



ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 6

Сборник научных работ
молодых филологов

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 6

*

Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 6

Сборник научных работ
молодых филологов



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Редколлегия: И. Денкс, К. Кару, Т. Кузовкина, Я. Левченко,
Д. Поляков, Т. Шумейко

Ответственные редакторы:

П. Торопыгин (литературоведение)

О. Паликова (лингвистика)

© Статьи: авторы, 1995

© Составление: Кафедра русской литературы Тартуского
университета, 1995

Tartu Ülikooli Kirjastus/
Tartu University Press
Tiigi 78, Tartu, EE-2400
Eesti/Estland/Estonia

Tellimus nr. 91

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящим сборником мы возобновляем публикацию материалов тартуских студенческих конференций.

Традиция проведения такого рода встреч восходит к 1950-м гг., а время расцвета приходится на рубеж 1960–70-х гг., когда в студенческих встречах принимали участие такие известные ныне специалисты, как Г. Левинтон, Р. Тименчик, Л. Флейшман, А. Лавров, М. Плюханова, И. Паперно и многие другие. Научный авторитет создателей тартуской академической атмосферы, в особенности, Ю. М. Лотмана, сообщал работе молодых гуманитариев энергию и пафос научного поиска, органично присущие тартуской филологической школе.

Первые сборники трудов Студенческого Научного Общества были достаточно велики по объему. Кафедра осуществляла издание двух серий: «Русская филология», в которой где публиковались научные статьи, и «Материалы студенческих конференций», в которых преобладали тезисы докладов и краткие сообщения. Последний сборник серии «Русская филология» вышел в 1977 г., выпуск материалов и тезисов продолжался вплоть до 1988 г.

В 1994 г. в Тарту состоялась первая международная конференция молодых филологов. В ней принимали участие студенты из Тарту, Таллинна, Москвы, Смоленска, Пскова, Хельсинки, Риги. Публикация материалов этой конференции совпадает с возобновлением изданий кафедры русской литературы: вышли из печати сборник «Классицизм и модернизм», первый том новой серии «Трудов по русской и славянской филологии», готовятся к печати материалы международных научных конференций, проводившихся в Тарту в 1993 и 1994 г.

Редколлегия и авторы сборника разделяют надежды своих старших коллег на продолжение научных поисков

и на возможность решения тех проблем, которые ставит перед филологами современность.

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

- Т. Шумейко** (Тарту). «Камни преткновения» в «Слове о законе и благодати» Илариона Киевского 13
- А. Троицкая** (Москва). Карамзин и Геснер 21
- Е. Гладеилова** (Санкт-Петербург). Литература в повседневном быту русского дворянства (На материалах семейных хроник конца XVIII–XIX вв.) 23
- А. Площук** (Псков). «Похоронная песня» Пушкина как перевод 27
- С. Шведова** (Санкт-Петербург). Барокко и поэтика художественного пространства «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя 31
- Т. Кузовкина** (Тарту). «Румяный критик мой...» (К истории взаимоотношений Гоголя и Булгарина) 35
- Т. Степанищева** (Тарту). Жуковский и Хомяков: проблема философской поэзии 47
- Е. Вальцифер** (Тарту). К проблеме композиции сборника А. Чехова «В сумерках» 55
- Е. Нымм** (Тарту). Проблема таланта в «интеллигентском» мире (Анализ рассказа А. П. Чехова «Святою ночью») 61
- Я. Левченко** (Тарту). Об одном персоналогическом типе в прозе М. П. Арцыбашева 68

Л. Яковлева (Тарту). Символика цвета в романе А. Белого «Петербург»	78
А. Донецкий (Псков). «Мозговая игра» как принцип поэтики романа «Петербург» А. Белого	84
О. Бурмакина (Тарту). Структурирующая роль открытого и закрытого пространства в стихотворных текстах Гумилева	88
Д. Поляков (Тарту). Звездный язык Велимира Хлебникова и принципы анаграммирования	91
А. Меймре (Таллинн). Тема смерти в творчестве А. Ахматовой	100
Р. Войтехович (Тарту). О семантике композиции двух поэм М. И. Цветаевой	106
Е. Жуков (Тарту). Из заметок о нумерологии Мандельштама: метапоэтика чисел	110
О. Лекманов (Москва). Заметки к теме: «Мандельштам и Кузмин»	117
Е. Земскова (Москва). «Египетская марка» Мандельштама — роман о конце романа	121
Т. Смолярова (Москва). Пиндар и Мандельштам	125
Н. Кузина (Смоленск). Имя собственное и поэтический мир (О. Мандельштам и Б. Пастернак)	135
Е. Поверина (Тарту). Тема детства в «Охранной грамоте» Б. Пастернака	139
Э. Рудаковская (Тарту). Бытийная лексика («жизнь», «жить») в романе А. Платонова «Чевенгур»	148
М. Погорелова (Тарту). Фольклорные тексты в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». Проблема персонажей уральских глав	158
П. Нейдер (Тарту). Русская публицистика в эстонских ежедневных газетах («Postimees», «Päevaleht» и «Rahva Hääl»)	169
В. Семенов (Тарту). Семиотика риторического текста у Платона	177
О. Киреев (Москва). Жемчужина неправильной формы. О барочной поэзии Дж. Донна и Гонгоры	183

Е. Сашина (Псков). К истории восприятия Жерара де Нерваля в России	192
---	-----

Лингвистика

А. Штейнгольд (Тарту). Некоторые дополнения к этимологии слова «греча» в русском языке (на материале фитонимии)	199
О. Паликова (Тарту). «Семантическое приращение» или «идиосема»?	210
Т. Демидова (Тарту). Изъяснительные предложения как средства диалогизации текста (на материале художественных текстов)	218
Е. Тальберг (Тарту). О некоторых закономерностях эстонско—русских газетных переводов	226
К. Кару (Тарту). О некоторых особенностях прототипических условных конструкций в русском и эстонском языках	235

I

«КАМНИ ПРЕТКНОВЕНИЯ»
В «СЛОВЕ О ЗАКОНЕ И БЛАГОДАТИ»
ИЛАРИОНА КИЕВСКОГО

Т. ШУМЕЙКО

В обширной литературе, посвященной «Слову о законе и благодати»¹, бросается в глаза некоторое неравновесие между «эмпирическим» и «идейно-философским» изучением памятника: если в первом случае наблюдается последовательная разработка основных проблем исследования, то в последнем — исключительное многообразие противоположных мнений самых различных исследователей. Предметом разногласий является вопрос об отсутствии или наличии в «Слове» скрытой полемики; существуют версии об антииудейской, антиболгарской, антихазарской и антивизантийской направленности произведения. Однако наиболее авторитетной в настоящее время является точка зрения, согласно которой «В тексте Илариона нет никакой многозначности. . . Приемы аллегорической экзегезы нельзя подвергать всевозможным интерпретациям, т.к. их цель однозначна: доказать преимущество христианской веры при помощи самой Библии»².

Данная работа представляет собой предварительные замечания к изучению экзегезы Илариона при расширенном понимании ее прагматики, а также методологической базы: помимо четырех основных приемов толкования (аллегорезы, типологии, синкризиса и этимологизации слов)³ в отношении «Слова» применяется экзегетический принцип, описание которого находим у Оригена: «Но если бы польза закона и последовательность исторического повествования сами собой обнаруживались во всем Писании, то мы едва ли бы подумали, что в писании может быть какой-нибудь другой смысл, кроме ближайшего (πρόσερον). Поэтому Слово Божие позаботилось внести в закон и историю некоторые как бы соблазны, камни преткновения и несообразности (ἀδύνατα)...

И вот, где Слово нашло, что исторические события могут соответствовать... таинственным предметам, там оно воспользовалось ими (историческими событиями) для сокрытия глубочайшего смысла от толпы; где же исторический рассказ (πραξις), написанный ради высших тайн, не соответствовал учению о духовных вещах, там Писание вплело в историю то, чего не было на самом деле, — частью невозможное вовсе, частью возможное, но не бывшее в действительности; и притом в некоторых местах вставлены немногие слова, неистинные в телесном смысле, в некоторых же местах — очень многие⁴. Таким образом, сигналом о необходимости аллегорического истолкования какого-либо сегмента текста является наличие в нем «несообразностей», — фактов, непонятных или неправдоподобных с точки зрения «здорового смысла» или «христианской доктрины». Интерпретация «темных мест» должна, согласно Оригену, производиться в контексте других текстов Св. Писания: «на основании сходных изречений... отыскивать рассеянный повсюду в Писании смысл того, что не возможно по букве»⁵.

Своеобразие иларионовой экзегезы состоит прежде всего в том, что «камни преткновения» — знаки, установленные в Св. Писании Богом, Иларион вводит в текст «Слова», используя в качестве собственного авторского приема. Так, уже заглавие памятника содержит своего рода «камень преткновения», — «несообразность», заключающуюся в неправильном употреблении категории числа в слове «моисеомъ»:

... о законе моисеомъ данеемъ⁶

Как указывает А. Вайан, «иностранные имена на -ei образуют обычно некоторые формы по твердой разновидности: творительный падеж единственного числа -еомъ, дательный падеж множественного числа -еомъ»⁷.

Следовательно, форма «еомъ» представлена в дательном множественного — «Моисеям».

Сопоставление образа Моисея с образами других «владык» — Константина и Владимира — выявляет следующие «сходные изречения»:

онъ <Константин — Т. Ш.> зѣконъ челоовекомъ полагааше. ты же <Владимир — Т. Ш.> съ новыми нашими отць епископы... съвещавашеся. како въ челоовецехъ сихъ... законъ оуставити...

Образы Моисея, Константина и Владимира сближаются мотивом «перенесения» некоей «харизматической» сущности. Таким образом⁸ они отождествляются, представляя истолкование «несообразности» заглавия: все три правителя — «моисеи». «Закон» библейского Моисея — благодать для евреев, «закон» Константина — благодать для греков; последним, третьим звеном этого перемещения благодати является «закон» Владимира — благодать для Руси.

С. Матхаузерова указывает на многозначность слова «Закон» в тексте Илариона: «В первой части закону противопоставляется благодать как более Высокое качество, а во второй части «Слова» закон используется как самое качественное понятие — как Божий закон»⁹. Однако, как считает С. Матхаузерова, Иларион достигает единства проповеди, преодолевая несоответствие различных понятий слова «закон», благодаря «использованию всех возможностей, предоставленных славянским языком»¹⁰. Первичная семантическая мотивация слова «закон» состоит в соединении значений начала и конца, содержащихся в корне кон/кен. «Ассоциации, рождающиеся из одного корня — «зачать», «закон», «закончить», семантически использованы и во второй части проповеди Илариона»¹¹. Ярослав и его деятельность оцениваются по отношению к деятельности Владимира — его закону — как *... не сказаша. нь оучиняюша. иже недоконьчаная твоя наконьча...* (1916–192a).

Продолжая рассуждение С. Матхаузеровой относительно этимологизации слова «закон», укажем на существенное различие, устанавливаемое между законом Владимира и законами Моисея и Константина. Если первому придается характер незавершенности, развития, то последние актуализируют коннотирующее значение конца, завершенности, отсутствия «исторической перспективы».

Таким образом, сущности, объединяемые общим «именем» — «закон» — оказываются противопоставленными как «ветхое — новое». Это положение вещей в известном смысле дублируется паронимазией «стень — истина»¹².

прежде законь. ти по томь благодать. прежде стень. ти потомь истина (170a)

Здесь, также как и в первом случае, имеет место игра сходством «плана выражения» и несходством «плана содержания».

Следующий «камень преткновения» заимствован Иларионом непосредственно из славянского текста Св. Писания (Ин. 4: 20, 21) и связан с упоминанием Иерусалима во множественном числе:

*яко во иерусалимехъ есть место. идеже кланяются по-
гобають.*

Воспроизводя указанный фрагмент Евангелия, Иларион несколько изменяет текст оригинала:

прежде бо бе въ иеросалиме едином кланяются (174б)

... и въ иеросалиме едином савемь бе богъ (174б)

*... яко грядеть година и иныя есть. егда ни во горе сеи.
ни во иеросалимехъ поклоняются отцу (175а).*

Итак, в данном фрагменте текста «Слова» — три упоминания Иерусалима, причем первые два — в единственном числе, последнее — во множественном, что придает ему особо акцентированное звучание. Оно перекликается с упоминанием двух Иерусалимов во второй части «Слова» — Иерусалима Иудейского и Нового Иерусалима — Константинополя¹³, благодаря чему слова Христа получают «финалистическую» интерпретацию, пророчествуя о Руси как о месте, где «поклоняются истинные поклонники», в то время, как благодать «Иерусалимов» осталась в прошлом.

На изменении библейской цитаты основана также следующая «несообразность», помещенная, как и две предыдущие, в первой части «Слова»:

... не имать бо наследовати сынъ рабынить сына свободныя (172а).

Цитируемое в «Слове» высказывание Сарры содержит эллипсис, которого нет в соответствующем месте в книге Бытия (21: 10):

*... не наследить бо сынъ рабы сея. съ сыномъ моимъ
исаакомъ.*

В XI в. винительный падеж неодушевленного существительного совпадает с именительным: сынъ свободныя (В. П.). Однако список демонстрирует модернизацию: винительный неодушевленного существительного образуется так же, как винительный одушевленного: роди же агарь раба. от авраама. раба робичишьт. . . (170б).

... имя приимъ вечно именовито на рогы и роды. василии, им же написася въ книги животныа. въ вышнихъ граде и нетленнеимъ иеросалиме 186а).

Таким образом, Иларион вводит несвойственный библейскому тексту смысл: вместо заявления о невозможности раздела наследства, в «Слове» речь идет о невозможности наследования одного наследника другим (младшего — старшим).

К. Д. Зеeman считает аллегорической параллелью к данному эпизоду описанный Иларионом случай в иудео-христианской общине, случившийся по вознесении Христа¹⁴:

... не принимааше въ иеросалиме христианьскаа церкви епископа необрезана. . . и отгнани быша иудеи и расточени по странамъ (1726).

Сюжеты «Измаил — Исаак» и «иудео-христиане — христиане-язычники» действительно представлены у Илариона как аллегорические параллели. Однако между ними наблюдается некоторое несоответствие: если в первом случае причиной изгнания является, как уже было сказано, попытка завладения, «поглощения», то во втором — неприятие, отторжение.

В то же время к каждому из эпизодов нетрудно подыскать более «гармонирующие» аллегорические параллели. Так, гораздо больше соответствий возникло бы между сюжетом «Измаил — Исаак» и политическими отношениями Византии и Руси: последние представлены в тексте «Слова» своего рода метонимическими заместителями — образами Константина и Владимира. Характерно, что Константин действует совместно с матерью Еленой (молодой), Владимир же — «съ бабою Ольгою» (старой). Т.о., Елена и Ольга как бы проецируются на Агарь и Сарру. Вектор действия Владимира противоположен действию Константина, который:

... крестъ... по всему миру своему раславьша... ты же... крестъ... по всеи земли своеи поставивша оутвердиста (191а — 191б).

Именно в этом смысле Илариону при передаче слов Сарры, которыми она мотивирует необходимость изгнания Агари с Измаилом, могла понадобиться замена мотива «сонаследования» на мотив «поглощения». Иначе не возникло бы столь прямых аллюзий на политическое про-

тивостояние Византии и Руси, где первая стремилась «поглотить» последнюю.

Конфликт в Иерусалимской церкви легко проецируется на церковную ситуацию в Восточной церкви, центром которой является Новый Иерусалим — Константинополь: хорошо известно, насколько враждебно относились патриархи к случаям поставления митрополитов — «необрезанных епископов» — из среды новокрещенных народов, особенно к поставлениям, несанкционированным патриархом, как то имело место в случае с самим автором «Слова». Однако, не углубляясь в историю, попытаемся обобщить основные принципы Иларионовой экзегезы как поэтики «инословия» и «скрытых смыслов».

Прежде всего укажем на существенное несоответствие идейно-философских планов различных частей «Слова», приведшее В. Грыневича к выводу о «синтетической» природе текста. Польский ученый предлагает рассматривать следующие фрагменты «Слова» как «отдельные произведения Илариона: собственно пасхальная проповедь о законе и благодати (168а — 183а), похвала Владимиру (184б — 195а), а также молитвенные тексты: молитва к Богу от всей земли нашей (195а — 199б), Символ веры (199б — 203а)»¹⁵. Что касается следующего за пасхальной проповедью «подбора ветхозаветных пророчеств о всеобщности спасения (183а — 184б) здесь В. Грыневич следует за Л. Мюллером, который считает этот фрагмент позднейшей вставкой, идентичной библейским цитатам в «Речи Философа» в ПВЛ под 986 г.¹⁶ Разделяя указанные мнения Л. Мюллера и В. Грыневича, мы, однако, исходим из представления о цельности «Слова», а «интерполированность» и «синтетичность» считаем особым приемом его автора. Так, если «Священная история» задает анафорический код «старший — младший», воспроизводящий оппозицию «закон — благодать» в образах Измаила и Исаака, иудео-христиан и «необрезанного епископа», Манассии и Ефрема (причем последняя пара метонимически воспроизводит «пропущенные» Иларионом ветхозаветные поколения от Исаака — Исава с Иакобом, Иосифа и его братьев — как бы усиливая, подкрепляя ту же мифологему), — то экзегеза Похвалы (синкрисис, устанавливающий равенство между Константином и Владимиром) противоречит фактуальной (событийной) аллегорезе первой части, анафорическому коду представленной ею Священной истории. Как показал Ц. Тодоров, в средневековой экзегезе

определенный сегмент текста считается «отклонением», «несообразностью», если его фактуальный уровень противоречит «предсуществующему тексту», представленному «Христианской доктриной»¹⁷. «Именно таким «нормативным текстом» является у Илариона «Проповедь» в первой части «Слова». По-видимому, с целью ослабить возникающее противоречие, слишком явно устраняющее равенство Константина с Владимиром в соответствии с мотивом «благодатности младшего», Иларион отдаляет «Похвалу» от «Проповеди», разделяя их «вставкой» из ветхозаветных пророчеств. Однако наряду с таким своего рода «ослаблением» итеративных индексов первой части, Иларион вводит в ее «вербальный уровень» «несообразности» — «камни преткновения», которые могут быть аллегорически истолкованы лишь в контексте «Похвалы», но при этом трансформируя ее фактуальный уровень в соответствии с фактуальной аллегорезой Проповеди, т.е. устанавливая тождество между соотношениями образов «Измаил — Исаак» и «Константин — Владимир». В свете сказанного экзегеза Илариона представляется исключительно сложным явлением, придающим тексту «Слова» повышенную многозначность и возможность различных прочтений.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Далее название памятника упоминаем сокращенно: «Слово».
- 2 Зеeman К. Д. Приемы аллегорической экзегезы в литературе Киевской Руси // ТОДРЛ. — Т. XLVIII. — 1993. — С. 118.
- 3 Зеeman К. Д. Там же. — С. 106.
- 4 Ориген. О началах. — Новосибирск, 1993. — С. 292–293.
- 5 Ориген. Ук. соч. — С. 302. Этот принцип толкования был широко распространен как в Восточном, так и в Западном средневековье, см. Т. Todorov. Symbolisme et interpretation. — Paris, 1978. — S. 100.
- 6 Цитаты из «Слова» приводятся по синодальному списку (С-591), по мнению всех исследователей наиболее приближенному к тексту протографа; в публикации: Н. Н. Розов. Синодальный список сочинений Илариона — русского писателя XI в. // Slavia, 1963. — Т. 32. — С. 2.
- 7 Вайан А. Руководство по старославянскому языку. — М., 1952. — С. 108.

- 8 Мотивы «законодательной деятельности» и «перенесения» устанавливаются между образами Моисея, Константина и Владимира синкретизис, т.е. сравнение, а сами действия правителей составляют типологическую триаду Моисей — Константин — Владимир.
- 9 Матхаузерова С. «Слово о законе и благодати» Илариона и древнеславянская традиция // Контекст 1990. — М., 1990. — С. 84.
- 10 Матхаузерова С. Ук. соч. — С. 86.
- 11 Ук. соч. — С. 87.
- 12 Использование Иларионом приема параномазии было отмечено в работе: Pljuhanova M. Pherotic and Russian Historical Thought of 16th and 17th century // Europa Orientalis. — Roma, 1986. — T. S. — P 334.
- 13 В уже цитированном фрагменте (191а – 191б); эта переключка замечена о. Петром Ралевым, готовящим к печати собственное исследование об Иларионе.
- 14 Зеeman К. Д. Ук. соч. — С. 116–117.
- 15 W. Hryniewicz. Teologiczna wizja dziejuw w pismach Metropolity Ilariona // Teologia i kultura duchowa Starej Rusi. — Lublin 1993. — С. 150.
- 16 L. Muller. Die Werke des Metropoliten Ilarion. — München 1971. — S. 11–16.
- 17 См. Todorov T. Symbolisme et interpretation. — Paris, 1978. — С. 95.

КАРАМЗИН И ГЕСНЕР

А. ТРОИЦКАЯ

I. Российско-швейцарские связи второй половины XVIII в. как культурный диалог.

1. Во второй половине XVIII в. происходят изменения во взаимоотношениях двух стран, которые позволяют нам говорить об осуществлении культурного диалога. «Контакты» России и Швейцарии приобретают принципиально новый статус: они начинают осмысляться современниками художественно.

2. Сравнительная характеристика более ранних российско-швейцарских контактов и культурных связей второй половины XVIII в.:

— повествование о Швейцарии в полупатриархальных тонах в русских источниках XVI—начале XVII вв. («География» Гюбнера, «Введение в историю европейскую» С. Пуффендорфа и др.) и восприятие чужой культуры в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина;

— швейцарцы в сибирских научно-исследовательских экспедициях второй половины XVIII в. (С. Гмелин). Образ Сибири в творчестве Альбрехта Галлера.

«Чужая» культура перестает существовать как некий отстраненный образ — она начинает переосмысливаться в художественных категориях. Осуществляется культурный диалог между двумя странами.

II. Карамзин и Геснер: два решения одной задачи.

1. Карамзин воспринимал Геснера в соответствии со своим представлением о том, каким должен быть автор, т.е. главным признаком истинного художника оказывалось соответствие между его биографическим образом и тем, что он изображал в своих произведениях. Геснер полностью соответствовал такому представлению: собственная жизнь писателя была «сделана» им по образцу художественного произведения.

2. Геснер: образование особого «эмоционального пространства», в котором жизненная и поэтическая реальности смыкаются. Реальная (биографическая) жизнь художника изначально воспринимается им самим как эстетически освоенная (письма Геснера к друзьям, «лесной домик» поэта — как своеобразная реализация мифа о золотом веке).

3. Карамзин: принцип «превращения жизни в литературу» путем «измерения» биографической жизни художественными категориями распространяется лишь на те случаи, когда перед автором стоит задача представления русской культуры в «чужом» контексте (Карамзин и Лафатер). В «своей» культуре эта задача решается на уровне внутренней организации текста.

4. Анализ авторских примечаний к «Письмам русского путешественника». Тематические группы, среди которых огромную часть составляют примечания, переводящие изображенное в тексте в биографический план. Примечания образуют с текстом своеобразную художественную целостность, одновременно создавая иллюзию его документальности, так как намеренно акцентируемая дистанция между субъектом повествования и комментатором здесь служит для того, чтобы создать единое эмоционально насыщенное пространство, — субъект повествования и комментатор оказываются в сфере слияния художественной и внехудожественной реальностей.

