУГА* и обладает глубиной. Принимая и отталкиваясь от концептов других лингвистов, Виноградов как бы проводит отрицательный эксперимент: в “Русском языке” практически нет специальных и однозначных терминов, характерных для сосюрговской научной парадигмы (таких, например, как фонема, дифференциальный признак, синхрония, диахрония и т.д.; хотя встречается термин “лексема”), и автор, полифонически совмещая противоположные концепты и вербализуя собственную научную интуицию, создает предельно емкий образ языка, одновременно единый и многогранный, четкий и неоднозначный, *ВЫСВЕЧИВАЯ* самые различные его аспекты, и в процессе метафоризации помимо уже присущих парадигме общезыковых и общенаучных концептов возникают новые, собственно вино-

градовские термины, нашедшие позднее отражение в русской лингвистической традиции, в частности — в Академической Грамматике, например, СТРОЙ ЯЗЫКА, СТРОЕВЫЕ ЕДИНИЦЫ, ТЕСНАЯ СВЯЗЬ, ЦЕНТР — ПЕРИФЕРИЯ (синонимичны концепту ЦЕНТРА и возникающие у Виноградова концепты ЯДРА и СТЕРЖНЯ, вокруг которого по КРУГУ или по СФЕРЕ движутся периферийные элементы языка).

Два замечательных лингвиста двадцатого столетия Ф. де Соссюр и В. В. Виноградов преследовали разные цели: если Соссюр создал научную парадигму и научную терминологию XX века, акцентируя внимание на устройстве языковой системы в целом (ведь он занимался ОБЩЕЙ лингвистикой), то Виноградов стремился углубить представление и о сущности языка вообще, и о специфике РУССКОГО ЯЗЫКА. Виноградовская “стереоскопичность видения слова” (Чудаков 1992, 259–260) “давала ученому не только знание об изолированных единицах языка, но внутреннее понимание еще не описанных законов организации..., связанных, с одной стороны, с нижними ярусами системы языка и, с другой, с верхними, восходящими к особенностям национального сознания” (там же). Виноградов предвосхитил и многие идеи современной филологии. В творчестве ученого внимательный читатель может обнаружить “синтез того жизнеспособного, что явлено в двух научных парадигмах — той, которой еще предстояло свершиться на протяжении XX века, и той, которая ее сменила” (Ревзина 1996, 89).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Алпатов 1982 — Алпатов В. М. О двух подходах к выделению основных единиц языка. М. Вопросы языкознания. № 6. С. 66–74.
- Алпатов 1993 — Алпатов В. М. Об антропоцентричном и системноцентричном подходах к языку. М. Вопросы языкознания № 3. С. 15–27.
- Гусев 1988 — Гусев С. С. Упорядоченность научной теории и языковые метафоры // Метафора в языке и тексте. М. С. 119–134.
- Золотова 1986 — Золотова Г. А. Предисловие к третьему изданию монографии “Русский язык”. М.

- Плисецкая 1996 — *Плисецкая А.* Языковое мышление Соссюра: опыт концептуального анализа // *Русская филология. 7.* Сборник научных работ молодых филологов. Тарту. С. 426–431.
- Ревзина 1996 — *Ревзина О. Г.* Язык и литература: учение академика В. В. Виноградова в свете современного гуманитарного знания // *Вестник Московского университета. Филология. М. № 6.* С. 83–91.
- Степанов 1985 — *Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка. М.
- Чудаков 1992 — *Чудаков А. П.* Слово-вещь-мир. От Пушкина до Толстого. М.

## ИСТОЧНИКИ

- В. В. Виноградов. Русский язык (Грамматическое учение о слове). М., 1986.