5. У Геснера мы наблюдаем, иначе говоря, ПОЭТИЗИРОВАНИЕ ЖИЗНИ; у Карамзина — СОЗНАТЕЛЬНОЕ ДОКУМЕНТИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА. То есть двумя разными способами решается одна и та же задача — задача слияния художественной и внехудожественной (биографической) реальностей.

ЛИТЕРАТУРА В ПОВСЕДНЕВНОМ БЫТУ РУССКОГО ДВОРЯНСТВА

(На материалах семейных хроник
конца XVIII–XIX вв.)

Е. ГЛАДИЛОВА

По мнению ученых, разрабатывавших проблемы национального и культурного менталитета (М. Блок, Л. Февр, Ж. Ле Гофф, А. Я. Гуревич), культура предлагает индивидуальности определенные ценностные ориентации и умственный инструментарий; общество формирует определенное видение мира. Категорией, объединяющей общество и культуру, является категория социального поведения.

Предмет данного исследования — представления о литературе, которые были характерны для русского дворянства в конце XVIII–XIX вв. и которые определенным образом формировали социальную психологию, социальное поведение.

1. В семейных хрониках литература — специфический герой. В данном случае под семейной хроникой понимаются произведения мемуарной литературы, где изображается домашняя, частная жизнь. Это может быть и собственно хроника, где последовательно излагаются семейные события и воспоминания, и дневники. Из 35-ти прочитанных семейных хроник в работе использованы материалы 26-ти. Они издавались 1852 по 1989 г. и охватывают период с конца 60-х гг. XVIII в. до 70-х гг. XIX в.

В дворянской семье литература существовала в рамках темы «происхождение-память», она присутствовала в мемуарах уже в виде семейных преданий и воспоминаний о предках.

Бытование литературы в семьях было, естественно, разным: в одних читали очень мало, ограничивались газетами. (Иногда мемуары о детских годах вообще не включа-

ют воспоминаний о чтении в доме.) В других семьях литературные вечера, чтение книг становилось органичной частью домашней атмосферы. И это было характерно не только для столичного быта, но и для усадебного.

Усадебная жизнь становилась средой, для которой существенно противопоставление «дела» и «безделья». Под «делом» понимались не только заботы по хозяйству, но и карточная игра, охота, кутежи, рукоделье. А «бездельем», «игрушкой», «вздором» — все, что не имело к тому отношения, в том числе — чтение и беседы о литературе.

«Вздорность» могла стать и оценкой литературного произведения, Прозвание «вздорной книжки» получала та книга, содержание которой противоречило представлениям читающего о нравственных или религиозных ценностях.

Вздорные для одних, для других светские книги становились единственным житейским утешением. Духовные книги — Библия, Четьи-Минеи, творения отцов церкви — как чтение упоминаются нечасто; они не были чтением в привычном для нас смысле.

Выходя за рамки семейных преданий, литература взрослых вместе с героями хроники. В круг чтения дворянских детей входили, во-первых, произведения Карамзина, Жуковского, Пушкина, Батюшкова — те, что мы сейчас называем русской классикой; во-вторых, специальные детские книги или сборники рассказов для детей (повести А. П. Зонтаг, рассказы А. О. Ишимовой).

В период отрочества и юности для молодого человека стали важны не только книги, но и атмосфера, которая создавалась чтением. Жизнь среди книг воспринималась как особая и не всем доступная. Читали обычно уединившись в любимом уголке сада, в беседке, во флигеле. Было не все равно, что читать.

Важным становится «культурный авторитет» писателя или литературного произведения.

Однако «культурный авторитет» мог не свидетельствовать о нравственных достоинствах книги. Например, имя Пушкина не спасло поэму «Каменный гость» от возмущения бабушки Т. Тольчовой — одной из мемуаристок.

Перечисляя книги, которые читали барышни, мемуаристки лишь упоминают названия, авторов, но причин выбора не называют; ничего не говорится и о впечатлении, которое книга произвела. Девушка-дворянка чаще

читала то, что советовали старшие. Книги барышня получала только после того, как их просмотрит и одобрит маменька, замужняя сестра, опекун; исключением были семьи, где родители почти не интересовались воспитанием детей.

В круг чтения барышень включались произведения серьезной литературы — «русские первоклассные писатели», философские сочинения. Совершенно «не допускались» французские романы и другие книги, которые могли дурно повлиять.

Выйдя замуж, они уже могли сами выбирать, что читать им и их детям. Круг чтения формируется более осознанно; уже можно ответить, почему выбрана та или иная книга. Самым обычным чтением замужних дам были французские (Жюль Жанен, Эжен Сю, Александр Дюма, «любимица Жорж Занд») и «готические» романы — все то, что запрещалось читать в девические годы.

2. Материалы семейных хроник позволяют говорить о характерном для русского дворянства типе сознания, «доверяющего» печатному слову.

В «доверяющем» сознании размыта граница между реальной жизнью и литературной. В его рамках литература стала фактом повседневной жизни, а повседневная — фактом литературы. Переживание, которое испытывает читатель под воздействием художественного слова, решительно приравнивается к переживаниям событий реальной жизни.

В «доверяющем» сознании «литературный вкус» приобретает специфическую особенность: человек может видеть в реальной жизни сюжеты, коллизии и приемы, известные по литературным источникам. Например, Е. А. Сабанеева упоминает главу семейной хроники «Ромео и Юлия в селе Богимове» и рассказывает историю влюбленных, судьба которых была схожа с сюжетом трагедии Шекспира. Возможно и обратное: действительность могла восприниматься как тема литературного произведения, а реальный человек как литературный герой. В хронике Л. Ростопчиной есть такой эпизод: некая дама вела себя как «героиня романа», совершая безумные поступки ради возлюбленного. Общество ожидало от нее внешности и манер, определенных литературной традицией и было разочаровано при виде «героини» весьма полной, очень здоровой и развязно болтавшей.

Когда представления о реальности и о литературе слабо разграничены в сознании читателя, то «историей» может называться и жизненное событие и «сочинение».

3. Герои семейных хроник не только читали, но и «занимались литературой». Дворянин в силу происхождения и воспитания мог быть «литературным дилетантом», в какой-то степени он был «обязан» владеть жанром эпиграммы, стихотворения «в альбом».

Каждого из «пишущих» сопровождать или не сопровождать в текстах мемуаров определяющее слово («поэт», «сочинитель», «поэтическое дарование», «писатель»). Те, кто «занимался литературой», т. е. писал ради удовольствия, не называются поэтами, писателями.

Родство и знакомство с теми, кто занимался литературой или литературным творчеством — подчеркивалось.

Однако близкие родственники, пишущие прозу и стихи, не называются поэтами, писателями, стихотворцами. Наоборот, никто из упоминаемых поэтов или писателей не является автору воспоминаний близким родственником. Происхождение и титул более значимы: дворянин не мог быть ни поэтом, ни писателем; дворянство (как оно представлено в семейных хрониках) в целом относилось свысока к «низкому ремеслу».

Отношение к тем, чьи имена произносились без сопутствующих объяснений, — особое. Наделенные даром Слова включены в дворянскую общность и в саму семейную хронику на правах родственника — своего человека. «Своего» — и в смысле принадлежности к дворянскому сословию (подчеркивание титулов князя Вяземского, графини Ростопчиной), и в смысле слитности литературы и жизни, которая не давала повода разделять людей одного сословия на причастных к литературе и непричастных.

Чтение светской литературы не имело в России таких традиций, как чтение духовных книг. По семейным хроникам, в домашней жизни русского дворянства литература занимала небольшое место; гораздо меньшее, чем можно предположить, исходя из «большой» истории и «большой» литературы. Однако представления о литературе повлияли на сословное сознание и сословное поведение. Это влияние не всегда осмыслялось; оно было бессознательным.

Опыт осмысления этого влияния нашел отражение в семейных хрониках русской мемуарной литературы.

«ПОХОРОННАЯ ПЕСНЯ» ПУШКИНА КАК ПЕРЕВОД

А. ПЛОЦУК

«Похоронная песня» — перевод «Chant de mort» П. Мериме из его сборника сербских песен «Гузла», опубликованного в 1827 году. Полное название этого сборника включает перечень земель балканских славян, где якобы были собраны подлинники поэтических текстов, переведенных позже для этого сборника: «Гузла, или сборник иллирийских стихотворений, собранных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине». «Chant de mort» Мериме, как и другие песни этого сборника, написана прозой, что было для Мериме одним из ряда его приемов представить сочиненные им самим тексты в виде переводов на французский язык якобы собранных от самих славян образцов подлинного народного поэтического творчества. Прозаическому тексту «Chant de mort» Мериме придал некоторое сходство с песней: как и песня, текст делится на почти равные части, которые отделены друг от друга пробелами и пронумерованы. Эти части условно можно назвать абзацами. Первый из них повторяется еще дважды — в середине и в конце текста. Всего вместе с этими повторениями в «Chant de mort» Мериме 10 частей-абзацев. «Chant de mort» написана в форме обращения к погибшему в бою на его похоронах. Соратник рассказывает ему об исходе боя и просит передать в потустороннем мире некоторые семейные новости своему покойному отцу.

Пушкин перевел прозаический текст Мериме рифмованными стихами. В его «Песне» 7 строф-четверостиший. Он также повторяет в конце песни первую строфу, но, в отличие от Мериме, не вводит ее в середину текста. Вместо нее Пушкин пишет свою третью строфу, в которой представлена подчеркнута обозначенная деталь — соратник, который обращается к погибшему с рассказом и наказом, — его брат. Всем своим содержанием эта третья

строфа служит более четкому выявлению мысли, реализация которой у Мериме начинается во втором абзаце и продолжается в наказе погибшему, — о нерушимой связи поколений в борьбе за свободу.

Пушкин в своем стихотворном переводе песни Мериме воспроизводит форму обращения к погибшему в бою и делает это более последовательно, чем сам Мериме: употребляет обычные при расставании слова — «с богом», временные формы глаголов во втором лице — «найдешь», «сойдетесь», «узнаешь», форму повелительного наклонения — «не забудь», местоимения второго лица — «ты», «твой». В сочиненной им самим третьей строфе Пушкин прибегает также и к обращению «брат милый», используя его, как и всю строфу в целом, для более четкого выявления замысла песни.

Использование средств языка, с помощью которых воспроизводится форма обращения, присущая песне, привносит в язык оригинала и перевода разговорную окраску.

Воспроизводя форму обращения, присущую песне, Пушкин с большим чувством меры вносит в свой стихотворный перевод слова и словосочетания, одинаково свойственные как живой народной разговорной речи, так и народно-поэтическому языку: «Слава богу», «месяц» (в значении «луна»), «чарка», «волен» (свободен), «коль» (если, когда), «сойдетесь» (встретитесь), «поклонитесь» (передать поклон), «за могилой» (в потустороннем мире), «хозяйка» (жена), «мчался без оглядки», «давно уж». Одна треть таких слов и словосочетаний, использованных Пушкиным, приходится на непере译ную третью строфу. Это не только усиливает разговорную окраску, но и придает языку песни в целом народно-разговорный и народно-поэтический колорит.

Сближению языка перевода с разговорным языком и языком народной поэзии способствует также свободный порядок слов в русском языке.

В своем стихотворном переводе Пушкин, естественно, избегает сложных синтаксических конструкций, свойственных преимущественно языку литературной прозы, к которым Мериме специально прибегает, имитируя прозаический перевод. Исключение таких конструкций также сближает язык стихотворного перевода с разговорным и народно-поэтическим языком.

Пушкин воспроизводит текст «Chant de mort» Мериме в той же последовательности, но передает его короче за счет пропуска подробностей, не имеющих существенного значения для передачи главного в содержании песни, за счет пропуска деталей, связанных с созданием местного южнославянского (сербского) колорита, за счет упрощения сложных синтаксических конструкций, свойственных преимущественно литературному языку прозы, особенно же за счет подбора емких образных словосочетаний, ярко и значительно короче рисующих картину, представленную в самом французском оригинале.

Пушкин бережно сохраняет систему образов песни Мериме, в том числе и образ дальнего пути из абзаца IX песни, содержащего в себе этнографические подробности и потому выпущенного в пушкинском переводе. Этот образ дальнего пути Пушкин переносит в самое начало первой строфы, четко вычлняя его в отдельном простом кратком предложении: «С богом, в дальнюю дорогу!»

Обращает на себя внимание тот факт, что Пушкин, широко используя свободный порядок слов для выделения главного в содержании «Похоронной песни», явно демонстрирует, начиная с третьей строфы и далее — уже в переводном тексте — такой вид изменения порядка слов, к которому прибегает сам Мериме в своем втором абзаце при характеристике павшего в бою как поборника свободы: «Libre tu as vècu, libre tu es mort». Мериме выделяет таким образом это место из всего текста песни.

Изменения, которые вносит Пушкин при переводе «Chant de mort» Мериме обусловлены не только самим текстом песни Мериме, но и тем, что раскрывает у Мериме в примечаниях к ней. Опуская все примечания к песне, в том числе и те, где уточняется ее содержание, Пушкин компенсирует их утрату введением в первую строфу образа «чарки, выпитой до дна», а также тем, что переносит в свой цикл в составе своего примечания к заголовку песни «Заметку об Иакинфе Маглановиче», имевшую большое значение для понимания «Похоронной песни», а также всего сборника Мериме и цикла Пушкина.

В изменениях, связанных с заголовком и примечаниями к нему, Пушкин отразил одну из сторон сборника Мериме в целом — миф об Иакинфе Маглановиче используется для того, чтобы выделить главные песни сборника.

Как и Мериме, Пушкин выделяет «Похоронную песню» из других песен, пользуясь при этом, как и Мериме, упоминанием авторства Маглановича. Однако, указывая на авторство Маглановича, в отличие от Мериме, только для «Похоронной песни», Пушкин выделяет ее из всех песен цикла как центральную.

Включив «Заметку об Иакинфе Маглановиче» в свое примечание к заголовку песни, Пушкин сохраняет в ней косвенное свидетельство о связи «Похоронной песни» с освободительным движением балканских славян. В самом же тексте песни Пушкин опускает все, связанное с местным колоритом, придавая песне общеславянское звучание.

Через конкретное содержание песни, систему ее образов, деталей, через примечания, как в оригинале, так и в переводе, раскрывается смысл песни. Это песнь об освободительной борьбе, которая цементирует семейные связи, плачивает все поколения, живых и мертвых. Павших в бою провожают в последний путь; с ними, уже ушедшими из жизни, делятся мысленно всем сокровенным, дают отчет им, как бы сверяя с ними свою жизнь. Их именами живущие называют своих детей. Смерть в борьбе за свободу — светлая смерть. Павшие в этой борьбе живут в благодарной памяти потомков.

«Похоронная песня» Пушкина, как и «*Chant de mort*» Мериме, соотнесена тематически с рядом других песен, в которых разрабатывается тема единства и преданности в освободительной борьбе народа, и прежде всего она соотнесена с песней о храбрых гайдуках. «Похоронная песня» противостоит в сборнике Мериме и в цикле Пушкина песням, связанным со смертью короля Боснии Фомы II. У Пушкина они соотнесены также с песнями его собственного сочинения — с «Песней о Георгии Черном» и песней «Воевода Милош».

БАРОККО И ПОЭТИКА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА
«ВЕЧЕРОВ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»
Н. В. ГОГОЛЯ

С. ШВЕДОВА

1. Уже в первом зрелом произведении Гоголя обозначились характерные особенности его мировидения, не объясняемые, однако, до конца общими местами романтической поэтики. Это заставило исследователей обратиться к художественным «языкам» других эпох и других видов искусства. Так, уже поставлен вопрос о влиянии на художественное сознание Гоголя эстетики барокко (например, в работах Н. В. Лесогор). Выявление данной параллели оправдано тем фактом, что Гоголь с детства соприкасался с культурой низового барокко, прежде всего с барочным театром. Влияние низового украинского барокко на характер обрисовки персонажей, сюжетные ситуации, на общий колорит повестей несомненно. Но можно говорить еще об одном ряде соответствий, которые относятся к способу организации пространственно-временного континуума, т.е. в конечном счете к принципам мироустройства, каким оно предстает в «Вечерах».

2. Пространственная структура «Вечеров» принципиально неоднородна. Ю. М. Лотманом отмечено сосуществование в пределах каждой повести двух различных типов пространства (бытового и волшебного) и указано на близость сюжетопостроения повестей поэтике русской былины, где определенный локус хронотопа задает общий характер эпизода. Но этот же принцип характерен и для организации барочного (школьного и вертепного) театра, в котором сама «двуступенчатость» сцены, деление ее на мир «поднебесный» и «занебесный», отвечала потребности показа двух сюжетных линий, получавших разное сценическое воплощение, но связанных меж-

ду собой и зеркально отображенных друг в друге. Способ «взаимодействия» двух типов пространства в едином мироздании у Гоголя аналогичен описанному (хотя сами пространственно-временные категории наполнены иным содержанием, нежели в барочном театре). События, происходящие с главными героями повестей в волшебном пространстве и связанные с таинственным, страшным и роковым, часто имеют свой пародийный вариант в мире бытовом. Соответственно происходит как бы удвоение ведущих сюжетных мотивов: мотива искушения нечистой силой и мотива ее идентификации. Например, появлению в волшебном пространстве «настоящей» нечистой силы соответствует в ряде повестей ошибочное выдвижение на эту роль претендентов из числа комических персонажей путем отождествления их с животными, традиционно связанными со сферой демонического: в «Сорочинской ярмарке» Хивря связывается с кошкой и свиньей (помимо прямого названия ее ведьмой); в «Ночи перед рождеством» ведьмины приятели, посаженные в мешки, принимаемы за кабана или поросенка; голова и винокур («Майская ночь») уподоблены коту и медведю. Интересно, что в последней из названных повестей оба сюжета («волшебный» и «бытовой») буквально отражены друг в друге: первый основан на поисках панночкой ведьмы, второй — на проблеме поимки и идентификации «сатаны», а предыстории панночки соответствует рассказ винокура о «трагической» судьбе его покойной тещи.

3. Пространство бытовое, будучи пространством, за которым закреплена трагедия, в большей степени испытывает на себе воздействие барочной поэтики, т.к. обобщенный типизм персонажей низового барокко способствует созданию гротескных и пародийных черт. Вот почему в бытовых сценах «Вечеров» так узнаваемы традиционные персонажи малорусского вертепа (цыгане, чумаки, шинкари, старые бабы, казаки). Они, существуя по законам театрального стереотипа, участвуют в интермедиях, живых картинах, комических сценах; их роль состоит в том, чтобы обнаруживать свои типичные свойства, оставаясь своеобразной «декорацией» действия, создающей малорусский колорит.

Прямая адресованность персонажей к вертепному или, в ряде случаев, к лубочному театру актуализирует в пределах данного типа пространства мотив марионеточности, «мертвой натуры». «Уязвление» и «омертвление» персона-

жей осуществляется через «портретирование», поименование, через попытки аттестации действующих лиц друг другом и самих себя, а также через атрибутацию им таких признаков или таких телесных свойств, которые ассоциированы с «нечистым» или «неживым».

Марионеточность персонажей в бытовом пространстве порождает и особый характер движения в нем. Движение становится скачкообразным и раздробленным на отдельные фазы, каждая из которых представляет собой статичную «картинку» с «подписью» (репликой диалога) к ней. Подобный показ аналогичен организации лубочного театра (хотя и не тождествен ей), что объясняет особую значимость для Гоголя жеста и позы.

«Омертвление» живого не только снимает границу между живым и мертвым, но как бы меняет их местами. Вещный мир приобретает причудливо-фантазмагорические формы, разрастаясь до невероятных пределов, стремясь заполнить собою все пространство. Таким образом, характер зрения в бытовом пространстве, замыкаясь на вещественном, являет неспособность целостного видения мира, в связи с чем важны мотивы ложного, неправильного узнавания, ошибки, потери зрения в результате пурги, метели, темноты.

4. Противоположным характером отмечено взаимодействие вещественного и духовного в пространстве волшебном. Здесь каждая вещь и предмет наделяются способностью к движению, стремлением ко всеобщему «одушевлению», а само пространство пытается «раздвинуться еще необъятнее», демонстрируя снятие границ как физических, так и духовных (попадание героев в волшебное пространство связано с прозрением, открытием тайн, сакральных или демонических, и сопровождается мотивами света, огня, свечения, сияния, озарения).

Пространство этого типа наделяет все без исключения явления мира вещного способностью входить в ряды символических уподоблений, ассоциирующих его с пространством храма. Некоторые исследователи (напр., А. В. Самышкина) говорят о сакрализации мироздания в «Вечерах». Все же очевидно, что оно не может быть охарактеризовано как однозначно сакральное, это та сфера, где происходит столкновение божественных и inferнальных сил в борьбе за человека, где обнажены движущие силы бытия.

5. Таким образом, противопоставление двух типов пространства может быть обобщенно отражено в виде системы антитез: движение/неподвижность, духовное/материальное, бесконечное/конечное, видение/невидение, понимание/непонимание, гармония/дисгармония.

6. Антитеза как доминирующий принцип актуальна и для барокко, и для романтизма. Известно, что первое произведение Гоголя (поэма «Ганц Кюхельgarten») написано под прямым воздействием раннего немецкого романтизма, который в своем стремлении к синтезу духовного и телесного сдвигает центр тяжести в область духовного, вечного, и таким образом пытается осуществить гармонизацию бытия. В «Вечерах» по сравнению с «Ганцем Кюхельgartenом» поражает совершенно противоположное: несмотря на присутствие «настоящей веселости, искренней, непринужденной» (Пушкин), в целом мир «Вечеров» далек от оптимизма и гармонии, противоречия не сняты, а экспансия телесного, вещного начала уже здесь приобретает пугающие размеры. Это тяготение к неживому, этот разрыв между натурализмом материального и эмблематизмом духовного, наконец, эта фрагментарность видения позволяют говорить о близости гоголевского мира миру барокко.

«РУМЯНЫЙ КРИТИК МОЙ...»

(К истории взаимоотношений

Гоголя и Булгарина)

Т. КУЗОВКИНА

Заявленная таким образом тема сразу вызывает несколько методологических вопросов, постановка которых и является целью данной статьи. Как могут сопоставляться писатели, столь далеко отстоящие друг от друга и по значению в истории русской литературы, и по силе таланта?

Если мы попытаемся определить тип отношений между Гоголем и Булгариным, то диалог нам придется отвергнуть. Представляется, что для Гоголя Булгарин скорее являлся неким фоном, на котором разворачивалось гоголевское творчество.

Цель нашего исследования состоит не в том, чтобы возвести отношения между Гоголем и Булгариным на некий новый «качественный» уровень, а в том, чтобы попробовать взглянуть «через срез» Булгарина на Гоголя и, наоборот, «через срез» Гоголя на Булгарина. Такой подход, как нам кажется, позволит по-новому оценить проблемы литературного стиля, функционирования одинаковых сюжетов и условную категорию — «личность писателя». И чем дальше друг от друга отстоят по разным «параметрам» Гоголь и Булгарин, тем результативнее может получиться сравнение.

При этом следует иметь в виду, что творчество Гоголя, его биография изучены гораздо основательнее, чем творчество Булгарина. Не существует ни полного академического собрания сочинений Булгарина (мы не ставим сейчас вопроса, стоит ли сожалеть об этом), ни хотя бы сколько-нибудь полного издания его писем, ни собранных воедино воспоминаний о нем современников.

Если говорить о влиянии творчества одного писателя на другого, то здесь «обиженной» стороной как раз явля-

ется Гоголь, добросовестные исследователи творчества которого в поисках типологического сходства нашли в его произведениях немало болгаринских сюжетов, в той или иной мере переработанных. Наиболее изученными в этом отношении являются «Мертвые души». Типологическое сходство между идеальными помещиками Костанжоголо и Россияниновым из «Ивана Выжигина» было замечено и изучено еще в начале нашего столетия¹. Однако вопрос о влиянии творчества Гоголя на Булгарина даже не был поставлен.

Отличительной особенностью творчества Гоголя можно назвать его принципиальный «немонологизм», его способность говорить разными языками. Ю. М. Лотман в своей последней неопубликованной статье о Гоголе пишет: «Жизнь для Гоголя никогда не развивалась в однолинейной направленности. <...> Чем ближе Гоголь хотел приблизиться к действительности <...>, тем больше перед ним открывалось потенциальное многообразие ее нереализованных возможностей, любая из которых была по сути дела в такой же мере «реальной», как и те, которые осуществлялись в самой жизни. <...> Целью Гоголя не было отражение действительности (то, что потом ему приписали как главное свойство его искусства). Установка его скорее напоминала отношение ребенка к игре: фантазируя, ребенок не «врет» — он верит, что создает новый вариант жизни.»

Личность Булгарина и сюжеты его произведений могут рассматриваться как материал для конструирования одной из «новых реальностей» Гоголя (современный исследователь Булгарина А. И. Рейтблат остроумно сравнил автора «Выжигина» с героем плутовского романа)².

Если мы будем рассматривать отзывы двух авторов друг о друге, то на чаше весов с одной стороны окажутся многословные (начиная с 1836 года) и противоречивые болгаринские рецензии и критические опусы, с другой — небольшой отрывок о Булгарине Гоголя, не вошедший по разным соображениям в статью «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах» в первом номере пушкинского «Современника». Гоголь ясно и определенно формулирует свою оценку творчества Булгарина: «Г-н Булгарин явился на нашу <словесность?> как рассказчик, занявший на некоторое время публику. <...> Но г. Булгарин, как всякому известно, [нравился тем, что че-

ловек умный и сметливый, но не имеет в себе никакой [сильной] поражающей оригинальности. [Ни одного не издал он критического] такого сочинения, в котором [бы был виден] эстетический вкус. Он начал писать у нас русские романы [которые очень понравились, потому что бы<ли> новость, потому что у нас очень немного было русских романов, да и те были мало известны публике. Но в романах этих, как всякой знает, нет верного, живого изображения жизни, чисто] русской природы. [Они были небольшого искусства. Они были написаны человеком умным, но не имевшим таланта. Они были длинны и скучны и лишены той живости, которую сообщает один только эстетический вкус]» [Гоголь VIII, 547—548] Нам пока неизвестны причины, по которым этот отрывок не вошел в окончательный вариант статьи. Отметим гоголевскую характеристику Булгарина как «рассказчика, занявшего на некоторое время публику», которую почти дословно повторит потом Булгарин, характеризуя Гоголя.

Говоря о Булгарине в письмах (15 упоминаний по Полному собр. соч.), Гоголь придерживается правил некой игры, в которой участвует не реальный человек — Булгарин, а некоторый типаж, роль которого комична и прекрасно известна адресату гоголевского письма.

Наиболее характерно его ироническое письмо к Пушкину с «эстетическим разбором двух романов <...> Петра Ивановича Выжигина и Сокол бы сокол, да курица съела» Орлова. В этом разборе Гоголь относит Булгарина к «чисто Байроновскому» направлению, отмечая, что Фаддею Венедиктовичу присуща «та же гордость, та же буря сильных, непокорных страстей, резко означившая огненный и вместе мрачный характер британского поэта, <...> то же самоотвержение, презрение всего низкого и подлого...»³

Такого же Булгарина встречаем и в письмах Гоголя к своим «нежинским однокорытникам». В 1838 году он пишет из Рима А. С. Данилевскому, пересказывая письмо Смирнова: «Смирнов прибавляет, что Булгарин, на возвратном пути в Дерпт, был кем-то, вероятно, из дерптских студентов так исправно поколочен, что недели две пролежал в постели. Этого наслаждения я не понимаю. По мне поколотить Булгарина так же гадко, как и поцеловать его» [Гоголь XI, 149].

Однако не всем адресатам гоголевских писем понятны правила этой эпистолярной игры, и Гоголь иногда использует это непонимание. Так, он пишет маменьке, пытаясь несколько успокоить ее необузданные восторги по поводу успехов «Николаши»: «Я вам советую иногда прочесть разборы в Библиот<еке> для Чтения и Северн<ой> Пчеле о моих сочинениях, и вы увидите, что их вовсе не так хвалят, как вы об них думаете. И почти всегда эти замечания справедливы» [Гоголь XI, 189].

Даже после кризиса 1840 года этот эпистолярный стиль гоголевских отзывов о Булгарине не изменяется. «Мне даже критики Булгарина приносят пользу, потому что я, как немец, снимаю плеву со всякой дряни,» — пишет он С. П. Шевыреву в ноябре 1842 года, собирая все отклики о «Мертвых душах» [Гоголь XII, 117].

Таким образом, гоголевские отзывы о Булгарине при своей немногочисленности достаточно однородны и по тону, и по содержанию.

Отзывы же Булгарина о Гоголе гораздо многочисленнее и противоречивее. Противоречивость их обусловлена сложностью позиции Булгарина. Речь здесь идет вовсе не об эстетических противоречиях, а скорее о некоторых причинах психологического порядка. Остановимся подробнее на одном эпизоде.

Вопрос о знакомстве Булгарина с Гоголем вырос, с легкой руки Булгарина, в один из детективных сюжетов гоголеведения. В настоящее время нам не известны какие-либо свидетельства самого Гоголя о личном знакомстве с Булгариным.

Нам кажется, однако, что подробное рассмотрение истории возникновения этого сюжета представляет большой интерес для булгариноведов, так как проявляет некоторые особенности личности Булгарина.

Сообщение же Булгарина, появившееся в 1854 году («Северная пчела», № 175), не оставляет равнодушными гоголеведов до сих пор. Булгарин высказывает свои соображения по поводу выхода книги Николая М. [П. А. Кулиша] «Опыт биографии Н. В. Гоголя» (СПб., 1854)⁴ и сообщает читателям, что биограф Гоголя «позабыл одно важное обстоятельство». Обстоятельство это состоит в том, что в конце 1829 или в начале 1830 года к нему пришел только что приехавший в Петербург Гоголь, поднес похвальные стихи и попросил устроить его на службу.

Фон-Фок устроил молодого провинциала в III отделение. Гоголь же ходил на службу лишь за жалованием, потом какой-то друг Гоголя забрал его документы, а сам Гоголь исчез «куда неизвестно».

А. И. Рейтблат в статье «Служил ли Гоголь в III отделении?», вполне доверяя Булгарину, приводит разные соображения в защиту булгаринской версии⁵.

Не полемизируя открыто с точкой зрения Рейтבלата, Ю. В. Манн в первом томе новой биографии Гоголя обращает внимание на время появления статьи Булгарина, справедливо замечая, что: «Булгарин не раз имел повод прибегнуть к <...> обвинению морального свойства, или если не прямому обвинению, то хотя бы к намеку. То, что он этого не сделал при жизни Гоголя, существенно подрывает правдоподобие его версии»⁶.

Попробуем проследить историю возникновения рассказа Булгарина о визите к нему Гоголя. Намек на приход Гоголя к Булгарину появляется впервые в 1847 году в фельетоне Булгарина по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями»⁷: «Гоголь едва ли не с первыми нами (т.е. с Ф. Б. — Т. К.) познакомился, прибыв в Петербург из Малороссии, прежде чем напечатал первое свое сочинение...» («Северная пчела», 1847, № 8)

Через пять лет в письме к некоему Василию Васильевичу от 21 марта 1852 года (ровно через месяц после смерти Гоголя!) Булгарин вновь упоминает о приходе к нему Гоголя: «Гоголь в первое свое пребывание в Петербурге обратился ко мне,⁸ чрез меня получил казенное место с жалованием и в честь мою писал стихи, которые мне стыдно даже объявлять...»⁹

К этим ранее замеченным исследователями фактам добавим, что за месяц до этого письма, сразу после смерти Гоголя, Булгарин пишет другое — ученому П. В. Хавскому, даже не упоминая о личном знакомстве с Гоголем. Причем ситуация очень похожа на ту, которая потом повторится с письмом к Василию Васильевичу. Хавский, как и Василий Васильевич, прислал Булгарину (видимо, для публикации) два письма с описанием кончины и похорон Гоголя и лавровыми листами с его гроба. Булгарин же не намерен публиковать этих писем и отвечает высокомерно, в духе своих последних статей, настойчиво критикующих творчество Гоголя и натуральную школу: «От другого я принял бы посылку этих лавров — за насмешку, но от

вас получил с улыбкою, будучи уверен, что вы не читали веки Гоголя и мнений «Пчелы»¹⁰.

Более того, никто из исследователей не обращал внимания на высказывание Булгарина 1836 года. А между тем рецензия на «Ревизора» в «Северной пчеле» (№ 97—98, 1836), написанная Булгариным, заканчивается словами: «Но мы уважаем дарование г. Гоголя, любим это дарование, не имея чести знать лично автора «Ревизора» (курсив мой. — Т. К.), и говорим откровенно с ним для его собственной и для общей пользы».

Таким образом, болгаринская версия о приходе к нему Гоголя, отсутствуя в 1836, появляется в виде намека в 1847 году, повторяется потом в 1852 году — через месяц после смерти Гоголя — в частном письме, а в 1854 году становится темой подробного рассказа об одном, не отмеченном биографами Гоголя, эпизоде его жизни.

Следует отметить, что в 1855 году Булгарин в очередной разоблачительной статье о Гоголе сообщает: «Я был действителем в литературе, когда Гоголь только начал писать, и хотя биограф его умалчивает, но Гоголь явился к первому ко мне с рукописью «Вечера на Диканьке», и я хорошо знаю степень образования Гоголя и его взгляд на литературу.» («Северная пчела», 1855, № 244)¹¹ Мы видим, что чем далее по времени смерть Гоголя, тем более смелых фактов и подробностей появляется в статьях Булгарина.

Анализ статей Булгарина о Гоголе 1847—1855 годов, как нам кажется, способен прояснить в некоторой мере мотивы появления болгаринской версии знакомства с Гоголем.

Что двигало Булгариным в его борьбе с Гоголем, почему так силен его полемический пафос?

Чем значительнее в глазах критиков и читателей становится Гоголь, тем резче выпады Булгарина против него¹². На первый план при этом выдвигаются не эстетические разногласия, а соображения конъюнктурного порядка. Булгаринская критика натуральной школы находится в прямой зависимости от роста популярности и тиража «Отечественных записок». Из статьи в статью, вплоть до 1851 года, Булгарин упрекает Гоголя в неправдоподобии, отсутствии логики, плохом знании русского языка.

В 1846 году, в разгар кампании против натуральной школы, Булгарин наконец повторяет найденную им еще в 1935 году причину растущей славы Гоголя (более харак-

теризующую самого Булгарина): «<...> новой литературной партии *натуралистов* непременно нужны гении, чтоб блеском их славы помрачить всех прежних русских писателей, живых и умерших (самого Булгарина в первую очередь. — Т. К.). На первых порах они хватились за г. Гоголя, человека с дарованием, рисовщика и довольно забавного рассказчика (вспомним, что именно забавным рассказчиком назвал и Гоголь Булгарина. — Т. К.), и без его ведома и вероятно желая, произвели его в гении, сравнили с Гомером...» («Северная пчела», 1846, № 27) Появление «Выбранных мест из переписки с друзьями» дает Булгарину повод для повторения своей «стройной» теории. Гоголя, по его словам, выдвинули на роль ведущего литератора критики «Отечественных записок» и, в первую очередь, В. Г. Белинский — молодые люди «без *определенного места* <...> с огромными притязаниями на известность и даровитость, и с весьма малыми средствами». И вот, наконец, в «Выбранных местах» Гоголь признал, что превозносили его напрасно, что он не соответствует тому идеалу, который пытались из него сделать. Булгарин ликует: «Это истинное торжество для Северной пчелы, т.е. для прямой, безпристрастной критики! Читатели наши убедятся, что мы никогда не действовали по духу партий, и отдаем каждому справедливость по мере заслуг». («Северная пчела», 1847, № 8) Ни большой объем дополненной многочисленными цитатами из «Выбранных мест» статьи, ни декларация эстетического беспристрастия не могут скрыть торжества уязвленного самолюбия Булгарина.

В 1852 году Гоголь умер. Реакция общества и печати на его смерть (статьи в «Московских ведомостях» и «Москвитянине») явилась неким катализатором, который вызвал такую бурную реакцию Булгарина, что он счел возможным рассказать читателям «Северной пчелы» о службе Гоголя в III отделении.

19-го апреля 1852 года («Северная пчела», 1852, № 87) Булгарин печатает огромную, повторяющую все критические выпады против Гоголя, статью, в которой возмущается не только содержанием, но и оформлением статьи М. П. Погодина в «Москвитянине» (1852, № 5) и статьи в «Ведомостях Московской городской полиции» (1852, 22-го февраля), откликнувшихся на смерть Гоголя. Статья в «Москвитянине» «напечатана на четырех страницах, окаймленных *траурным борднером!* Ни по смерти Держа-

вина, ни по смерти Карамзина, Дмитриева, Грибоедова и всех вообще светил русской словесности, русские журналы не печатались с *черною каймою!* Все самое малейшие подробности болезни человека сообщены М. П. Погодиным, как будто дело шло о великом муже, благодетеле человечества, или о страшном Атилле, который наполнял мир славою своего имени!»

Булгаринская статья не оригинальна ни по содержанию (он повторяет не в первый раз себя самого), ни по тону. Московскому генерал-губернатору графу А. А. Закревскому было выражено высочайшее неудовольствие за присутствие на похоронах Гоголя. М. К. Лемке приводит любопытный факт из дела архива III отделения 1852 года (№ 92): «Когда ему было дано понять из Петербурга о неуместности такой выходки, Закревский сразу стал во враждебное к Гоголю положение и, например, 25 марта (несколько раньше появления статьи Булгарина — Т. К.) обратил внимание попечителя московского округа на *неуместность траурной каймы в статье о Гоголе Погодина* в № 5 «Москвитянина» (курсив мой. — Т. К.) и выражения его: «похороны Гоголя приносят столько чести Москве и ее начальству». Немного спустя, уже в апреле, Закревский выразил удивление попечителю, что все еще пишут о Гоголе (в № 8 «Москвитянина» были стихи Берга), и просил его, чтобы «статьи о Гоголе печатались впредь не иначе, как с особенным разбором и строгостью».¹³

Таким образом, яростные ноты булгаринской статьи о Гоголе звучали в унисон с официальным петербургским тоном. Ссылка И. С. Тургенева за известное «Письмо из Петербурга», опубликованное в «Московских ведомостях» через две недели после похорон Гоголя, — еще одно яркое свидетельство отношения III отделения в этот момент к Гоголю.

Статья Булгарина от 19 февраля вызвала крайнее негодование друзей Гоголя, прекрасно понимавших сложившуюся ситуацию. А. О. Смирнова пишет 29 апреля 1852 года М. П. Погодину по поводу этой статьи. «Милостивый Государь Михаил Петрович! <...> Сделайте одолжение, хотя и ваша личность затронута, не отвечайте. Надобно с Ф. Б. делать [не дописываю этой гадкой фамилии потому что слишком противно] как с лужей на улице: обходить. Поверите, что он довольно умен, чтобы понять ваше презрительное молчание, и это то его и взбесит. Всякая полемика журнальная неприлична в сию пору над свежей

могилой Гоголя, и в особенности с таким не (подчеркнуто Смирновой. — Т. К.) человеком. Я не прошу извинений за совет, в устах моих это просьба.»¹⁴

Однако через два месяца в «Московских ведомостях» (1852, № 76, 24 июня) появилась большая статья: «Отзыв провинциала на статью о Гоголе. . . ». Ее анонимный автор (возможно, это был Погодин) начинал свою полемику с Булгариным фразой о справедливой славе Гоголя, которая «больно колет глаза всегда завистливой посредственности».

В ответ на эту статью Булгарин разразился текстом, тон которого заставляет вспомнить отнюдь не журнальную драку бывшего капитана французской службы с книгопродавцем Лисенковым.

Цензор А. Крылов вынужден был не допустить публикации булгаринской статьи в «Северной пчеле» со следующим объяснением: «NB. Сказанное здесь о Гоголе исключено мною по особому приказанию не возбуждать полемики по сему предмету. 11 июля 1852». Вот что пишет раздраженный Булгарин: «Но я вовсе не намерен заводить полемики для доказательства, что дважды два четыре, что огонь греет, а лед морозит. У всякого свой вкус. Но мы не охотники до таких картин как будочник, охотящийся за насекомыми в своем воротнике, как лакей с душком, как пляска в присядку у губернатора, как переплывающиеся, от скуки, малороссияне, и проч. и проч. <... > Наслаждайтесь, господа, творениями писателя, которого вы называете гением, и читайте примерно журналы *натуральной школы*, которые так нежны и боязливы, что не смеют даже произносить слова *грязное*, и заменили его словом *сальность!!!* Вступать в споры об изящном и о литературе ни с этими журналистами, ни с вами, почтенные авторы статей в № 76-м Московских ведомостей — мы не станем! Мы высказали наше мнение — и довольны! Бисер нынче дорог. 14/26 июля 1852.»¹⁵

После запрещения этой статьи Булгарин, видимо, испугавшись высочайшего неодобрения своего гнева, два года молчал. Но после выхода «Опыта биографии Гоголя Николая М.» (сам факт появления этой книги еще раз показал значение Гоголя в русской литературе того времени), сменив тон и выдвинув аргументы, ранее им не употреблявшиеся даже в самой гневной статье, Булгарин выступил с развернутым рассказом о том, как молодой Го-

голь искал его покровительства и служил в III отделении. Для того, чтобы подкрепить начатое вновь наступление на Гоголя, Фаддей Венедиктович через несколько номеров (СП, 1854, № 181) помещает пространную заметку «О причинах удивительного успеха Гоголя», в которой к рассказу о том, что Гоголя возвеличила партия литературных противников Булгарина прибавляет сюжет о необыкновенной хитрости малороссов, которые всегда находят себе сильных покровителей и с их помощью продвигаются вперед.

Посмертная слава Гоголя не давала Булгарину покоя, на каждый положительный отзыв о нем Булгарин реагирует болезненно. В 1855 году в октябрьской книжке «Отечественных записок» появилась статья о Гоголе А. Писемского, и Булгарин опять выступил на поле боя: «Бедная литература! Что в ней теперь делается — почти непостижимо! Не хотел я даже и прикасаться к ней — но нет сил вытерпеть!» В этой-то статье Булгарин и рассказывает о том, что Гоголь читал ему первому «Вечера на хуторе».

Итак, эпизод, рассказанный в 1854 году Булгариным, получает новое освещение, если знать все обстоятельства его возникновения.

Представленный нами материал, как нам кажется, с одной стороны, добавляет некоторые штрихи к волнующему гоголеведов вопросу о службе Николая Васильевича в зловещем III отделении, вызывая некоторое сомнение в достоверности свидетельства Булгарина.

С другой стороны, мы видим, как Фаддей Венедиктович выступает именно в той роли, которую проницательный Гоголь наметил для него в своих письмах, и даже после смерти великого писателя продолжает точно следовать некоему жизненному сценарию. Не скрывая от современников ни мучающей его зависти, ни желания остаться в памяти потомства патриархом русской литературы, Булгарин удивительно искренен. Кстати, его искренность, по мнению Ю. Н. Тынянова («Кюхля»), и была тем его неоспоримым достоинством, цenia которое, с ним дружили и Рылеев и Грибоедов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См. Энгельгардт Н. А. Гоголь и романы двадцатых годов // Исторический вестник. — 1902. — № 2. — С. 577–579.; Ф. [охт] Ю. «Иван Выжигин» и «Мертвые души» // Русский архив. — 1902. — № 8. — С. 594–603.; Энгельгардт Н. А. Гоголь и Булгарин // Исторический вестник. — 1904. — № 7 — С. 154–173.
- 2 Отдельной темой исследования является: «Северная пчела» и Гоголь В этом отношении интересны наблюдения И. П. Золотусского над тем, как во время работы над «Записками сумасшедшего» Гоголь использует темы сообщений «Северной пчелы». — См.: Золотусский И. П. Поэзия прозы. — М., 1987.
- 3 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 томах. — М.; Л. — Т. X. — С. 204. В дальнейшем ссылки на это собрание даются в тексте в скобках. Римской цифрой обозначается том, арабской — страница.
- 4 Этот текст был перепечатан после 1854 года трижды. См: Кирпичников А. И. Сомнения и противоречия в биографии Гоголя // Изв. отд. рус. яз. и словесности АН. — 1900. — Т. 5. — Кн. 2. — С. 612–616; Вересаев В. Гоголь в жизни. — М.; Л., 1933. — С. 88–89; Рейтблат А. И. Служил ли Гоголь в III отделении? // Филологические науки. — 1992. — № 5–6. — С. 24 (На эту работу в дальнейшем мы будем ссылаться следующим образом: А. И. Рейтблат, страница).
- 5 Рейтблат А. И. — С. 26–27.
- 6 Манн Ю. В. — С. 206, 208.
- 7 Впервые на два предшествующих варианта статьи Булгарина 1854 года указал В. В. Гиппиус. См.: Документы о службе Гоголя в департаменте государственного хозяйства и публичных зданий (с примечаниями Вас. Гиппиуса) // Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. — М.; Л. — 1936. — Т. I. — С. 293–294.
- 8 Во всех неоговоренных случаях курсив и разрядка принадлежат Булгарину. — Т. К.
- 9 Киевская старина. — 1893. — Май. — С. 321–322.
- 10 Ф. В. Булгарин по поводу смерти Н. В. Гоголя // Русская старина. — 1872. — Март. — С. 481–482. Булгарин здесь имеет в виду ту придирчивую критику Гоголя «Северной пчелой», которая, начавшись с некоторых замечаний в рецензиях 1836 года, вылилась в продолжительную борьбу с натуральной школой и критиками «Отечественных записок»,

в первую очередь, В. Г. Белинским. «Северная пчела», как самая многотиражная газета в России, действительно во многом формировала читательские вкусы.

- 11 А. И. Рейтблат замечает по этому поводу: «Речь не может идти о всем сборнике, поскольку в период завершения работы над ним Гоголь уже примкнул к лагерю литературных врагов Булгарина. По-видимому, имеется в виду повесть «Вечер накануне Ивана Купала. . .» (Рейтблат, С. 28) Однако А. И. Рейтблат не заметил сноски, сделанной Булгариним, которая полностью разрушает это его предположение: «Повести (курсив мой. — Т. К.) посвящены покойному Князю В. П. Кочубею. Диканька — наследственное имение Кочубея» («Северная пчела», 1855, № 244). Булгарин, не задумываясь о хронологическом соответствии сообщаемого им факта, не упускает возможности повторить, что «Вечера на хуторе» посвящены князю Кочубею. Именно этим посвящением он объяснял успех первого произведения Гоголя в статье «О причинах удивительного успеха Гоголя» («Северная пчела», 1854, № 181)
- 12 Наиболее подробно отношение Булгарина к Гоголю рассмотрено в неопубликованной статье А. И. Рейтבלата «Гоголь и Булгарин» (Мы цитируем машинопись этой статьи, любезно предоставленную нам автором). А. И. Рейтблат замечает, что первоначальная симпатия Булгарина («Сам юморист и сатирик, он с сочувствием относился к его сатирическим и юмористическим произведениям, ощущая определенную близость к собственным литературным опытам») постепенно сменилась полным неприятием. А. И. Рейтблат замечает, что Булгарин «. . . осознал Гоголя соперником, не только действующим на одном с ним поприще, но и примкнувшим к стану его литературных врагов, и поэтому всячески стремился приуменьшить его значение, обоснованно рассчитывая на то, что он формирует своими статьями мнение публики».
- 13 Лемке М. К. Николаевские жандармы и литература 1826 — 1855 гг. — СПб., 1909. — С. 204.
- 14 Отдел рукописей РГБ. Фонд 231 Погодина. Шифр Пог. II, ед. 30/51.
- 15 Отдел рукописей РГБ. Фонд 233 Полторацкого. Шифр п. 21, ед. 52.

ЖУКОВСКИЙ И ХОМЯКОВ: ПРОБЛЕМА ФИЛОСОФСКОЙ ПОЭЗИИ

Т. СТЕПАНИЦЕВА

На годы расцвета романтизма приходится появление нового требования в литературе — требования «мысли». Его выдвинули поэты, близкие к «Обществу Любомудрия» и осознававшие себя представителями «философического романтизма». Они пытались воплотить «новое» содержание в старой форме, разработанной первыми русскими романтиками, прежде всего Жуковским.

Поэты-любомудры не были единственными, кто в своем творчестве прямо или косвенно ориентировался на Жуковского. Эта особенность характерна для всех последующих романтиков. «Поэты-философы» в творчестве использовали уже разработанные поэтические приемы, преломляя их по-своему. Изменение литературных целей влекло за собой изменение содержания готовых мотивов и образов. Анализ подобных трансформаций на примере стихотворений Хомякова, одного из признанных «поэтов мысли», может прояснить роль Жуковского в развитии русской философской поэзии. Выводы сравнительного анализа послужат также основой для уточнения термина собственно философской поэзии.

Основой анализа стали два текста Жуковского, относящиеся к периоду т.н. «эстетических манифестов» 1818—1824 гг.: «К мимопролетевшему знакомому гению» (1819) и «Невыразимое» (1819). В стихотворениях этого периода получили поэтическое воплощение новые эстетические принципы автора, его «лирическая философия». Тенденция к воплощению в лирическом тексте своей эстетической программы станет позже одной из черт философской поэзии. Медитация на темы творчества входит в ткань стихотворения.

Тема творчества, поэта и поэзии, одна из ключевых для романтизма, заняла важное место и в поэзии Хомякова.

Но смена литературной позиции меняет также интерпретацию этих тем и мотивов в его лирике. Трансформация образов, имевших философское наполнение в творчестве Жуковского, у Хомякова влечет за собой замену философского размышления декларацией. Таковы тематически близкие названным стихотворениям Жуковского два текста Хомякова — «Желание покоя» (1825) и «Два часа» (1831). Динамичный, развивающийся образ, извлеченный из «лирического сюжета» Жуковского, в стихотворении Хомякова становится готовым блоком, утратившим принципиальную многозначность.

В стихотворении 1819 г. Жуковский обращается к своему излюбленному образу — образу «небесного гения», «посетителя», посредника между земным и горным мирами. «Гений» не имеет лица, он выступает как символ всего возвышенно-прекрасного:

*Останься, будь мне жизньию земною,
Будь ангелом-хранителем души.²*

Символичность образа подчеркнута строфическим параллелизмом, усиленным при помощи анафор.

Стихотворение построено как лирический монолог, фиксирующий путь мысли лирического героя. «Отстраненность» субъекта подчеркнута употреблением местоимений («ты», а не «я») и лексических субститутов «Я» («душа», «сердце»). Акцентировано не «свое», а «другое». Идет постоянная смена планов, мена образа на образ. Первичная объективация эмоционального «Я» переходит на Гения, на «высший» мир вообще, чем снимаются их оппозиционность.

В «Желании покоя» Хомяков, наоборот, эту оппозиционность подчеркивает. Соответственно меняется образная система и лексический строй. Лирический монолог содержит многочисленные анафоры:

*Я приучусь к мечтам ничтожным,
(...)
Я сердца усмирю роптанье,
(...)
Я мог бы радости с толпою разделять...³*

Акцентировка лирического героя дополняется развернутой метафорой «поэт — орел».

Центральный в творчестве Хомякова конфликт «поэт — толпа» представлен здесь косвенно в виде конфликта

поэта и его дара, выведенного в аллегорическом образе. Поэт лишается обычной человеческой судьбы. Земной мир для него «низок», мир сущностей — не вполне доступен.

Конфликт в стихотворении субъективен, т.к. «к высокому, к прекрасному любовь» внутренне присуща поэту. Она оценивается однозначно негативно («покая враг угрюмый», «с улыбкою презренья» — ср. «знакомый Геный» — «мой пленитель», «ангел-хранитель»). В этой системе оценок меняется вес таких понятий как мечта, надежда, воспоминание:

*Возьмите ж от меня бесплодный сердца жар,
Мои мечты, надежды, воспоминанья,
И к славе страсть, и песнопенья гар,
И чувств возвышенных стремленья,
Возьмите все! [Хомяков 68]*

Негативно оцениваемое героем Хомякова вдохновение включается в оппозицию, где ему противопоставлена искомая и недостижимая для поэта «тишина души». Естественное состояние лирического героя «К мимопролетевшему...» в системе Хомякова несовместимо с поэзией. Поэт становится изгнанником, а граница между двумя мирами — непреодолимой. Жуковский же стремится к универсализации пространств:

*О Геный мой, побудь еще со мною,
Бывалый друг, оплетом не спеши,
Останься, будь мне жизнью земною... [Хомяков 333]*

В «Желании покоя» земной мир выступает и как ничтожный, и как идеальный: презрение к «смертным роду», но и «желание венцов и славы». У Жуковского отношения между земным миром и лирическим героем гармоничны, поэтому внутренний опыт героя не оценивается. Не столь четко вписанная в систему оппозиций, поэтическая картина мира усложняется, появляется возможность выбора.

Можно отметить в стихотворениях близость некоторых поэтических приемов. Здесь выделяется сходная структура эпитета у обоих авторов: эпитет утрачивает свой предметный смысл и становится эмоциональным (напр., «тихий», «сладкий»). Иногда сходство приема подчеркивает семантические различия в текстах. «Эмоциональный» синтаксис, характерный для Жуковского, используется и Хомяковым. Но вместо лиричности, интимности тона он

придает «Желанию покоя» императивность, ораторский пафос.

Различия акцентов в отношениях субъекта — объекта позволяют определить конфликт «Желания покоя» как более умозрительный, абстрактный. Символический, эстетически значимый образ Гения трансформируется в риторический прием. Собеседник, реальный в «К мимопролетевшему...», становится фиктивным, и свободная медитация заменяется декларацией. Корни этих различий находятся в расхождении авторских установок — установки на гармоничность, изначальную осмысленность мира у Жуковского и установки на дисгармонию, утопичность разрешения проблемы у Хомякова. Исходя из этого, поэты по-разному подходят и к проблеме выражения, языка поэзии. Примером здесь могут служить стихотворения «Невыразимое» и «Два часа».

«Отрывок» 1819 г. содержит в себе основы поэтической философии Жуковского. В стихотворениях 1818 — 1824 гг. «Невыразимое» занимает центральное место, наиболее ярко демонстрирует эволюцию эстетических взглядов автора и его поэтической манеры. Для автора «Двух часов» произведение такого значения не имеет. Скорее это попытка в поэтической форме избавиться от того, что в письме Хомяков назвал «грезами». Так поэт, всю жизнь пытавшийся преодолеть внутренний разлад, стремился достигнуть некой гармонии. Причины его неудачи заключены в резкой антиномичности авторского сознания, в непримиримой, и поэтому ограниченной авторской позиции.

В «Невыразимом» тоже представлена оппозиция — оппозиция целого и части, согласованность «разновидного с единством» противопоставлена «ярким чертам». Но заявленная в первой части стихотворения оппозиция снимается во второй путем примирения ее членов. По наблюдению Г. А. Жуковского, поэт достигает этого, включая зримое в план чувствуемого.⁴ Пейзаж олицетворяется при погружении его в мир авторских эмоций и смыкается с миром «невыразимого». Движение «вдаль», к идеалу нейтрализует разделенность и статичность:

*Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчанье понятно говорит.* [Жуковский 337]

Движение лирического сюжета коррелирует с движением авторской мысли, обозначенным введением «эмоци-

онального синтаксиса», с обилием вопросительных интонаций, с постоянной меной образа на образ и т.д.

Оппозиция «видимого глазу» и «невыразимого», поэтической и прозаической натур здесь лишена однозначности, потому что противопоставлено прекрасное не полному его отсутствию, а лишь неполному его выражению.

Четкость и однозначность оппозиций мы видим в «Двух часах» Хомякова, написанных двенадцатью годами позже. Заглавие задает и ведущую антиномию, и композицию текста. То, что Жуковский заключил в форму вопроса, здесь представлено как данность:

Есть час блаженства для поэта,

(...)

Но есть поэту час страданья. [Хомяков 391]

Возможность поэтического выражения у «первого романтика» зависит от природы объекта («сие столь смутное», «внемлемый одной душою обворожающего глас»). В «Двух часах» отсутствует разделение визуального образа мира и «невыразимого». Значение понятия «невыразимое» здесь иное, чем у Жуковского: оно существует в сознании поэта, только если «луч божественного света // В его виденья не проник». А, значит, разрешение проблемы не зависит от воли поэта. Проблема не разрешается, а снимается:

И гибнет мир новорожденный

В груди бессильной и немой. [Хомяков 91]

Снятие проблемы в «Двух часах», как и разрешение ее в «Невыразимом», заключено в молчании. Но если в последнем это т.н. «белый шум», содержащий все звуки, и в том числе себя, то в первом это «абсолютно черное тело», немота, мертвое безмолвие. Прекрасное Хомяков противопоставляет его отсутствию, как день — ночи. В «Невыразимом» временные категории глобальны — настоящее и прошедшее свободно перетекают друг в друга, субъект предстает как развивающийся психологический организм, одушевляющий собой окружающий мир. Субъект другого стихотворения — идея, которая превращает текст в виртуозную сентенцию.

Сказанное выше дает нам представление о соотношении литературных позиций обоих поэтов. Основные темы поэзии Жуковского в эпоху «эстетических манифестов» — «искусство и время» и место и назначение поэта

в мире. Главными принципами отношения к действительности становятся идея самопознания личности и свобода воли как необходимая часть духовной деятельности человека. Поэзия в такой картине мира бессмертна, она является высшим проявлением человеческой духовности, что делает ее связующим звеном между земным и небесным мирами. С этим соотносится проблема амбивалентности красоты — ее вечной сути и мимолетности проявлений.

Открытие сферы «невыразимого» разрешает проблему изображения «внутреннего человека». Этот символ объединяет проблемы человеческой психологии, эстетики, жизни и смерти. Процесс мышления входит в ткань поэтической медитации:

Но льзя ли в мертвое живое перегать?

Кто мог создание в словах пересоздать?

Невыразимое погвластно ль выраженью? [Жуковский 336]

Видимая реальность преобразуется в потоке эстетических переживаний и воспоминаний героя, что раскрывает глубокую осмысленность любого явления, снимает кажущуюся абсурдность мира. Так меняется структура образа — он начинает жить на пересечении реального, пластического и философско-эстетического смыслов.⁵ Принцип «движущихся картин» создает в лирике ощущение динамизма, иллюзию наблюдаемого перетекания мысли. Поэт, находясь внутри этого движения, как бы отстраняется и получает возможность отразить проблемы творчества, своего места в мире.

Как и другие «поэты мысли», Хомяков разрабатывал в основном вторую сторону романтической проблемы поэзии — проблему возвышения поэта над толпой. Тяготение к гармонии выражалось у него в четкости конструкций, в стремлении к биполярности. Ключевой для романтиков образ поэта возникает в лирике любомудров из теоретической концепции искусства, а не из жанра или из биографической личности. Объект лирики — абстрактный «идеальный» человек, прежде всего этический. На основе такой концепции личности строится вся картина мироздания, исключая амбивалентность, диалектику. Поэзия становится средством для достижения морального совершенства. В таком контексте роль поэта мыслится как пророческая, что исключает возможность свободной

смены взглядов, а следовательно — и философской многозначности.

Лирический герой Жуковского воспринимает мир во всей его полноте, постигает его скрытый смысл. Поэтому данные психологического опыта воспринимаются субъектом безоценочно, либо с точки зрения их «высшего смысла». Герой объективируется в мире, в природе, служащей отражением «внутреннего человека». Объективное и субъективное равнозначны в поэтической картине мира Жуковского.

Мир в лирике Хомякова разорван на «должное» и «существующее», борющиеся между собой, отсюда повышенная оценочность мировосприятия субъекта. Лирическое «я» противопоставлено «толпе» и устремлено к утопическому идеалу. Герой ощущает себя пророком, имеющим право на «корректировку» мира. Рациональное стремление к преодолению внутренних противоречий ведет к сужению психологических рамок. «Поэтическая философия» излагается как данность, снимается динамичность поэтической мысли, лирический сюжет создается путем оперирования готовыми блоками. Это позволяет нам говорить о поэзии Хомякова как профетической и о поэзии Жуковского как философской. Если продолжить мысль Г. А. Жуковского, назвавшего открытие полисемантической слова и углубление психологизма основными открытиями Жуковского, можно отметить его связь с философскими поэтами. По наблюдению Л. В. Пумпянского, именно смысловой сдвиг станет основой метода «поэта-мыслителя» Тютчева.⁶ Отмеченная нами в анализе философско-эстетическая значимость поэзии Жуковского позволяет нам уточнить определение философской поэзии.

Принятые в исследовательской литературе критерии этого определения не представляются нам достаточными (напр., имманентный,⁷ исторический⁸ (или автометаописание)). Равно мы не можем принять отрицание термина «философский» применительно к поэзии, обосновываемое ее «субъективизмом». Здесь нужно отметить особенность, уже отмеченную нами в поэтическом мировоззрении Жуковского — глубокая субъективность в его поэзии сопряжена с безоценочным отношением к внутреннему опыту. Он представлен в авторском сознании через амбивалентное соположение полярных начал. По нашим наблюдениям, именно автометарефлексия, попытка выхода за рамки

индивидуального сознания может стать одним из важных признаков философской поэзии. Наличие «философской» темы еще не делает текст значимым в этом плане. Значимость появляется не как следствие «философической» интенции, а как результат процесса автоматарефлексии. В произведении создается некая идейная структура, вне его не существующая. Мысль подсказана самим предметом, а не предрешена заранее. Поэтический текст фиксирует не результат медитации, а сам ее процесс, в этом смысле он — картина непрерывно развивающегося сознания автора. Читатель, включаясь в чтение текста, становится наблюдателем процесса мышления, отчасти со-автором. В лирике «философического романтизма» ему отводится роль наблюдателя.

Основным содержанием философской поэзии мы, с этой точки зрения, можем назвать не разрешение «вечных» вопросов, не «пророчество», а репрезентацию авторского сознания, свободного от дидактических и полемических установок. Поэтому для нас проанализированные стихотворения Жуковского будут философскими в полном смысле, предваряющими такие линии развития «мыслящей» поэзии, как лирика позднего Пушкина и Тютчева, и противопоставленными «поэзии мысли», с ее пророческой и полемической ориентацией.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См. об этом: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. — Томск, 1985.
- 2 Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4-х т. — М.; Л., 1959. — Т. 1. — С. 336. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.
- 3 Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. — Л., 1969. — С. 66. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.
- 4 См. об этом: Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. — М., 1965.
- 5 См. об этом: Янушкевич А. С. Указ. соч. — С. 146.
- 6 См.: Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах. — Л., 1929.
- 7 См.: Гинзбург Л. Я. Опыт философской лирики. Д. В. Веневитинов // Поэтика. — Вып. 5. — М., 1929.
- 8 См.: Маймин Е. А. Русская философская поэзия. — М., 1976. Его же. Философская поэзия Пушкина и Любомиров // Пушкин. Исследования и материалы. — Т. 6. — Л., 1969.

К ПРОБЛЕМЕ
КОМПОЗИЦИИ СБОРНИКА А. ЧЕХОВА
«В СУМЕРКАХ»

Е. ВАЛЬЦИФЕР

Сборник А. П. Чехова «В сумерках», вышедший в свет в августе 1887 года, является результатом авторских поисков нового стиля и содержания, изменения творческого метода, обусловленных переосмыслением чеховской концепции писателя. Отныне внимание Чехова сосредоточено на «серьезном» (термин З. Г. Минц).

Конец прошлого — начало нынешнего веков — эпоха сборников. Сборник начинает осмысляться как художественное единство. «В сумерках» Чехова — яркое тому подтверждение. Рассказы, тщательно отобранные и расположенные в строгом, самим Чеховым установленном, порядке, взаимодействуют на многих уровнях. Мы рассмотрим уровень композиции.

«Сумерки» — очень значимый символ для европейской культурной ситуации конца XIX века. В сборнике Чехова сумеречный колорит характеризует душевный и духовный строй персонажей. Это прежде всего — сумерки сознания.

Исследователи неоднократно отмечали чеховский «интерес к изображению некоммуникабельности»¹. Почти во всех рассказах сборника «В сумерках» конфликт вытекает непосредственно из неудачной коммуникации, из ситуации непонимания (случайного или искусственно созданного). Особенно частотным сигналом отсутствия необходимого контакта между собеседниками является молчание. Ситуация может складываться каким угодно образом, однако, наличие молчания делает неблагоприятным любой (за редким исключением) вариант коммуникации.

ПРИМЕР 1 («Недоброе дело»)

«— Сто-ой! Велю стоять и стой... Не рвись, пес поганый! Хочешь в живых быть, так стой и молчи, покуда велю <...>»

У сторожа подгибаются колени. Он в страхе закрывает глаза и, дрожа всем телом, прижимается к ограде <...>.

— Один в горячке, другой спит, а третий странников провожает, — бормочет прохожий. — Хорошие сторожа, можно жалованье платить! <...> Проходит в молчании 5—10 минут.»

Итак, один из двух участников диалога совершенно пассивен. Мы имеем не диалог даже, а монолог.

ПРИМЕР 2 («Панихида»)

«— Какие чудные у нас места! — восхищалась она, гуляя. — Что за овраги и болота! Боже, как хороша моя родина!

И она заплакала.

— Эти места только место занимают... — думал Андрей Андреевич, тупо глядя на овраги <...>. — От них корысти, как от козла молока.»

И здесь нет собственно диалога. Реакция адресата не оформлена вербально.

ПРИМЕР 3 («Мечты»)

«Андрей Птаха <...> оглядывает бродягу и силится понять, как это живой и трезвый человек может не помнить своего имени?

— Да ты православный? — спрашивает он.

— Православный, — кротко отвечает бродяга.

— Гм... Стало быть, тебя крестили?

— А то как же? Я не турок... И в церковь хожу <...>.

— Ну, так как же тебя звать?

— А зови меня как хочешь, парень...»

Птаха пожимает плечами и в недоумении хлопает себя по бедрам. Другой же сотский, Никандр Сапожников, солидно молчит. Он не так наивен, как Птаха, и, по-видимому, отлично знает причины, побуждающие православного человека скрывать от людей свое имя».

В данном случае диалог состоялся, но не был продуктивным из-за нежелания третьего участника коммуника-

ции беседовать со спутниками. Образовалась своеобразная «коммуникативная лагуна». Удачный коммуникативный акт возможен при достаточной мобильности адресанта, его способности менять модель поведения в зависимости от ситуации. Так в рассказе «Дома» наблюдаем сохранение непонимания в разговоре отца с сыном до тех пор, пока не меняется код сообщения. Сухая мораль о вреде курения, замененная вечерней сказкой на ту же тему, производит желаемый эффект. В редких, а потому особенно значимых случаях, коммуникационная метаморфоза стимулирует трансформацию понимания в непонимание («Беспокойный гость»).

Группа рассказов: «Дома», «Верочка», «Несчастье», «Агафья», «Святою ночью» обнаруживает первенство понимания над непониманием.

Другую группу рассказов отличает диаметрально противоположное соотношение результатов коммуникативных актов: «Мечты», «Недоброе дело», «Ведьма», «В суде», «Беспокойный гость», «Панихида», «Событие», «Враги».

Случаи равновесия, когда непонимание компенсируется пониманием или стремлением к нему, манифестируют коммуникативную норму. Таковы рассказы: «Пустой случай», «На пути», «Кошмар».

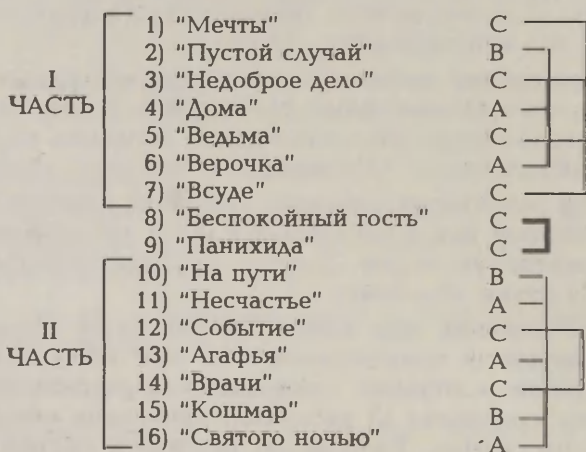
Таким образом, три категории рассказов выделяются по характеру представленной в них коммуникативной ситуации: «ситуация понимания» (5 рассказов), «пограничная ситуация» (3 рассказа), «ситуация непонимания» (8 рассказов). Количество рассказов первых двух групп в сумме равно количеству рассказов третьей группы. Так в сборнике устанавливается хрупкое равновесие между «пониманием» и «непониманием». Пропорции, которыми представлены вышеупомянутые категории, соответствуют пропорциям «золотого сечения», что подчеркивает гармоническую сбалансированность «света» и «тени» в палитре художника.

Важнее количественных характеристик, с точки зрения композиции, — характеристики синтагматические, сюжетные. Сюжет — область авторского вмешательства в реальность, им представляемую. Реальность сборника Чехова — «сумерки». Что же интересует писателя: собственно сумеречность окружающей действительности или символизируемая сумерками неопределенность, дающая

по меньшей мере 2 возможных модели развития событий:
1) сгущение тьмы; 2) рассвет.

Чехов, в отличие от Ф. Ницше с его «Сумерками кумиров» (1888) и О. Шпенглера с его «Закатом Европы» (1918–22), представляет не вечерние, но утренние сумерки. Позднее изменение отношения писателя к эпохе ни в коей мере не умаляет нашей уверенности в том, что сборник, по замыслу Чехова, должен был производить на читателя исключительно светлое впечатление. На это весьма недвусмысленно указывает композиция сборника. Рассмотрим порядок расположения рассказов:

СХЕМА 1



A — "ситуация понимания"

B — "пограничная ситуация"

C — "ситуация непонимания"

Кроме идеально оформившихся двух частей сборника, совершенно очевидна зеркальная симметрия отдельных его составляющих:

СХЕМА 2



Ею охвачено по сути дела 75% рассказов. Таким образом, композиция циклически замыкается, что, на наш взгляд, можно интерпретировать как сосредоточенность на имманентной структуре мерцающих, как и положено, сумерек. В пределах каждой из двух симметричных частей наблюдаем ритмическое чередование рассказов третьей категории (С) с эквивалентными друг другу рассказами первой (А) и второй (В) категорий (см. схему 1). Есть, однако, рассказы, выпадающие из этой последовательности. Это, во-первых, — два центральных рассказа сборника: «Панихида» и «Беспокойный гость». Они оба относятся к категории С («ситуация непонимания») и выполняют пограничную функцию, соединяя и отграничивая первую и вторую части сборника. Если интерпретировать эти рассказы, развивая метафору сумерек, то, видимо, их следовало бы определить как предельное сгущение тьмы после вечерних сумерек, перед началом утренних — так называемая «*tertia vigilia*». Собственно, Чехов апеллирует к неизбежности рассвета. Во-вторых, — «На пути» и «Святою ночью», создающие, как и два рассмотренных выше рассказа, перебои в ровном чередовании «благополучных» и «неблагополучных», с точки зрения коммуникативной ситуации, рассказов. Они представляют, соответственно, В и А категории (см. схему 1) и выполняют функции рамки II части сборника. Обратившись к схеме 2, увидим, что эти рассказы выбиваются не только из «порядка чередования», но и из схемы зеркальной симметрии составляющих сборника. Заметим, что во втором случае к ним примыкают рассказы «Мечты» и «В суде», обрамляющие, в свою очередь, I часть сборника и относящиеся к С категории. Прямая последовательность этих четырех рассказов следующая:

С	С	В	А
«Мечты»	«В суде»	«На пути»	«Святою ночью»

Очевидно, что здесь нам представлен последовательный переход от «ситуации непонимания» через «погра-

ничную ситуацию» к «пониманию». Смена мрачно обрамленной I части оптимистически обрамленной II частью лишней раз подчеркивает движение от тьмы к свету в чеховском сборнике.

Подобное толкование композиции сборника «В сумерках» отвечает, думается, интенциям Чехова, его желанию указать на возможность удачной коммуникации в сумеречном мире. Заметим, кстати, что в тех рассказах, в которых хотя бы грамматически присутствует «Я», т.е. в тех случаях, когда дистанция между автором и лирическим героем может быть игнорирована читателем, Чехов исключает ситуации коммуникативных неудач. Так на композиционном уровне Чехов обнаруживает свою точку зрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Жолковский А. К. Блуждающие сны. — М., 1994. — С. 128.

ПРОБЛЕМА ТАЛАНТА
В «ИНТЕЛЛИГЕНТСКОМ» МИРЕ
(Анализ рассказа А. П. Чехова
«Святою ночью»)

Е. НЫММ

В конце 1880-х годов проблема личности, а также связанные с ней вопросы поиска идеала человеческого поведения и жизненной позиции становятся одними из самых важных в творчестве Чехова. Писатель ориентируется в своих поисках на «интеллигентскую» среду. Интеллигент в понимании Чехова — это человек, подвергающий себя сознательному воспитанию. Программа воспитания в себе интеллигента впервые была сформулирована Чеховым в письме 1886 года к брату Николаю. Идеал «воспитанного» человека, как писала З. Г. Минц, актуализирует для молодого Чехова в культурной сфере пласт так называемой «тургеневской культуры»: «К культурным, воспитанным достоинствам относятся такие <... > качества, как уважение к другому, душевная тонкость, чувство собственного достоинства, эстетика быта и поведения и др. — т.е. именно то, что для Чехова связывается с понятием «тургеневской культуры» и что вызвало совет брату в конце письма читать Тургенева»¹.

Интеллигентные, «воспитанные» люди в творчестве Чехова конца 1880-х годов показаны в моменты переломные и, как правило, связанные с болезнью героев². Преобладание в произведениях этого периода «больных» персонажей особым образом соотносится с чеховским представлением о гармонично развитой личности. Для Чехова крайне важным является сочетание духовного и физического здоровья в человеческой личности. В письме к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 года Чехов говорит: «Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода

от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались»³. В письмах Чехов часто приводил известное латинское изречение: «Mens sana in corpore sano» [Письма I, 224].

Изображение больных духовно и физически интеллигентов в произведениях конца 1880-х годов свидетельствует, на наш взгляд, о том, что Чехов перестал воспринимать однозначно свой идеал «воспитанного» человека.

Представление о «воспитанном» человеке неразрывно связано в сознании писателя с понятием о таланте и о среде интеллигенции, в которой проходит жизнь «воспитанных» людей. В письме к брату Николаю Чехов писал: «Талант занес тебя в эту среду, ты принадлежишь ей...» [Письма I, 223]. В связи с этим размышления писателя о функции таланта в современном обществе не случайно вылились в представление о «болезни» таланта. Когда Чехов пишет в 1892 году А. С. Суворину о положении современного поколения беллетристов, он развивает эту мысль о «болезни» таланта: «Не я виноват в своей болезни, и не мне лечить себя, ибо болезнь сия, надо полагать, имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана недаром» [Письма V, 134]. Представление о «болезни» таланта связано также с той позицией его в обществе, о которой Чехов писал в письме к брату (талант призван «воспитывающе влиять» на окружающих). Но Чехов неоднократно говорил, что не чувствует результатов этого положительного влияния своего таланта на «публику» (письма к Суворину от 23 и 26 декабря 1888 года и др.).

По всей вероятности, в жизни происходил процесс обратный тому, который Чехов наметил в своем письме к брату. И чеховские произведения свидетельствуют о том, что писатель вполне осознавал это. Не талант оказывал воздействие на общество, а общество «заражало» талант господствующими в нем настроениями. В. Б. Катаев отмечает, что скука и уныние в современную Чехову эпоху воспринимались как болезнь, свойственная всему чеховскому поколению. Он приводит выдержку из популярной в то время книги К. Д. Кавелина: «...люди чрезвычайно изобретательны на удовольствия и развлечения, а между тем скучают. Скука — болезнь, неизвестная прежде...»⁴

Таким образом, «болезнь» становится довольно широким понятием в восприятии современников Чехова. Оно включает в себя представления о физическом нездорово-

вье человека и о душевном состоянии индивида, которое обнаруживается прежде всего в форме скуки и эмоциональной подавленности. На этом фоне особенно важными представляются духовные искания чеховских интеллигентов и самого Чехова. Они приобретают вид локальных поисков. Под локальными мы понимаем такие поиски, которые ориентируют человека на пространственную шкалу ценностей. В пространственном отношении Чехов оценивает монастырский, церковный мир как максимально удаленный от привычного социального уклада общества. В этом же ключе можно прочесть и высказывание писателя в письме к брату Николаю: «Истинные таланты всегда живут в потемках». По-видимому, Чехов считал, что удаленность от мира социальных отношений способствует сохранению таланта в человеке, а также сохранению его духовного и физического здоровья. Не случайно доктор из рассказа «Неприятность» (редакция «Нового времени» (1888)) мечтает уйти из мира социальных проблем: «Доктор думал о том, что хорошо бы теперь уехать куда-нибудь очень-очень далеко <...> он не будет видеть людей, люди — его... Хорошо также упрятать себя на всю жизнь в келью какого-нибудь монастыря» [Чехов VII, 534].

В рассказе «Святою ночью» (1886) эти проблемы будут особенно актуальны для Чехова. Жизнь героев рассказа протекает в «тихой, скрытой от мира, сумеречной, как покой» атмосфере, по словам героини рассказа «Княгиня» (1888). И эта тишина способствует интенсивной духовной жизни талантливых героев — Иеронима и Николая. Эти персонажи интересны и в другом отношении. Их внутренний мир, его выражение, общение героев с миром внешним — все это основано на принципе гармонии. Также первостепенно важной для Чехова является способность этих персонажей гармонично сочетать в себе детское мировосприятие и культуру «воспитанных» людей.

Персонажи «Святою ночью», безусловно, соотносятся с чеховским идеалом «воспитанного» человека. Они в своих рассуждениях возвышают культуру человеческого поведения в противовес бескультурью и невежеству. Душевная тонкость, «деликатность» по отношению к окружающим, стремление максимально ограничить проявления своей личности, которые могут внести беспокойство

в жизнь других людей, — все это герои оценивают как признаки необходимой культуры в поведении человека.

Идеал «воспитанного» человека у Чехова выдвигает на первый план проявления этической и эстетической сторон личности в противоположность мещанским, антиэстетическим формам существования человека. «Воспитанным» людям «нужны от женщины не постель, не лошадиный пот, <...> не ум, выражающийся в умении надуть фальшивой беременностью и лгать без усталости... Им, особенно художникам, нужны свежесть, изящество, человечность, способность быть не <...>, а матерью...» [Письма I, 224].

Духовная жизнь как проявление этического и эстетического для героев рассказа «Святою ночью» является основной. Духовный свет личности и святой фразы героями оценивается наиболее высоко. Обращенность персонажей к сфере этического и к области красоты находит отражение в повышенной активности внутреннего мира, даже при внешней статичности их состояния. Эмоциональное напряжение по-разному проявляется в поведении главных героев и толпы народа. Эмоциональная активность толпы порождает внешне выраженную динамику состояния: «Молитв вовсе нет, а есть какая-то сплошная, детски-безотчетная радость, ищущая предлога, чтобы только вырваться наружу и излиться в каком-нибудь движении, хотя бы в беспардонном шатании и толкотне» [Чехов V, 100]. Динамичность внешнего или внутреннего состояния людей оценивается рассказчиком и автором однозначно положительно. При описании Иеронима рассказчик подчеркивает внутреннюю активность его состояния при внешней статичности действия: «Я мог себе представить этого Иеронима, смиренно стоящего где-нибудь у стены, согнувшегося и жадно ловящего красоту святой фразы» [Чехов V, 101].

Во внешних проявлениях Иеронима прочитывается желание ступать, отойти на задний план. Герой принципиально не концентрирует внимание окружающих на своей личности, он стремится умалить свое собственное значение в этом мире (называет себя «обыкновенным человеком»). В отношениях с Николаем он отводит себе всегда подчиненное место. Интересно, что при осознании этих отношений герой перебирает почти все возможные типы родственной и свойственной связи: мать — сын, брат — брат, жена — муж, друг — друг. Себе Иероним неизменно отводит более низкое положение в этой иерар-

хии: «Теперь я все равно как сирота или вдовица» [Чехов V, 99]. Подобная скромность, органически присущая героям рассказа, и незаурядные душевные качества «оживляют» то представление о «таланте в потемках», которое, как уже указывалось выше, играет важную роль в формировании «воспитанного» человека у Чехова: «Истинные таланты всегда сидят в потемках, в толпе, подальше от выставки. . . Даже Крылов сказал, что пустую бочку слышнее, чем полную...» [Письма I, 224]. Не случайно разговор между Иеронимом и рассказчиком происходит в потемках и речной тишине. «Потемки» — повторяющийся мотив в начале рассказа.

Герои «Святою ночью» сохраняют в себе детскую непосредственность и обостренность реакций в процессе восприятия мира. Отсюда и частые сравнения мировосприятия людей духовного сословия и других героев, связанных с церковным миром, в произведениях Чехова с аналогичными проявлениями детского восприятия жизни: «детская восторженность» Иеронима, «смешливость» дьякона в «Дуэли» (1891) или же «детские глаза» героя рассказа «Перекаати-поле» (1887). По-видимому, такая способность к непосредственному восприятию мира и красоты обусловлена той атмосферой монастырского мира, в которой проходит жизнь героев. Красота церковных служб, обрядов, праздников, — все это создает особую эстетику жизни и вместе с тем органичную, непосредственную атмосферу, в которую включен чеховский интеллигент.

По-видимому, как считает Чехов, обращенность героев рассказа к трансцендентной сфере также сохраняет их способность к непосредственному восприятию мира.

Можно высказать предположение, что подобная особенность героев рассказа «Святою ночью», которые органично сочетают в себе детское мировосприятие и культуру «воспитанных» людей, обусловлена также и принципиально открытым сознанием многих персонажей, существующих в атмосфере церковного или монастырского мира. Они способны к восприятию различных жизненных «правд». Эта способность воспринимать самые разные представления о жизни проявляется в широком кругозоре и стремлении приобщиться к миру других людей. Поэтому человек духовного сословия в произведениях Чехова часто не ограничивается действием только в рамках одного церковного ареала и поведением в соответствии с церковной догмой.

Персонажи «Святою ночью» в своем мировосприятии пытаются охватить весь универсум. При описании мастерства Николая в создании акафистов Иероним подчеркивает особое требование: «Кроме плавности и велеречия, сударь, нужно еще, чтоб каждая строчечка изукрашена была всячески, чтоб тут и цветы были, и молния, и ветер, и солнце, и все предметы мира видимого» [Чехов V, 98]. Иероним указывает на необычайную емкость тех слов, которые изобретает Николай в своих акафистах: «Для краткости много слов и мыслей пригонит в одно слово и как это у него все выходит плавно и обстоятельно» [Чехов V, 98].

Это стремление к всеобъемлющему восприятию проявляется и в эмоциональной сфере. Диапазон эмоциональных переживаний человека тут максимально широк, даже наблюдается некая тенденция к соединению противоположных по своей направленности эмоций в одном моменте временного ряда: «Так надо писать, чтоб молящийся сердцем радовался и плакал, а умом содрогался и в трепет приходил» [Чехов V, 97]. Такая своеобразная эмоциональная антитетичность одновременно является и гармоничностью в выражении своего внутреннего мира для героев рассказа. Гармония будет также и основным требованием Иеронима и Николая к сфере искусства. В общем мир этих героев можно охарактеризовать как упорядоченный и гармоничный.

Таким образом, церковная и монастырская атмосфера для Чехова (церковные праздники, обряды богослужения) — это среда, которая способствует углублению «открытого», динамичного взгляда героев на мир. Эта эстетическая атмосфера влияет на персонажей органично, непосредственно и как бы уравнивает исключительно рациональный процесс самовоспитания чеховских интеллигентов-разночинцев. Эта среда, по Чехову, способствует во многом воспитанию таланта и сохранению духовного и физического здоровья в человеке.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Минц З. Г. Место «тургеневской культуры» в «картине мира» молодого Чехова (1880—1885) // *Slavica*. — Debrecen, 1986. — Вып. XXIII. — С. 99.
- 2 Для нас будет важна концепция Г. А. Бялого, которая нашла отражение в его монографии «Чехов и русский реализм» (Л. — 1981). Г. А. Бялый показал, что болезнь человека служит в творчестве Чехова приемом раскрытия аномальности окружающего мира и, через отрицание, утверждению нормы в человеческом поведении.
- 3 Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т.: Собр. писем: В 12 т. — М., 1974—1988. — Т. 3. — С. 11. Все ссылки на письма и сочинения А. П. Чехова даются по этому изданию. Римской цифрой обозначается том, арабской — страница.
- 4 Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. — М., 1989. — С. 93.

ОБ ОДНОМ ПЕРСОНОЛОГИЧЕСКОМ ТИПЕ В ПРОЗЕ М. П. АРЦЫБАШЕВА

Я. ЛЕВЧЕНКО

В 1910 году З. Н. Гиппиус так отозвалась о рассказе М. П. Арцыбашева «Смерть Ланде»¹: «Еще в те времена он был написан, когда порабощающая мода стоять перед Космосом еще не явилась. «Смерть Ланде» — нежная, заботливо написанная вещь, и вся она — вопрос. Тот, правда, вопрос, который легко может перейти в вызов <...>»². В приведенной цитате выражена, по-видимому, одна из наиболее нейтральных точек зрения, лишенная декларативных дефиниций, тогда как подавляющее большинство писателей и критиков, в разное время упоминавших творчество Арцыбашева, считали своим долгом как можно более неприязненно высказаться о нем. Примечательно, что определения типа «садист», «параноик», «педераст»³ и т.п. по поводу личности автора зачастую существенно превосходили по количеству размышления аналитического характера. Гиппиус же подметила важную деталь, выявив в кратком резюме путь писателя от «вопроса» к «вызову», имея в виду, что, по мере того, как человек познает жизнь и людей, его идеализирующее отношение к себе и другим сменяется скепсисом, могущим перейти в человеконенавистничество. Здесь мы пытаемся осветить проблему, имеющую непосредственное отношение к этому процессу, она связана с личностью центрального персонажа в двух произведениях Арцыбашева — «Смерть Ланде» (1904) и «Санин» (1907).

Соотношение двух, казалось бы, совершенно противоположных персонажей может поначалу показаться непродуктивным. Однако следует напомнить, что в одноименном романе Владимир Санин упоминает Ивана Ланде в качестве своего прежнего наставника, давая этим понять, что рассматриваемые произведения фабульно связаны и что события повести «Смерть Ланде» на несколько лет

предвосхищают события «Санина». Арцыбашев словами своего героя характеризует Ланде как христианина «не по убеждению, а по природе»⁴, и описывает то, как быстро Санин, будучи на первом курсе под влиянием Ланде, освободился от него и начал относиться к идеям своего недавнего кумира с оттенком жалости. По мнению Санина, под покровом христианства «творятся фальшь, ложь и глупая трагедия <... >. Хуже всего то, что всякое улучшение жизни люди добывают по-прежнему кровью, революцией и анархией, а в основу ставят все-таки гуманность и любовь к ближнему»⁵. В этой связи полезно привести одно из типичных суждений современного нам исследователя. Э. Шубин заявляет, что «вся санинская проповедь есть не что иное, как крайне вульгаризированные и упрощенные мысли немецкого создателя новой морали»⁶ — имеется в виду, конечно, Ницше. Устоявшееся, закрепленное в научных публикациях и учебных пособиях мнение о Санине как о вульгаризированном ницшеанце и Ланде как «свекловице» и «кислом дураке» нам представляется только отчасти справедливым, но и то исключительно на уровне очень политизированном, идеологическом и, соответственно, одномерном. Мы предполагаем, что с аналитической точки зрения противопоставление Ланде и Санина нерелевантно, так как Арцыбашев, подразумевая не конкретную личность, а именно тот тип, своего рода схему, сознательно упрощенную в угоду большей рельефности, оуцествил подтверждение своего высказывания, зафиксированного несколько позже: «Человека обряжали в плащ индивидуализма, надевали хитон христианина, а он, одетый и голый, равно упорно оставался если не зверь зверем, то свинья свиной»⁸. Будучи уже в эмиграции, Арцыбашев интерпретировал эту мысль более мягко: «Духовная сущность человека не меняется. До окончания века, несмотря ни на что, человек будет одинаков»⁹. Собственно, Арцыбашеву и не было важно, кем является человек по своей идеологической ориентации, сверх того, неважно, плох он или хорош. «Арцыбашев видит действительность глазами не поэта, а простого смертного»¹⁰, — писал современник «Санина» А. Закржевский, — «Несомненно, что никаких претензий на абсолютное значение своего героя Арцыбашев не питал и питать не мог, ибо область его — обыденное, человеческое, слишком человеческое; толпа же сама возвела Санина на звание сверхчеловека, и этот великолепный символ всего скотского <... > как нельзя лучше

пришелся по вкусу стаду, и стадо почуяло быка и преклонилось перед царем»¹¹. Санин отказывается от служения счастьем других, — «магистральной темы русской интеллигенции XIX века»¹², — но это, на наш взгляд, и есть первичная авторская интенция: реально, может, несколько сгущенно, описать новую генерацию, приходящую на смену старой. С другой стороны, существует утверждение, что Арцыбашеву «нет дела до жанровой стороны жизни, он не наблюдает ее внешних подробностей. Когда они ему нужны, он берет их из вторых рук, или сочиняет их, хотя ему самому, быть может, кажется, что он их подметил в действительности. Он ставит себе задачи и сам решает их, жанровая правда играет при этом подчиненную роль»¹³. Таким образом, отзывы, касающиеся эстетических категорий, не признают полутонов, ибо схематизация авторского метода в ответ на схематизацию описываемой жизни со стороны самого автора является для аналитика наиболее легким путем. Между тем герой Арцыбашева на уровне поведенческой структуры остается неизменен, это — человек, вытесненный из социума вследствие непонимания и последующего отрицательного отношения. Не лишенный некоторой карикатурности, гротескности, — а это отмечал еще И. Ф. Анненский,¹⁴ — герой Арцыбашева всегда есть *persona non grata*, выполняющая функцию подопытного животного. Это «животное» — своего рода возмутитель спокойствия, оно не устраивает тот мир, в котором обитает. Зерно совести (или «социальный страх» по З. Фрейдю) отсутствует как у Санина, так и у Ланде. В первом случае герой обнаруживает стремление быть богочеловеком, которому дозволено все, во втором же происходит возведение запрета в абсолютную истину (Нельзя ничего). Так, для Санина условности этикета отсутствуют, он презрительно отказывает офицеру Зарудину в вызове на дуэль, а затем, случайно повстречав офицера на аллее, прилюдно унижает его. Приведем отрывок из текста.

«— Вам что? — спросил Санин, вдруг становясь серьезным и внимательно глядя на тонкий хлыстик, который Зарудин неестественно держал в руке.

«Ах, дурак!» — подумал он с раздражением и жалостью.

— Я имею сказать вам два слова... — хрипло проговорил Зарудин. — Вам передали мой вызов?

— Да, — слегка пожал плечом Санин <... >.

— И вы решительно отказываетесь, как то... следовало бы порядочному человеку, принять этот вызов? <...>

— Конечно отказываюсь, — странно спокойным голосом и переводя острый взгляд прямо в глаза Зарудину, сказал Санин.

Офицер тяжело вздохнул, как будто подымая огромную тяжесть.

— Еще раз... Отказываетесь? — еще громче спросил он металлически зазвеневшим голосом. <...>

— Я уже сказал вам, — прежним тоном ответил Санин.

Все завертелось вокруг Зарудина и, слыша сзади поспешные шаги и женский вскрик, с чувством, напоминающим отчаяние падающего в пропасть, он с судорожным усилием, как-то чересчур высоко взмахнул тонким хлыстом.

Но в то же мгновение Санин, быстро и коротко, но со страшной силой разгибая мускулы, ударил его кулаком в лицо.

Голова Зарудина мотнулась набок, и что-то горячее и мутное, мгновенно пронизавшее острыми иглами глаза и мозг, залило ему рот и нос.

<...> Зарудин, роня хлыст и фуражку, упал на руки, ничего не видя, не слыша и не сознавая, кроме сознания непоправимого конца и тупой, жгучей боли в глазу. <...>

— Ничего, ничего... пусть... — с отвращением, тихо и злобно весело сказал Санин, широко расставив ноги и тяжело дыша. <...>

— Какая гадость! — хрипло выговорил в лицо Санину Юрий Сварожич.»¹⁵

В свою очередь, Ланде воплощает собой отказ от всех ценностей. Так, он решительно готов отдать всю сумму своего наследства семьям рабочих, уволенных с мельницы за учиненные беспорядки. На тревожный вопрос матери: «А сам-то с чем останешься?» он отвечает: «Как-нибудь».¹⁶ На этот раз кредо арцыбашевского персонажа выражается в им же сформулированном принципе: «Я отдал бы деньги тем, кому, чувствовал бы, что должен <разрядка — Я. Л.> их отдать.»¹⁷

Эти примеры показывают, что поступки героев одинаково представляются своего рода ересью, и то, и другое — проявления индивидуалистические. Если Санин прямо заявляет о человеке как о царе, «боящемся соб-

ственной тени», который «создает призрак, условие, мираж и страдает»¹⁸, а следовательно, не заслуживает уважения, то Ланде, отказываясь от перспективы «пустить слух о новой вере»¹⁹, репрезентирует отнюдь не жертву во имя чего-либо, а, напротив, нежелание что-либо делать. Именно так пассивность Ланде могла расцениваться критикой, для которой ритуализованная жертвенность интеллигента и, тем паче, христианина, была обязательной, а оппозиция +/— являлась краеугольным камнем любого околотитературного дискурса. Арцыбашев же полагал, что следует принимать жизнь как таковую, не вдаваясь в ее изменение, а не оценивать ее как частный случай социального процесса: «Да закатятся все великие солнца великих идей! Мы — одни, и пусть нашей религией будет любовь к человеку сегодняшнего дня, к такому, какой он есть!» — писал он в 1922 году.²⁰

С нашей точки зрения, сознательное, дедуктивное построение автором типа своего героя и предельная схематизация его поведения позволяют соотнести структуру данного текста с выводами, вытекающими из работы В. Я. Проппа «Морфология сказки», а именно:

«1) Меняются названия (а с ними и атрибуты) действующих лиц, не меняются их действия и функции. <...>.

2) Самый способ осуществления функции может меняться, он представляет собой величину переменную <...>; функция как таковая есть величина постоянная. <...>.

3) Под функцией понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения значимости для хода действия.»²¹

Дабы особенно обратить внимание на первичность вопроса «Что делают сказочные персонажи?», следует напомнить, что вслед за опытами структурного описания сказки Альгирдас-Жюль Греймас и Клод Леви-Стресс спроецировали те же принципы на описание мифа как расширенного контекста сказки, где немаловажную роль играет собственно повествовательная функция. В частности, Греймас установил «между синтагматическими функциями (героев — Я. Л.) парадигматические отношения»²² и жестко увязал это с «динамикой перераспределения ролей между конкретными персонажами».²³ В связи с этим важно упомянуть и то, что Леви-Стресс интерпретировал отдельные функции как результат трансформации одной и

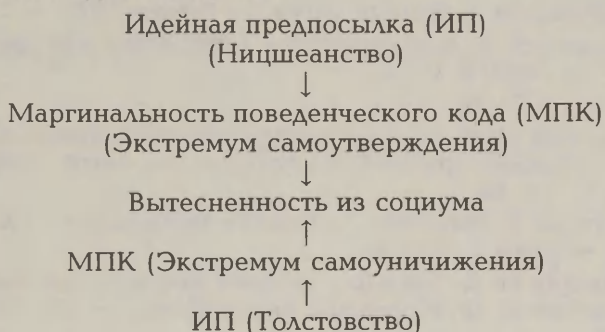
той же сущности, а также установил бинарность всех осуществляемых функций не только в области сказки, но и в сфере нарративного текста. Последний обусловлен требованиями, прежде всего, реалистического описания бытийной модели и оказывается в положении отражателя. Сходная роль уготована и рассматриваемым текстам Арцыбашева, которые, являясь по единодушному мнению критиков сверхнатуралистичными²⁴, все же недалеко ушли от схематизированного дидактического строя мифологического текста. Для Санина и Ланде не важен вопрос: «Как это делается?», образы героев односторонни и закреплены в замкнутом пространстве того, что им приписано. В нашем случае идентификации функциональной структуры персонажей применяется метод, предложенный в статье К. Бремона «Логика повествовательных возможностей»²⁵ где истолкование гипотезы Проппа расширяется до охвата всех вариантов нарративного текста. Бремон считает, что в функциональном отношении у героя существует выбор между двумя последовательностями поступков, одна из которых заканчивается победой, а другая поражением, т.е. при наличии общей отправной точки события могут развиваться в двух, на первый взгляд, разных плоскостях, на деле оказываясь зеркально симметричными друг другу, ведь последовательность и механика одних событий тождественны механике других.

Возвращаясь к исходному материалу, отметим, что в сфере поведенческих характеристик Ланде и Санин подчеркнута индивидуалистичны, с той лишь разницей, что Санин — ницшеанский гедонист, подчеркивающий, что «как правота перед собой достигается — все равно: это дело случая и обстоятельств»²⁶, а Ланде — толстовец, который, несмотря на это, руководствуется исключительно собственными интересами. Позиции обоих персонажей — крайности, две стороны одного и того же понятия, и, таким образом, индивидуализм является стимулом, который, порождая различные особенности на частных уровнях, остается неизменным смысловым континуумом на уровне обобщенном и схематизированном. Очевидно, что из индивидуализма вытекает и оторванность героев от общества. Адекватная рецепция окружающих невозможна, т.к. Санин и Ланде принципиально им противоположны: их мироощущение внутренне напоминает мир «Словаря Сатаны» Амброза Бирса, где «черное» называется «белым», и наоборот. Возвышенное общение с Богом для Са-

нина так же абсурдно, как абсурдна для Ланде плотская близость с женщиной.²⁷ Далее, для рассматриваемых образов характерно сведение мыслей и поступков до степени минимальной вариативности: сомнение героев в правильности выбора почти отсутствует, а если даже оно и есть, то входит в поведенческий процесс не как вариант, а как искусственно смоделированный шаг, не влияющий на исход дела. Для Арцыбашева это — своеобразное «оживление» героев, маскировка существующей схемы. Последняя, при этом, ни в коем случае не отходит на второй план. В этой связи как Санин, так и Ланде представляют собой носителей десемантизирующего типа поведения: «Такого рода человек стремится «жить как живется», его поведение регулируется потребностью упрощения в направлении элиминации упрощаемого.»²⁸ Санин и Ланде бессознательно реализуют свою знаковую систему определенных норм, причем их вырванность из общепринятого поведенческого текста не влияет на их собственную знаковость и ритуалистичность. Диалогичность любой поведенческой системы заключается в том, что для выявления нормы и отклонения от нее требуется наличие, по крайней мере, двух субъектов поведенческой стратегии, причем каждый из них, отталкиваясь от системы 'партнера по диалогу, создает свою системность. В рассматриваемом нами соотношении это правило работает как позитивное противоречие с авторской интенцией, по которой персонажи, будучи порождением авторского сознания и навязываемой им же схемы, обязаны строго и постоянно находиться в подчиненном положении. Здесь же произошел эффект «выхода из-под контроля», когда требования максимально правдиво отразить жизнь, сталкиваясь с этической позицией писателя, пересиливают, и персонажи начинают жить по своим имманентным законам. С другой стороны, если принять во внимание работу Ю. М. Лотмана «Текст в тексте», где сказано, что «текст, выведенный из состояния семиотического равновесия, оказывается способным к саморазвитию»²⁹, то следует признать, что в нашем случае, напротив, тексты поведения Санина и Ланде строго уравнированы в плане ритуализованности. Все поступки обусловлены их приписанностью к определенному культурному типу, не означенному конкретно, но представляющему в любом случае оппозицию общепринятому. Сознательная схематизация героев и их поступков сообщает финалам обоих произведений полную функ-

циональную тождественность: персонажи вынуждены не только духовно, но и физически вытесниться из прежнего смыслового поля и — в случае с Ланде — умереть в одиночестве, а в случае с Саниным — предпринять бегство в никуда, не имеющее цели вовне. Таким образом, повествовательный текст многоуровневого реалистического жанра в обоих финалах уступает одномерности и жесткой структурности.

Итак, увязывая между собой вышеописанные функциональные варианты и конкретную реальность текста, мы выделяем в качестве одного из промежуточных звеньев между мифологическим и многоплановым нарративным текстами зону пограничного текста, где функция выводится из описываемого положения, а не наоборот — из жесткой (иногда и сакральной) установки на определенное действие (А.-Ж. Греймас, К. Бремон). Как известно, Бремон выводит последовательность функции из какой-либо исходной ситуации, которая впоследствии может детерминировать развитие в противоположные стороны. В случае же с текстом-медиатором между мифологическим и нарративным текстами мы считаем справедливой следующую последовательность:



Здесь непонимание (или вытесненность), если мыслить в стиле Бремона, явилось бы исходной ситуацией. Таким образом, если у Бремона мы наблюдали бы движение от единого центра к различным точкам периферии, то здесь видна смена направления движения: несколько (минимум — две) единицы в своей функциональной деятельности оказываются подчиненными единому смысловому знаменателю.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Повесть «Смерть Ланде» впервые была опубликована в «Журнале для всех». — № 12. — 1904.
- 2 Антон Крайний (З. Н. Гиппиус). Рецензии // Русское богатство. — 1910. — № 12. — С. 179.
- 3 Горький А. М. Переписка. — Т. I. — М., 1958. — С. 328.
- 4 Арцыбашев М. П. Тени утра. — М., 1990. — С. 237.
- 5 Арцыбашев М. П. Ук. соч. — С. 179.
- 6 Шубин Э. Художественная проза в годы реакции // Судьбы русского реализма начала XX века. — М., 1975. — С. 64.
- 7 Оба определенно принадлежат А. М. Горькому. — См.: Муратова К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев // Горький и Л. Андреев. Неизданная переписка. — М., 1965. — С. 254; а также: Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости. — М., 1966. — С. 222.
- 8 Арцыбашев М. П. Рассказы. Записки писателя. — М., 1913. — С. 226.
- 9 Арцыбашев М. П. Вечный мираж. — Берлин, 1922. — С. 124.
- 10 Закржевский А. Карамазовщина: психологические параллели. — М., 1912. — С. 133.
- 11 Там же. — С. 120.
- 12 М. Грачева. Из истории литературной борьбы начала XX века // Вопросы русской литературы. — Львов, 1982. — Вып. 2. — С. 86.
- 13 Горнфельд А. Рецензии // Русское богатство. — 1905. — № 9. — Отдел 2. — С. 80.
- 14 Анненский И. Ф. Эстетика мертвых душ и ее наследие // Анненский И. Ф. Избранные произведения. — Л., 1988. — С. 633.
- 15 Арцыбашев М. П. Тени утра. — С. 220–222.
- 16 Арцыбашев М. П. Ужас. — М., 1992. — С. 128.
- 17 Там же. — С. 143.
- 18 Арцыбашев М. П. Тени утра. — С. 133.
- 19 Арцыбашев М. П. Ужас. — М., 1992. — С. 199.
- 20 Арцыбашев М. П. Вечный мираж. — С. 128.
- 21 Пропп В. Я. Морфология сказки. — М., 1969. — С. 24–25.
- 22 Мелетинский Е. М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В. Я. Морфология сказки. — С. 149.
- 23 Там же.

- 24 См. вышеуказанные работы Э. Шубина, М. Грачевой, а также Воровский В. В. Вазаров и Санин: два нигилизма // Воровский В. В. Избранные статьи. — М., 1975. — С. 217.
- 25 См. кн.: Семиотика и искусствометрия. — М., 1972. — С. 95 — 117.
- 26 Арцыбашев М. П. Тени утра. — С. 235.
- 27 Примеры из текста см. в кн.: Тени утра. — С. 177—179, 237—239; а также в кн.: Ужас. — С. 193—194.
- 28 Пятигорский А. М., Успенский В. А. Персонологическая классификация как семиотическая система // Труды по знаковым системам, III. — Тарту, 1967. — С. 12.
- 29 Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи. — Таллинн, 1992. — Т. I. — С. 153.

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В РОМАНЕ А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

Л. ЯКОВЛЕВА

Значительное количество источников, цитируемых А. Белым по вопросу о цвете, указывает на сложность и многоплановость его собственного понимания цветового символа. Духовные искания А. Белого в этой области имеют своим истоком близкие ему тексты христианской культуры (Ветхий и Новый Завет, апокрифические книги и жития святых). Он разнообразит свои знания также сведениями из истории различных религий, древних культур (Элевсинские таинства, орфеические культы и культы Кабиры), из космогонии и теогонии древних греков (Геродот, Гесиод), оккультизма (Леви, Парацельс), психологии, антропологии, фольклора и т.д.¹ Он ищет ответа в теософии Блаватской и Безант, имеющей восточные истоки, у русских апокалиптических мыслителей (Соловьев и Флоренский) и, наконец, находит его в антропософии христианской ориентации Р. Штейнера. В предлагаемой статье, во-первых, понимание цвета Белым в статье «Священные цвета» (1903) и спектр трех основных цветов как ценностное воплощение этой системы; во-вторых, цветовой символ как выражение созданной в «Священных цветах» концепции в двух редакциях (1913 и 1922) романа «Петербург».

I

Уже в 1903 году в своей статье «Священные цвета» А. Белый разработал сложную систему цветовых символов, которая отличается разнородностью источников, ставших для Белого точкой отправления. Эта система основана: 1) на концепции противопоставления белого и черного цветов (светлое/темное) по ветхозаветным текстам (Книга Бытия, Книги пророков Исаи, Даниила и Захарии) и

по новозаветным текстам (Евангелие от Марка, Иоанна и Апокалипсис); 2) на двуплановом теософском восприятии красного; 3) на обращении к серому (демоническому) в духе Мережковского; 4) на концепции Лазури (Софии), восходящей к Лермонтову и Флоренскому.

II

Понятие трех основных цветов встречается лишь в работе Белого «Мастерство Гоголя» (1934). В ней приведены таблицы, определяющие частоту использования цветов у Гоголя и указывающие на три ведущих цвета в его произведениях. По этому же принципу Белым составлены частотные таблицы собственных романов². На данные таблицы и опирается А. Штейнберг в своей статье, когда строит таблицы частоты использования цвета Белым. Отсюда видно, что Белый пришел к правилу трех основных цветов не в конце жизни, а руководствовался им уже при написании своего первого романа.

Выделяя три основных цвета из целого спектра, Белый сначала использует теософскую интерпретацию Блаватской, а затем обращается к теории Р. Штейнера. Три основных цвета у Штейнера те же, что и у Блаватской (красный, синий, желтый), но в обратном порядке (желтый, синий, красный). Это выделение трех цветов было «научно» подкреплено, по мнению Белого, теорией трех степеней (слоев) ауры, которые сообщаются с тремя «органами» посвященного ученика: телом, душой и духом. В интерпретации Штейнера спектр состоит из черного, белого, зеленого, фиолетового, желтого, синего и красного цветов. А. Белый находит здесь много общего со своим собственным ранним толкованием (в «Священных цветах») белого, зеленого, черного и голубого.

Как и Белый, Штейнер поляризует спектр (белое/черное). В интерпретации этой полярности чувствуется сильное влияние Гете.

III

Как устанавливает А. Штейнберг, цвета спектра в романе А. Белого «Петербург» по частоте упоминаний могут быть расположены в следующем порядке: красный (23,75%), черный (15,32%), зеленый (10,88%),

белый (10,10%), желтый (8,31%), синий (7,78%) и серый (6,98%) (последний, на наш взгляд, не следует относить к цветам спектра). Такие цвета, как золотой, серебряный, розовый, голубой, лиловый, коричневый и оранжевый значатся под рубрикой «другие цвета». С нашей точки зрения, было бы целесообразно рассматривать «переходные» цвета, представляющие собой оттенки основных цветов, распределив их по линии спектра в зависимости от того, оттенок какого цвета спектра преобладает во «вторичном» цвете. Таким образом, золотой цвет мы рассматриваем как «ипостась» желтого, серебряный относим к группе белого, розовый — к красному, голубой — к синему, серый — к черному. Трудности возникают при определении некоторых оттенков, образованных сочетанием двух цветов спектра, ни один из которых не является белым, в связи с чем встает вопрос о преобладании одного из цветов, составляющих оттенок, над другим. К таким цветам мы относим оранжевый и коричневый, колеблющиеся между красным и желтым, и лиловым.

В соответствии с концепцией Р. Штейнера, оказавшей влияние на А. Белого, мы рассматриваем каждый цвет на трех уровнях: душевном, телесном и духовном. Три названных уровня соответствуют трем основным пластам значений цветового символа, и в зависимости от характера упоминания цвета мы акцентируем внимание на каком-либо одном из трех основных семантических пластов символа и относим цветовое употребление к тому или иному из перечисленных уровней. На первом уровне цвет выступает как неотъемлемый признак обозначаемого предмета или явления. К этому уровню относятся определения цвета тех предметов, которые не могут за короткий промежуток времени изменить окраску (деталей обстановки, одежды, некоторых черт внешнего облика людей (например, цвета волос, глаз и т.д.)) и явлений природы. Ко второму уровню тяготеют метафорические цветовые определения реально существующих конкретных предметов и явлений, а на третьем, высшем уровне цвет обозначает более абстрактные явления. Здесь он становится важным сам по себе, и то, что он определяет, приобретает таким образом некоторую «самостоятельность». С грамматической точки зрения, к этому уровню могут быть отнесены самостоятельно функционирующие в тексте (вообще без

присоединения к какому-либо имплицитно выраженному носителю цвета) цветковые существительные.

Наиболее частотным в романе является красный цвет. Характерно то, что точки зрения Штейнера и Белого на природу красного цвета не совпадают, хотя в отношении остальных цветов концепция Белого близка к пониманию цвета Штейнером. Р. Штейнер не считает природу красного цвета двойственной, а понимает ее однозначно, утверждая, что в красных цветовых оттенках «через мир души проносятся мысли, порождаемые чувственной жизнью». По Штейнеру, красный цвет фигурирует только на телесном и душевном уровне и не допускается до высшего, духовного уровня. Мы постараемся показать, что у Белого красный цвет выступает и на уровне духа.

На первом уровне красный цвет в романе Белого в соответствии с концепцией Штейнера указывает на «чувственные вожелания, на плотские похоти, на жажду наслаждений неба и желудка»⁴. Он выступает прежде всего как обозначающий предметы бытовой реальности «ярко-красная вывеска»⁵, «красная коробочка» <12>, полотенце с «красными каймами из линючих фазанов <27> и т.д.». В этом случае значение красного цвета чисто отрицательное. На это указывает и часто встречающееся сочетание цветового обозначения «красный» с обозначением материала, из которого сделаны в романе многие красные предметы, — «атлас» «атласно-красный галстук» <40>, «красное, атласное одеяло» <43> и т.д.). Николай Аполлонович, надев «ярко-красное домино» <46>, стоит перед зеркалом «весь атласный, красный» <46>, а близость между этими словами и строкой из стихотворения «Маскарад» «Стройный черт, — атласный, красный <...>» неоднократно отмечалось (Л. Долгополов и др.). Таким образом, атлас указывает на сугубо дьявольскую природу красного цвета на данном уровне.

Кроме того, на обсуждаемом уровне красный цвет применим и к описанию душевных состояний, которые внешне выражаются, в основном, в изменении цвета лица. В частности, неоднократно подчеркивается, что Софья Петровна Лихугина «становилась пунцовой от хохота», что передается и ее гостям, изменяя линию их поведения «гость становился пунцовым и развязным» <62> и т.д.).

На втором уровне красный цвет присутствует у Р. Штейнера только в виде оттенков других цветов: желто-

красного, символизирующего любопытство, и розово-красного, указывающего на «благожелательное, исполненное любви существо»⁶. У А. Белого красный цвет на втором уровне часто обозначается через такие эпитеты, как «кровавый», «обагрённый кровью». Кроме того, здесь часто происходит увеличение концентрации признака, выражающегося не только в прилагательных типа «ярко-красный» или «темно-красный», но и в употреблении такого обозначения красного цвета, как «багровый». Николай Аполлонович, одетый в красное домино, по цвету своей одежды неоднократно называется в тексте романа «красный шут» (67.69 и т.д.), «темно-багровый паяц» <55>, и, соответственно, его руки, когда он одет в домино, по цвету рукавов определяются как «две красных руки» <55>.

На этом уровне красный цвет употреблен и по отношению к России и Манчжурии, указывая на нестабильность политического состояния, отличающую обе названные страны: в романе упоминается «кровавый фон горящей России» <13>, «кровавое зарево деревенских пожаров» <76> и «обагрённая кровью Манчжурия» <76>. Ко второму уровню относятся и частые упоминания багрового заката («луч багровый заката» <20>, «багровый закат» <26> и т.д.) и багровых листьев («осенний багрец ложился на землю» <76>, «шелестящий багрец листьев» <77>). Но посредством красного цвета характеризуется не только естественный свет заката, но и «искусственный» свет фонарей («ярко-красные, будто кровью налитые фонари» <53>). На втором уровне символика красного цвета неоднозначна: она не только inferнальна, в ней проглядывает положительный момент, так как по статье «Священные цвета» А. Белый определяет «теософию красного цвета» как «соотносительность борьбы между Богом и дьяволом»⁷.

Двуплановость понимания красного цвета не нейтрализуется и на третьем уровне. К третьему уровню относятся цветовые упоминания, связанные с представлением о шаре как о чем-то порождающем взрыв. «Багровый шар» <25>, форму которого в глазах Аполлона Аполлоновича приобретает силуэт Дудкина, представляет собой пример упоминания цвета на уровне духа: «<...> в груди родилось ощущение багрового шара, готового разорваться и раскидаться на части» <26>. До красного пятна сжимается и весь Петербург, причем город сравнивается с адом и говорится, что «красный блеск» может распасться при

приближении к нему: «Так из финских болот тебе покажет место своей безумной оседлости красным, красным пятном: и пятно то беззвучно издали зрится на темноцветной ночи <... > издали ты увидишь красной крови пятно, вставшее в темноцветную ночь; ты испуганно скажешь: Не есть ли там местонахождение геенского пекла? <... > Но если бы ты, безумец, дерзнул пойти навстречу Геенне, ярко-кровавый, издали тебя ужаснувший блеск медленно растворился бы в белесоватую, не вовсе чистую светлость, многогневыми обстал бы домами, — и только: наконец распался бы на многое множество огоньков» <49>.

В данном месте символика красного цвета, в итоге своего «разложения», дающего «белесоватый», отвечает трактовке положительной ипостаси красного в «Священных цветах», где говорится, что «историческая эволюция церкви есть процесс убеления риз кровью Агнца»⁸. Через «уничтожение» красного цвета здесь происходит очищение, и окраска сменяется на белую, положительную, правда, еще не вполне очищенную от «примесей».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Белый А. Символизм. — М., 1910. — С. 456, 462, 519, 521 — 523 и т.д.
- 2 См.: Белый А. Мастерство Гоголя. — Л., 1934. — С. 308.
- 3 Штайнер Р. Теософия. — Ереван, 1991. — С. 116.
- 4 Там же. — С. 123.
- 5 Белый А. Петербург. — М., 1981. — С. 23. Здесь и далее текст первой редакции романа приводится по этому изданию с указанием страницы в ломаных скобках в основном тексте.
- 6 См.: Штайнер Р. Указ.соч. — С. 124.
- 7 Белый А. Священные цвета // Белый А. Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 205.
- 8 Там же. — С. 205.

«МОЗГОВАЯ ИГРА» КАК ПРИНЦИП ПОЭТИКИ РОМАНА «ПЕТЕРБУРГ» А. БЕЛОГО

А. ДОНЕЦКИЙ

Философским центром творческих устремлений А. Белого стало убеждение в том, что форма искусства способна **расширяться**, передавать высший — религиозный — смысл, служить средством достижения мистического откровения, ведущего к преобразению личности: «произведение искусства не ограничено временем, местом и формой; и — безгранично оно расширяет себя в наших недрах души»¹. Осуществить подобную **расширяющуюся форму** можно только при помощи символа, который конкретен, реален, ускорен в Бытии, представляет собой некоторую ценность, существующую независимо от познающего ее субъекта, но готовую к эманации, к реализации в сознании, к раскрытию в нем сверхличного содержания.

Форма не есть что-то раз и навсегда установившееся, регламентированное и статичное, но — живой процесс. Форма динамична, это — непрерывное становление, творческое разворачивание в сознании воспринимающего форму индивидуума. Символ предстает соединением, служащим для опознания и переживания созданной ценности, когда «... динамика духа (процесс) сочетается со статикой плоти (продуктом)»². Символ, по формуле Белого, «парадоксальное сочетание», арена встречи того, что символизируется (концепта ценности) и того, что этот концепт символизирует (эмблемы, метафоры, образы действительности и т.д.), при этом символ онтологичен, т.е. символизирующее необходимо включает в себя символизируемое. Суть этих непростых отношений Белый иллюстрировал описанием мышления, в котором субъект как идеальная деятельность полностью, т.е. субстанциально, отождествим с объектом (идеей как продуктом этой деятельности), «и потому-то в нем нет никакого разрыва меж

содержанием и формой. И оттого-то нам мысль предстоит неустанно текучею формою — формой в движении»³. Символ и есть такая форма в движении, ибо он не простой образ, а всегда — нечто через образ, и именно поэтому символ не может быть дан без символизации, фиксацией же этого творческого процесса в системе поэтики становится «мозговая игра», которая здесь выступает как основной принцип организации текста, как важнейший формообразующий прием.

Форма символического романа, например, «Петербург», — всегда открыта, ждет и жаждет прочтений, интерпретаций, это — своеобразная генеративная система, порождающая все новые и новые смыслы; художественное произведение втягивает со-творящее сознание реципиента в нескончаемую мозговую игру, гипнотизирует, вовлекает в свои интуитивно-концептные и образные, т.е. символические орбиты. Чтение символического романа — не просто расширение сознания, и не столько восстановление, реанимация мыследеятельных реакций автора, сколько творческое пересоздание формы, явление концептуальной формо- и смыслообразующей мозговой игры. В эстетической теории Белого эти положения конкретизируются следующими дефинициями: «Характерной чертой символизма в искусстве является стремление воспользоваться образом действительности (символизирующим — А. Д.) как средством передачи переживаемого содержания сознания (концепта — А. Д.). Зависимость образов видимости от условий воспринимающего сознания переносит центр тяжести от образа к способу его восприятия. Образ, как модель переживаемого содержания сознания, есть символ. Метод символизации переживаний образами и есть символизм»⁴. Такое понимание художественного мышления приводит нас к мысли о том, что А. Белый широко и крайне разнообразно пользовался приемом, который можно определить как символическое остранение; по средствам этого приема и производится перевод идеальных реальностей сознания в словесную ткань романа, эту «яркую, но случайную амальгаму», как назвал язык Белого В. Брюсов⁵.

Символическое остранение, которое и есть, в принципе, не что иное как транспонированная в систему поэтики мозговая игра, как самоценная эстетическая категория и активно функционирующий прием, позволяет насыщать роман самыми разнообразными смыслами, охва-

тивать и воплощать самую широкую действительность, произвольно раскладывая пасьянс концептов. Символы метаморфозны и текучи, они перемещаются, сталкиваются и превращаются, самым непредсказуемым движением своим порождают как бы веер композиции. Все, что происходит в романе, отнюдь не хаос, но в высшей степени напряженный и крайне интеллектуализированный творческий процесс, позволяющий читателю-сотворцу создавать «Петербург» всякий раз как бы заново. При этом мозговая игра становится и сюжетной фактурой романа, его герои-символы, рожденные мозговой работой некоего не данного в романе лица, сами устремляют в желтоватые пространства свои мозговые феномены, давая жизнь все новым и новым символам, которые «забытийствуют» (забываются и бытуют) в хронотопе воображаемого Петербурга. Так символ делается воистину неисчерпаемым, он способен менять свои маски в зависимости от воли художника; и концепты, и символизирующие их образы закручиваются в неуловимый, словно бы атомарный круговорот, в нескончаемый поток остранений, а символ, между тем, расширяется до мифа, переходит в миф, созидающийся, творящийся как бы прямо на глазах. В этой непрерывной системе остранений перерождаются, изменяют себе даже метафоры. Метафорический образ перестает прочитываться как метафора, фактически оставаясь таковым, что приводит к особому рода парадоксу в восприятии текста, сдвигу в сознании рецепиента — явлению **деметафоризации**. Мистифицирующая сознание амбивалентность постижений также служит расширению и усложнению творческих интенций и интуиций читателя.

Но Белый не был бы Белым, если бы не придал мозговой игре изначально эзотерический магический смысл. Уже в предисловии к «Пеплу» он писал о том, что «под маской (эстетической формой) таится... один из путей достижения высших целей»⁶. Высочайшая тайна, укрытая под эстетикой, вторгается и в «Петербург»: «Мозговая игра — только маска; под этой маскою совершается вторжение в мозг разнообразия сил»⁷, и «место касания бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса»⁸ действительно становится ареной столкновений противоборствующих космогонических сущностей, что делает «Петербург» не только символическим, но и теософским, «вертикальным» романом.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Белый А. Революция и культура // Блок А., Белый А.: Диалог поэтов о России и революции. — М., 1990. — С. 474.
- 2 Там же. — С. 478.
- 3 Там же. — С. 478.
- 4 Белый А. Арабески. — М., 1911. — С. 258.
- 5 Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. — М., 1990. — С. 108.
- 6 Белый А. Вместо предисловия (к сборнику «Пепел», 1909) // Белый А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1966. — С. 543–544.
- 7 Белый А. Петербург. — М., 1990. — С. 42.
- 8 Там же. — С. 208.

СТРУКТУРИРУЮЩАЯ РОЛЬ ОТКРЫТОГО И ЗАКРЫТОГО ПРОСТРАНСТВА В СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТАХ ГУМИЛЕВА

О. БУРМАКИНА

1.0. Из текстов Гумилева нельзя вычленить единую пространственную модель. Свойства пространства определяются культурным кодом, задаваемым героем, лирическим «я» стихотворения. Причем «я» автора часто заменяется различными аллегорическими субститутами.

1.1. Например, европейскую пространственную и мифологическую модель задают следующие герои: **конквистадор, король, тролль, рыцарь, дриада, Люцифер**. «Южную» (азиатскую и африканскую) модель определяют: **абиссинец, мандарин, негус**.

1.2. Сопоставление потустороннего мира в африканском и европейском сознании проводится в докладе на примере поэмы «Мик». Выявляются и сравниваются христианская и африканская модели загробной жизни.

2.0. Основные типы сочетания открытого и закрытого пространства:

а) герой начинает свой путь из закрытого пространства (ЗП), совершает в открытом пространстве (ОП) некоторые действия и возвращается в ЗП («Мечи и поцелуи»;

б) герой, находясь в ЗП, вспоминает свои действия в ОП («У камина»);

в) из ОП к ЗП приближается нечто (X), несущее изменения («+» или «-») в данное ЗП («Зараза»);

г) герой находится в ЗП и предполагает, какие действия в данный момент могут совершаться в ОП («Греза ночная и темная»);

д) герой находится в ЗП помещения и анализирует мысли, возникающие в ЗП его души;

е) герой странствует по ОП в поисках идеального ЗП («Паломник»).

Указанные типы сочетания ЗП и ОП могут комбинироваться в стихотворных текстах различным образом («Ослепительное»).

2.1. Очевидно, что все значимые действия совершаются героями в ОП, а основные планы, выводы, домыслы делаются в ЗП.

ОП — предназначено для физических действий.

ЗП — предназначено для интеллектуальной деятельности.

3. Вертикальная ось пространства.

Это наиболее константная система в поэтической модели Гумилева, ее можно представить в виде следующих пространственных пластов:

РАЙ — ЗВЕЗДЫ — ГОРЫ — ЗЕМЛЯ — БЕЗДНА — АД

РАЙ является закрытым пространством, так как находится за воротами («Две розы», «Рай»).

Слово «рай» может заменяться синонимами: «Престол сил», «Порог знания».

АД в поэтической модели Гумилева идентифицируется с пещерой («Пещера сна», «За гробом»). Очутившись в аду, герой попадает во «вдвойне» закрытое пространство: пещера + гробница, в которой «ты не сможешь двинуться и крикнуть...». Безысходность положения человека в аду подчеркивается максимальным сужением пространства.

ГОРЫ — источник тайны, являются как бы связующим звеном между земным и потусторонним миром. Оттуда могут появляться носители злых или добрых сил («Рассказ девушки»).

БЕЗДНА — это понятие встречается очень часто, но описывается менее подробно, чем горы. Известно лишь, что герой может попасть в бездну, но выбраться из нее не может. Существует и «морской» вариант бездны — «грозная пучина».

ЗЕМЛЯ — исходная точка, начало пути героев (как по горизонтальной, так и по вертикальной оси.)

4. ЮГ и СЕВЕР.

4.0. В поэтической модели Гумилева противопоставляется не столько север югу, сколько Европа Азии и Африке:

ЕВРОПА (север) ←→ АЗИЯ и АФРИКА (юг)

4.1. Герой, принадлежащий к европейской культуре, мобилен не только в пределах своего культурного ареала — он может пересекать его границу, то есть путешествовать по «южной» половине мира. Наоборот, герой «южной» культуры мобилен лишь в пределах Африки/Азии. Европейский ареал для него практически закрыт.

4.2. ЮГ. В «южных» стихотворениях (т.е. в стихотворениях об Азии и Африке) можно выделить 2 типа героев:

- 1) путешественник-европеец;
- 2) коренной житель.

Нередко они сталкиваются как антагонисты. Никого из них нельзя однозначно причислить лишь к положительному или отрицательному началу.

ОППОЗИЦИЯ	ЕВРОПЕЙЦЫ	ЮЖАНЕ
«Экваториальный лес»	«+»	«-»
«Абиссинские песни»	«-»	«+»

4.3. ЮГ и СЕВЕР в целом можно противопоставить как открытое и закрытое пространство. Для «европейских» стихотворений описания закрытых пространств (городов, домов) более характерны, чем для «южных».

В свою очередь, в «южных» текстах превалируют описания природы. Т.е. европейский герой-путешественник, отправляясь в Африку/Азию, выходит из закрытого пространства в открытое.

5. Из поэтических текстов Гумилева можно выделить два типа героев:

- 1) герои ЗП — женщины, властители;
- 2) герои ОП — путешественники, рыцари.

Свое «Я» автор, как правило, вкладывает в героев второго типа. Отсюда можно сделать вывод, что для Гумилева, в первую очередь, актуален герой открытого пространства.

ЗВЕЗДНЫЙ ЯЗЫК ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА И ПРИНЦИП АНАГРАММИРОВАНИЯ

Д. ПОЛЯКОВ

Все хлебниковское мироощущение построено на достаточно четких оппозициях, которые у него имеют характер, скорее, со-противопоставлений, чем жестких антиномий. Основная из них: пространство/время. Несмотря на то, что сам Хлебников рассматривает эти категории в их глобальном единстве, я условно отделяю его «концепцию времени» от «концепции пространства», которая получила развитие в нескольких проектах и, прежде всего, в разработке звездного языка.

Язык понимался Хлебниковым как пространство и как совокупность всех возможных сочетаний звуков плюс «логосность»¹, реализуемая в речи. (Сравните, например, композицию свержповести «Зангези», в которой каждому «языку» соответствует отдельное пространство — «плоскость».) Если представить себе язык в виде ряда концентрических окружностей, вкладываемых друг в друга, то в центре будут находиться звуко сочетания с относительно равной «логосностью», которые объединяются понятием «естественного языка», а затем от центра к периферии будут располагаться области, в которых «логосность» понижается, точнее, находится в скрытой форме. Эти области объединяются понятием «заумного языка», то есть языка, находящегося за пределами обыденного сознания².

П. Флоренский распределяет это движение от центра к периферии «по четырем разрядам в возрастающей степени новизны»³. Р. Якобсон делает то же самое, выделяя два типа «произвольного словотворчества»⁴. Данные классификации наглядно демонстрируют стремление поэтического языка к семантическому и фонетическому пределу (от слов, формально ассоциирующихся с русским языком, до комплексов звуков или знаков, не входящих

ни в какую координацию с ним, — вплоть до чистого словесного ничто). Это стремление можно охарактеризовать как актуализацию общезыковых потенций и достижение чистого плана выражения поэтического смысла, отличного от языкового.

Вместе с тем, Хлебников, понимая, что «вещь, написанная только новым словом, не задевает сознания», искал «путь сделать заумный язык разумным»⁵. Его он сформулировал в своем «втором отношении к слову»:

«Увидя, что корни лишь призраки за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки <...>. Путь к мировому заумному языку»⁶.

Это и есть звездный язык, основанный на азбуке понятий.

Идея универсального языка позволяет нам включить звездный язык в один ряд с аналогичными проектами Платона, Ник. Кузанского, Лейбница и других — тем более, что интерес Хлебникова к Платону и Лейбницу документирован. С другой стороны, хлебниковская идея вписывается в популярную в его время теорию мимесиса (то есть воспоминания о первобытном звукоподражании), которая была высказана еще В. Гумбольдтом, а затем развита в теориях о происхождении языка Дарвином, Максом Мюллером, Вильгельмом Вундтом и подхвачена в России А. А. Потебней, А. Н. Веселовским и А. Белым, которые, в свою очередь, повлияли на футуристов и формалистов⁷. Исходя из этой теории, звуки языка, точнее, их артикуляция, возникли как параллель пространственным жестам, которые изначально служили коммуникативным средством в человеческом обществе и иконически изображали вещи, имея значением их пространственное расположение и форму. Таким образом, теория являлась воспоминанием об изначальном единстве звука и смысла, знака и значения, а установка символистов на повторное открытие символики первобытных народов и стремление футуристов создать новый язык объединялись общей ориентацией на эту теорию.

Хлебников, в отличие, скажем, от Белого, сконцентрировал свою систему на согласных звуках, причем только на славянских⁸. Из звездного языка совершенно исключаются «ъ», «ь», «й», «ф» и иногда — «ё». Таким образом, его система состоит из 28 или 29 знаков (греческий алфа-

вит?). Далее, Хлебников формулирует две предпосылки, из которых исходит его собственная теория:

«1. Первая согласная простого слова (т.е. корня) управляет всем словом — приказывает остальным.

2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка»⁹.

Таким образом, Хлебников выводит значение конкретной «малой единицы азбуки» из множества актуальных значений славянских корней на эту букву — то есть ее смысл становится инвариантом для множества вариантов. Инвариантные значимости есть выявление и реализация чисто ментальных сущностей вещей, причем хлебниковское «Ч», например, как инвариант всех «ч» не объединяет в себе значения всех слов на эту букву, а представляет собой изначальную элементарную значимость. Хлебников как бы надстраивает над плоскостью языковых значений плоскость сущностных смыслов, которая, собирая все разнообразие значений слов в 28 парадигматических рядов, образует объем, в котором означаемое связано непосредственно с означаемым, и, таким образом, преодолевается произвольность языкового знака в плане содержания. Здесь происходит характерное для футуристов овеществление имени.

Подчеркивая пространственность языка и прослеживая его эволюцию от пространственного жеста до жеста звукового, Хлебников, тем не менее, главным фактором в своих интерпретациях делает не артикуляцию (как, скажем, Белый или Туфанов), а форму кириллической буквы. Это произошло, очевидно, потому, что поэт, сознавая, что словесная ассоциация играет большую роль в процессе интерпретации и может затенить артикуляцию, рассчитывал, прежде всего, на письменный текст, а не на устный. С другой стороны, возможно, что для иллюстрации движения Хлебников воспользовался и некоторыми артикуляционными признаками, выражающими, например, кинетические черты, как то: взрывные, носовые, боковые и т.п. — не учитывая остальные¹⁰.

Так или иначе, обе сферы, и визуальная и артикуляционная, до некоторой степени пространственны, что отвечает той задаче, которую поставил перед собою Хлебников: «дать каждому виду пространства особый знак»¹¹ и создать систему соответствий звука, цвета, формы и смы-

сла, — что логически вытекает из понимания пространства как текста, а алфавита как модели универсума.

Ценность и уникальность хлебниковских разработок, однако, заключается не столько в их системности, сколько в том, что они реализовывались в творчестве поэта (с точки зрения В. Григорьева — с начала 1900-х годов). Тем более странным кажется тот факт, что большинство работ, посвященных описанию и интерпретации теории Хлебникова, практически не касаются вопроса об отношении звездного языка к тексту как таковому.

Если раньше говорилось о понимании Хлебниковым пространства как текста, мира как надписи, то теперь будет неуместным актуализировать другую сторону проблемы — понимание текста как пространства. Звездный язык в нем разворачивается различными способами: от непосредственного выражения через заумные слова типа Ка, Гэ, Эль и другие (в этом случае в тексте есть указания в виде заглавных букв или курсива) до неявного нахождения в словах естественного языка, совпадая, как уже говорилось, с начальными согласными слов (а у позднего Хлебникова и с другими согласными).

Для выявления единиц звездного языка в последнем случае и для адекватного описания их роли в тексте вообще я ввожу понятие «анаграммы», имеющее много общего со звездным языком¹² плюс ряд преимуществ, позволяющих мне говорить о принципе анаграммирования как о метаязыке описания.

Общее:

1. Определения анаграммы, как бы они не отличались друг от друга, всегда подразумевают ее пространственность и визуальность, что является определяющим и для звездного языка. Кстати, отмеченное Соссюром пристрастие ведических анаграмматических текстов к букве характерно и для хлебниковских текстов¹³.

2. И в анаграмме и в звездном языке имеет место параллельная интеграция плана выражения и плана содержания, в обоих происходит распыление ассоциативных признаков, которые в сумме дают зашифрованное в тексте имя.

3. Для звездного языка: «каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя»¹⁴. Для анаграммы: в роли имени выступает мифологема, связанная с центральным положением в индивидуальной культуре

поэта, так называемое «ключевое» или «тематическое» слово. И то и другое образование является именем собственным, поскольку его общее значение не может быть определено без ссылки на код.

4. «Анаграмматическое» поле также как и контекст, в котором употребляются единицы звездного языка, характеризуется рядом общих признаков¹⁵:

4.1. Возможность прерывистого, обратного и циклического чтения текста, сближающая такой текст с живописью. (Сравните связь звездного языка с изобразительным искусством в статье Хлебникова «Художники мира!».)

4.2. Осмысление элементов, лежащих ниже границы содержания.

4.3. Особо значимые сгущения смысла или, наоборот, гипертрофированная форма при разрушении смысла (пресловутая непонятность текстов Хлебникова).

4.4. Резкое увеличение степени дискретности текста.

4.5. Навязывание новых связей между элементами текста и, как следствие, избыточность стиля, характерная для иконического подхода к словесному знаку. (Так, например, значение «л» мотивирует появление слова «лапти» в строчке «давать им лапти легких песен» и т.п.)

4.6. «Формульность окружения», которая выражается в виде повторов, постоянных эпитетов и т.п. (Хлебников часто использует в поэтических текстах те слова, которые выступали в качестве примеров в его теоретических статьях.)

5. Общий механизм интерпретации как дешифровки: первое прочтение дает вариантное значение и означающее, второе — инвариант и означаемое. Эффект аддитивности этих значений объясняется иносемантической звездного языка, то есть присоединением плана содержания одной семиотики к плану выражения другой. Можно сказать, что звездный язык выступает в качестве подтекста по отношению к основному тексту.

Преимущества же анаграммы перед звездным языком — в ее большей распространенности в поэзии и, как следствие, лучшее отражение в научной теории. (Начиная с Соссюра анаграмма рассматривается как один из ведущих принципов индоевропейской поэтики.) Кроме этого, для меня важна ее метаязыковая функция, которая проявляется в том, что анаграмма выступает как «сред-

ство проверки связи между означаемым и означающим и как дешифровщик криптограмматического употребления уровня текста»¹⁶.

Исходя из того, что Хлебников одновременно ощущал знаковую природу мира и немотивированность этих знаков, можно понять его ориентацию на мифологическое мышление как на альтернативу мышлению знаковому. С этим согласуется определение анаграммы как свернутого мифа (Соссюр)¹⁷. Будучи принципиально непереводаемо и замкнуто в себе, мифологическое сознание может быть постигнуто только изнутри, и здесь анаграмма служит необходимым инструментом для понимания хлебниковской картины мира.

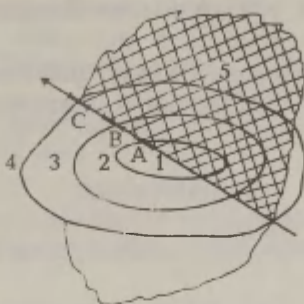
Можно предположить, что анаграмма относится к звездному языку также, как звездный язык относится к описываемой им реальности.

В естественном языке существует особый мифологический слой лексики или даже другой язык¹⁸. Он состоит из собственных имен — с одной стороны, и слов детского языка, междометий и звукоподражаний — с другой. Именно в этих группах слов единицы звездного языка встречаются особенно часто — очевидно, Хлебников воспринимал их как наиболее первичные и естественные слова. Понимание даже нарицательных имен как имен собственных еще больше увеличивает мифологизацию текста.

В. Н. Топоров отмечает создание новых мифологем не только на уровне образов и идей, но и на собственно языковом уровне¹⁹. И здесь можно было бы представить уровень звездного языка в тексте как уровень инвариантных персонажей с взаимно несводимыми пространствами, до которых возводятся реальные смыслы слов и текстовые сюжеты, составляя, таким образом, сюжеты конкретных произведений и, далее, сверхсюжет всей поэтической культуры Хлебникова. «Пространственность в текстах захватывает все их элементы, которые в силу этого могут быть описаны в терминах внешнего пространства. <... > Через категорию пространства текст выходит за пределы себя.»²⁰

Понимая интерпретацию как построение промежуточных пространств, можно выстроить следующую схему.

Пространственные отношения, описываемые в тексте, относятся к единицам звездного языка, разбросанным по текстовому пространству, как сюжет к персонажам (А).



1 — пространство, описываемое в тексте; 2 — пространство текста; 3 — пространство языка; 4 — физическое пространство; 5 — пространство звездного языка.

Пространство текста и пространство языка связаны таким образом, что звездный язык, выступая в роли анаграммы, трансформирует единицы речи, которые реализует текст, в системные единицы языка (В). Пространство языка связано с физическим пространством посредством инвариантных значений слов языка, которые являются «особым знаком каждого вида пространства» (С).

В целом вся эта система разноуровневых пространств может быть представлена как развернутая анаграмма, где «пре-текст» — С, «трансформирующий текст» — В, а «пост-текст» — А. Но если классическая анаграмма двигается от «пре-текста» к «пост-тексту», то авангардная, наоборот, — от «пост-текста» к «пре-тексту» вплоть до предсемиотических дистанций, эксплицируя заданное имя в архесему и предлагая новые варианты прочтения культуры²¹. Как видим, здесь анаграмма — авангардная, что в данном случае не выглядит противоречиво.

Такое выдвигание анаграмматического принципа для описания звездного языка может быть подкреплено рядом факторов, характерных для русской поэзии и культуры начала XX века, как то:

- паронимический взрыв;
- параллель изобразительному искусству (особенно кубизму);
- концепция сдвигологии;

— обращение к классическим жанрам анаграммы и палиндромона.

Сам же звездный язык можно расценивать как опыт построения особой «спациальной поэтики».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 «Логосность» — речи людей, неадекватные Логосу как закону бытия.
- 2 Остается вопрос: отказываясь от «логосности», приближаемся ли мы к Логосу и если приближаемся, то на каком уровне — данном в явлении и, соответственно, поддающемся анализу, или на интуитивном, чувственно-звуковом?
- 3 Флоренский П. А. Антиномия языка // *Studia Slavica Hung.* — Budapest, 1986. — 32/1—4. — С. 148—153.
- 4 Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову. // Роман Якобсон. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 312—313.
- 5 Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 628.
- 6 Хлебников В. Собрание произведений. — Л., 1928—1933. — Т. II. — С. 9.
- 7 Janecek G. *Zaum' as the Recollection of Primeval Oral Mimesis* // *Wiener Slawistischer Almanach.* — Wien, 1985. — Band 16. — S. 164—186.
- 8 Следует оговориться, что футуристы принципиально не различали звук и букву. Более того, хлебниковские «малые единицы азбуки» есть нечто среднее между звуками и буквами речи и фонемами и графемами языка.
- 9 Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 628.
- 10 Janesek G. — Там же. — S. 175.
- 11 Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 622.
- 12 Сближение анаграммы с другим явлением объясняется амбивалентностью текста в отличие от языка, доводимой иногда в поэтических текстах до предела. (См. Лотман М. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте. // *Труды по знаковым системам, X.* — Тарту, 1979. — С. 116.)
- 13 Hansen-Löve A. A. *Velimir Chlebnikov Onomatopoeik. Name und Anagramm* // *Wiener Slawistischer Almanach.* — Wien, 1988. — Band 21. — S. 145.
- 14 Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 629.
- 15 Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур. Анализы // *Исследования по структуре текста.* — М., 1987. — С. 194—196.
- 16 Там же. — С. 193.

- 17 Hansen-Löve A. A. — Там же. — S. 148.
- 18 Лотман Ю. М., Успенский В. А. Миф — имя — культура // Лотман Ю. М. Избранные статьи. — Таллинн, 1992. — Т. I. — С. 62.
- 19 Топоров В. Н. Пространство и текст. // Текст: Семантика и структура. — М., 1983. — С. 272.
- 20 Там же. — С. 282–283.
- 21 Faugno J. Paronimia-anagramma-palindrom v poetike avangarda // Wiener Slavistischer Almanach. — Wien, 1988. — Band 21. — S. 39–40.

ТЕМА СМЕРТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. АХМАТОВОЙ

А. МЕЙМРЕ

Сравнительный анализ решения одной из важнейших для А. Ахматовой темы, темы смерти в начальном периоде творчества поэта, позволил установить связанные с ней некоторые черты, характерные для поэзии А. Ахматовой на протяжении всей ее поэтической работы.

В раннем периоде творчества (сб. «Вечер» (1912), «Четки» (1914), «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921), «Anno Domini» (1921)) тема смерти занимает одно из важнейших мест.

Несмотря на молодость, эта тема знакома и близка Ахматовой автобиографически, откуда получили свое поэтическое начало все мотивы смерти, представленные в ее творчестве, кроме того некоторые стихотворения раннего периода, посвященные ее современникам, также включают тему смерти: посвящения друзьям по «Бродячей собаке», Н. В. Недоброво, О. А. Глебовой-Судейкиной, Б. Анрепу, Вс. Князеву.

В раннем творчестве А. Ахматовой смерть представлена как естественный конец всего живого, в том числе и человека, который сам осознает, что смерть завершает существование его физического облика.

Ахматова в своей жизни часто сталкивалась со смертью от болезни. Умирали ее близкие люди, она сама болела туберкулезом, что отразилось и в ее раннем творчестве: «Как страшно изменилось тело, / Как рот измученный поблек! / Я смерти не такой хотела, / Не этот назначала срок». («Как страшно изменилось тело...») ¹.

Когда Ахматовой было шестнадцать лет, Гумилев пытался покончить с собой: «В тот год <1905 — А. М.> приоткрылся ей смысл смерти: в личном плане через попытку самоубийства Гумилева» ², вторая попытка его самоубийства, а в след за тем самоубийство молодого поэта

Вс. Князева, который застрелился из любви к ее подруге, С. А. Глебовой-Судейкиной, (хотя, может быть, причиной самоубийства стал М. Кузмин, отношения с ним: «Эти слухи <слухи, ходившие по Петербургу об интимной жизни Кузмина — А. М.> обвиняли в самоубийстве Князева прежде Кузмина»³) привели к появлению у Ахматовой темы самоубийства: «Как будто копил приметы / Моей нелюбви. Прости! / Зачем ты принял обеты / Страдальческого пути? / И смерть к тебе простерла... / Скажи, что было потом? / Я не знала, как хрупко горло / Под синим воротником...» («Высокие своды костела...»)⁴. Тогда же в стихах появляется желание умереть от любовных страданий и мучений. Главной причиной смерти в раннем творчестве Ахматовой становится именно любовь, причем нередко смерть в таких случаях оценивается как спасение: «Я обманут, слышишь, унылой, / Переменчивой, злой судьбой» / Я ответила: «Милый, милый! / И я тоже. Умру с тобой...» («Песня последней встречи»)⁵ или наказание: «Что слышу? Целых три недели / Все шепчешь: «Бедная, зачем?!» («Мне больше ног моих не надо...»)⁶.

Своеобразие решения темы смерти у Ахматовой намечено на пути осознания себя как поэта и одновременно персонажа собственных стихов: возникает страх перед поэтической смертью, которая оказывается для нее хуже смерти физической. В то же время само представление о близкой смерти или запрет на самоубийство, наложенный Ахматовой на саму себя, связаны с осознанием ею своей поэтической значимости, единственности: «И если я умру, то кто же / Мои стихи напишет вам, / Кто стать звенящими поможет / Еще не сказанным словам?» («Покорно мне воображенье...»)⁷.

Периоды, когда Ахматова писала о смерти прямо или иносказательно, вводя этот мотив в подтекст, связаны с ее удаленностью от друзей и близких, ощущением одиночества, тоской по друзьям, ностальгическими воспоминаниями. Причиной смерти в таких случаях, на первый взгляд, становятся скука, тоска, безделье и т.п. Ахматовские героини не видят цели своего существования. Подобная «экзистенциальная» смерть имплицитно присутствует во многих стихотворениях позднего периода ее творчества, когда Ахматова скорее всего боялась самого слова «смерть», усматривая в нем некую магическую силу. Тем не менее, в произведениях позднего периода мотив смер-

ти встречается чаще: «Носитель поэзии противостоит тем, которые «осквернили... разлучили... пытали... наградили немотой и т.д., то есть выступали носителями смерти, физической и духовной»⁸.

При изображении «экзистенциальной» смерти на передний план выдвигается прежде всего стилизация: Ахматова «играет» в смерть, изображая в своих произведениях персонажей сказок, мифов, преданий («Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка!» — «Высоко в небе облачко серело...»⁹), перерабатывая события собственной жизни в форму «песни», «баллады» — «О глубокая вода / В мельничном пруду, / Не от горя, от стыда / Я к тебе приду, / И без крика упаду, / А вдали звучит: ду—ду» («Над водой»)¹⁰. Игровой характер решения темы подтверждается использованием сопутствующих мотивов. Так, она варьирует практически все возможные способы «умерщвления» героев, опровергает традицию расцвета любовного чувства весной, противопоставляя ему зимнюю страсть и т.д.

По мнению Н. Гумилева, именно Ахматова стала выразителем в поэзии особого склада «естественного, и потому прекрасного юношеского пессимизма, который до нее был достоянием «проб пера» и, кажется, в стихах Ахматовой впервые получил свое место в поэзии¹¹.

В позднем творчестве Ахматовой, начиная с 1935 г., редко встречаются герои, которые умирают от физической болезни. И сам этот мотив, и само состояние «быть мертвым» представляется в это время предпочтительными в сравнении с жизнью (исключение здесь составляют стихотворения, посвященные войне — «Птицы смерти в зените стоят...», «Победителям» и др.). В противовес этому можно привести примеры болезней душевных: герои сходят с ума или находятся на грани безумия (поэма «Реквием»). Этот мотив наиболее явно выражен в «Реквиеме», который в определенной мере предстает как жизнеописание самой Ахматовой, «произведение постоянно балансирующее на грани безумия, которое привносится не самой катастрофой, не утратой сына, а вот этой нравственной шизофренией, этим расколом — не сознания, но совести. Расколом на страдающего и на пишущего»¹².

Так же как и в раннем, в позднем творчестве есть мотив самоубийства, в редких случаях встречается смерть от любви. Главную роль в развитии темы смерти играют

мотивы молчания, немоты, обрыва речи, черного цвета и т.д., в отличие от раннего периода, где они явно не столь значимы.

Мотив тишины в поздний период во многих случаях связан с творчеством уже умерших современников, а не с творчеством самой Ахматовой, как это было раньше. В эти годы мы не встречаем мотива страха перед поэтической смертью и за слово поэта, которое останется несказанным. Возможно, это объясняется тем, что Ахматова уже поняла значение и место сделанного ею в литературе к этому времени — она уже обессмертила себя и свое творчество.

Немота как вариант мотива тишины в позднем творчестве встречается в виде угрозы «зажатия рта» («Реквием») поэта, который должен выполнить свою функцию — человека, выражающего боль всех остальных. Также есть у Ахматовой молчание смерти, — в «Реквиеме» и «Венке мертвым» немота сравнивается со смертью («И ни звука — а сколько там <в тюрьмах — А. М.> / Неповинных жизнью кончается») («Реквием» IV часть)¹³, или означает саму физическую смерть («Умолк вчера неповторимый голос, / И нас покинул собеседник рощ» — «Борису Пастернаку»¹⁴).

Если немота, молчание, беззвучие — традиционные признаки смерти, то звук реже сочетается с нею. Однако и такое сочетание не редкость у А. Ахматовой — «Как тебе, сынок, в тюрьму / Ночи белые глядели. / Как они опять глядят / Ястребиным жарким оком, / О твоём кресте высоком / И о смерти говорят»¹⁵. Здесь имеет место перенесение признака: безмолвным ночам придано свойство говорить, идет игра смыслами: ночи безмолвны и в то же время их слово («говорят»), не прочитываемое и не понимаемое людьми, и есть немота, немота как знак смерти.

В произведениях позднего периода сквозная тема смерти сопровождается постоянными повторами черного цвета. При этом определение «черный» имеет несколько значений: 1. цвет сажи, угля, т.е. цветовая характеристика («черная дорога», «черные сукна»); 2. нечто мрачное, безотрадное («черная весть»); 3. компонент устойчивых выражений («черные маруси»). Наряду с этими значениями у Ахматовой образуется соответствующий ряд синонимов, куда входят — «темный», «мрак», «тьма», «смуглый» и др.

Также тесно связан со смертью мотив ночи, который несет в себе само понятие смерти (один из ее традиционных синонимов). Ахматовская ночь бывает вечной, как у романтиков, что тоже становится отсылкой к смерти как вечному сну. Например, в стихотворении «Хозяйка», посвященном Е. С. Булгаковой, «тьень» означает остаток, след чего-то, что можно видеть только ночью: «Тень ее еще видна / Наканунье полнолуныя, / Тень ее еще стоит. . .»¹⁶.

В «Реквиеме» как нечто сопутствующее смерти выступают звезды, ночные небесные светила: «Звезды смерти стояли над нами», что становится вполне понятно, если учесть обстоятельства эпохи, в которую был написан сам «Реквием» и жизнь самой Ахматовой, куда ночные аресты входили как вполне привычное явление.

В поздней лирике Ахматова нередко включает в число умерших саму себя: «Это наши проносятся тени / Над Невой, над Невой, над Невой» — «Я над ним склонюсь, как над чашей. . .»¹⁷, обозначая тем самым общность, духовное родство поэтов ее поколения и их уход из жизни, в том числе и своей собственной, несмотря на то, что ее физическое существование продолжается. Это вывод не о собственной духовной смерти, но об уходе целой эпохи, к которой она и ее друзья принадлежали.

Таким образом, тема смерти проходит через все творчество Ахматовой, хотя со временем претерпевает некоторые изменения, меняются сопровождающие мотивы и их роль. В ранний период она из-за своей молодости часто обращается к сказочно-мифологическому началу, стилизации. В позднем творчестве эти обращения исчезают, что вызвано скорее всего ее реальным жизненным опытом и переживаниями. Кроме того, любопытно отметить и две разнонаправленные тенденции: с одной стороны, страх смерти в раннем творчестве, интерпретируемый как страх поэта за свои произведения, которые останутся ненаписанными.

С другой стороны, в позднем творчестве когда Ахматова уже осознает свое место в русской поэзии этот страх исчезает, зато появляется мотив уже состоявшийся поэтической смерти Ахматовой вместе со своими друзьями и единомышленниками — поэтами «серебряного века» русской литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ахматова А. А. Сочинения: В 2-х томах. — М., 1987. — Т. 1. — С. 296.
- 2 Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — М., 1991.
- 3 Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Вхождение в литературный мир // Новое литературное обозрение. — 1992. — № 1.
- 4 Ахматова А. А. — Там же. — С. 60.
- 5 Ахматова А. А. Вечер. — М., 1988. — С. 25.
- 6 Ахматова А. А. Сочинения: В 2-х томах. — М., 1987. — Т. 1. — С. 30.
- 7 Ахматова А. А. — Там же. — С. 54.
- 8 Белова М. П. Оппозиция живое—мертвое в произведениях А. А. Ахматовой, опубликованных в конце 80-х годов («Реквием», «Стихи из сожженной тетради», «Черепки») // Проблемы развития советской литературы. — Саратов, 1990. — С. 31.
- 9 Ахматова А. А. — Там же. — С. 26.
- 10 Ахматова А. А. — Там же. — С. 46.
- 11 Гумилев Н. С. О «Четках» Анны Ахматовой // Ахматова А. А. «Узнают голос мой...». — М., 1989. — С. 440.
- 12 Вспоминая Ахматову. Иосиф Бродский — Соломон Волков. Диалоги. — М., 1992. — С. 33.
- 13 Ахматова А. А. «Узнают голос мой...». — М., 1989. — С. 129.
- 14 Ахматова А. А. Сочинения: В 2-х томах. — М., 1987. — Т. 1. — С. 246.
- 15 Ахматова А. А. «Узнают голос мой...». — М., 1989. — С. 227.
- 16 Ахматова А. А. Сочинения: В 2-х томах. — М., 1987. — Т. 1. — С. 209.
- 17 Ахматова А. А. — Там же. — С. 245.

О СЕМАНТИКЕ КОМПОЗИЦИИ ДВУХ ПОЭМ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Р. ВОЙТЕХОВИЧ

1. В письме Б. Пастернаку от 9-го февраля 1927 г. М. Цветаева сообщает о завершении поэмы «Новогоднее» (*Н*), посвященной смерти Р. М. Рильке. Здесь же несколько строк о поэме «Попытка комнаты» (*ПК*): «Стих о тебе и мне — начало Попытки комнаты — оказался стихом о нем и мне, *каждая строка*. Произошла любопытная подмена: стих писался в дни моего крайнего сосредоточения на нем, а направлен был — сознанием и волей — к тебе. Оказался же — мало о нем! — о нем — сейчас (после 29 декабря), т.е. предвосхищением, т.е. прозрением. Я просто рассказывала ему, живому, к которому же *собиралась!* — как не встретились, как иначе встретились» [курсив М. И. Цветаевой — Р. В.]. Т.о., *ПК* и *Н*, несмотря на значительный разрыв в датах написания, сложились в единую функционально дифференцированную структуру.

Н писалось под непосредственным впечатлением от сделанного открытия. Следствием стало сознательное отталкивание от поэтики *ПК*. В отличие от *ПК* *Н* написано классическим Х5, полиметрия здесь в зачаточном состоянии, а строфический репертуар едва ли заслуживает своего названия (все разнообразие здесь сводится к 4-стишиям и нестрофическим объединениям).

2. Если в задачу *ПК* входило преобразование «прозы» жизни в поэзию (биографической основой послужил сон Б. Пастернака), то *Н* явно стремилось воссоздать стилистику прозы: это нашло выражение в монотонности постоянных женских клаузул, парной рифмовки и отсутствии специфически стихового членения текста. Напротив, *ПК* подчеркнута стихообразна, что наглядно демонстрирует композиция размеров поэмы:

&&Дк4 Дк3&Я4(2 + 2) ЯЗ&& Дк4 Дк3&Дк4 Ан1(Я2)&&Дк4
(Дк3) — &&&

Наиболее константными, многочисленными, и, следовательно, доминантными являются нечетные части и группы симметрии («стопы»). Используя метафору стиха, можно представить композицию размеров *ПК* как строчку Х5:

´u-u´u`u´

(как в «Во поле березонька стояла»).

3. Основным механизмом смыслообразования *ПК* является метонимия. Напротив, для *Н* актуальнее семантический механизм метафоры. Это выражается в различии видов симметрии, лежащих в основе формальных структур поэм. Порождение ритма основано на трансляции группы симметрии (целое познается на основании знания части), поэтому трансляционная цепочка принципиально предсказуема. Этот вид симметрии мы находим в *ПК*

&&AB&AB&AB& AB&A(B)&&

Он процессуален и открыт в бесконечность, в противоположность статичной зеркальной симметрии *Н*:

& Я Я Я Я Я | R R Я R R &

(где R — 4-стишие, а Я — нестрофическое объединение). Метафора заложена уже в композиции поэмы: правая часть является метафорой левой (здесь все наоборот, центр и периферия меняются местами, но в обеих частях отношение центр—периферия присутствует).

4. Различие в семантических механизмах обусловлено тематически. Темой *ПК* стала реконструкция пространства встречи поэтов, «комнаты». В процессе реконструкции необходимо по отдельным частям воссоздать целое, по общему замыслу — детали etc. *Н* посвящено описанию измененного смертью Рильке мира, мира, увиденного с «того света». Первая же строка *Н* представляет собой цепочку метафор: «С Новым годом, светом, краем, кровом!»

5. Даты занимают особое место в композиции поэм: подобно заглавию, они противопоставлены всему тексту сразу. Даты вполне вписываются в описанную нами оппозицию. Под *ПК* стоит 6 июня 1926 года. 6 июня 1799 года родился А. С. Пушкин. Ожидание «Тебя» в *ПК* описывается в мотивах последней дуэли поэта («Вырастешь, как Данзас — сзади.»). По закону обратной симметрии, рожденный в день смерти должен умереть в день рождения. В день смерти Пушкина родился Б. Пастернак. Но

ситуация еще больше усложняется: в эпицентре гибели находится не «Ты», а «Я» поэта. Дата *H* — 7 февраля 1927 года. Здесь нет такой сложной системы корреспондентий. Кроме того, что это 40-й день со дня смерти Рильке (по преданию, день прощания души умершего с этим миром), дата интересна акцентированием числа 7 (это — по убеждению Цветаевой — число Рильке) — Рильке не дожид до своего года на земле. Этот год становится метафорой не сбывшихся желаний на этом свете и земного бытия (пространства и времени) вообще.

6. Семантика композиции поэм позволяет реконструировать метасюжет «рилькевского цикла». 6-е число 6-го месяца 6-го года (из парадигмы 1920-х) является еще и синекдохой числа 6. М. Л. Гаспаров реконструировал Цветаевскую модель 7-ми небес, которые преодолевает человек на пути к совершенству. Косному пространству «этого света» соответствует замкнутое пространство «комнаты», структурированное 6-ю плоскостями, соответствующими 6-ти первым небесам. Преодоление первого «неба» остается за рамками повествования (мотивировка: встреча происходит во сне): «... Я запомнила три стены...» Диалектика развития сюжета адекватна ритмике композиции: в четных частях постулируются все более облегченные модели комнаты, которые подвергаются в нечетных частях разрушительной рефлексии. Наконец, «комната» разрушена, остается последнее, седьмое, небо: «... Потолок достоверно пел Всеми ангелами...». По-видимому, незавершенность последней строки указывает на незавершенность пути: истинная встреча еще не состоялась. Цветаева «проговаривается» об этом в тексте: «Должно долго идти, чтоб сразу Среди комнаты с видом бога-Лиродержца... — Стиха дорога...». Истинное «Ты» ПК не Пастернак, а тот, чьей ипостасью он является, — «бог-лиродержец» — Орфей. Необходимо преодолеть 7-е небо, чтобы слиться с богом. Но в иерархии Цветаевой Рильке гораздо ближе к Орфею, он — «воплощенная поэзия». Смерть Рильке еще больше приблизила его к искомому состоянию. Цветаева восприняла как трагедию то, что Рильке не дожид до «своего» 7-го года: «Не шутя озабочена разницей небес — его и моих. Мои — не выше третьих, его, боюсь, последние, т.е. — мне еще — много-много раз, ему — много — один. Вся моя забота и работа отныне — не пропустить следующего раза (его последнего)». Т.о., Рильке еще только предстоит преодолеть 7-е небо. Это отражено в числовой структуре

композиции *H*: 24 30 4 73 19 4 4 26 4 4 (числа обозначают количество строк в строфах). Переход из «хаотической» 1-ой части во вторую сопровождается канонизацией числа 26, года смерти Рильке, соответствующего 6-ой степени совершенства. 1927 г., назревший в недрах предшествующего существования, так и не наступил: 6-ой «застелил соломой» 7-ой год. В противоположность гармоничной схеме «того» света, гармония «этого» находится в стадии становления. Этот мир характеризуется полюсностью: 24 + 30 4 73—19. Оба полюса стремятся к общему результату: 54 4 54. Итогом было бы достижение структуры, зеркально подобной 2-ой части композиции:

27 27 4 27 27.

7. Метакомпозиция «рилькевского цикла» выражает наиболее базовый принцип поэтики цветаевской композиции — принцип ритмического варьирования. Художественное целое (поэма, цикл) представляется не статическим, законченным символом или эмблемой, а протяженным во времени процессом. Переход к другим принципам композиции в *H* аналогичен чередованию размеров в *ПК*. Показательно, что доминирующий тип композиции характеризует именно первую поэму цикла. *H* представляется рефлексивной надстройкой над фундаментом *ПК*. Именно это, по-видимому, диктовало смену семантического механизма поэм: метонимия не рефлексивна, она основана на предварительном знании смежных объектов, тогда как метафора эту смежность создает, но смежность эта уже не синтагматическая, а парадигматическая. Предварительное знание — внеположенное человеку, оно же — истинное. Характерна интерпретация *ПК* автором: это — «прозрение», «пророчество». Оно не является вопрошанием, оно — ответ на все вопросы. Напротив, *H* — это «Письмо» (первоначальное название поэмы), в котором больше вопросов, чем ответов. Да, оно адресовано в вечность из современности (отсюда сложное композиционное построение — «чтоб дошло»), но это — интимное послание. Поэтому, посылая поэму Пастернаку, Цветаева особо оговаривала: «Что почувствовала узнаешь из <...> письма к нему, которое, как личное, прошу не показывать.»

ИЗ ЗАМЕТОК О НУМЕРОЛОГИИ МАНДЕЛЬШТАМА: МЕТАПОЭТИКА ЧИСЕЛ

Е. ЖУКОВ

О. Автометаописательность поэзии акмеистов неоднократно привлекала внимание исследователей.¹ В настоящих заметках речь пойдет о частном проявлении этого принципа, когда упоминаемые в тексте числа соответствуют тем или иным количественным показателям этого же текста (например — числу строф в стихотворении, стихов в строфе и т.д.). При этом, иногда такие указания носят достаточно ясный и прямолинейный характер (ср. [1]), иногда же соответствующие числа должны быть определенным образом вычислены (ср. [5–8]).

В своих работах по поэтике Мандельштама О. Ронен ссылается в частности на традицию понимания чисел и манипулирования ими каббалистами. Так, в статье «An Introduction to the *Slate Ode* and *1 January 1924*»² он подробно рассматривает, например, число строк в обоих стихотворениях («Грифельная ода» и «1 января 1924 г.») — 72, которое является произведением цифр заглавия второго из них в числовом написании: 1.1.1924. Такое написание было дано в одной из публикаций стихотворения, а сумма тех же цифр ($1+1+1+9+2+4=18$) соответствовала числу строф в той же публикации.

Против такого подхода, впрочем, выступает Е. Эткинд: «Вся эта каббалистика для Мандельштама никакого значения не имеет»³

Мы находим возможным уделять внимание столь странным применительно к поэзии подсчетам, имея в виду, что такой подход вовсе не был чужд поэту. По свидетельству Н. Я. Мандельштам, поэт сам указывал на значимость для него числа строк в стихотворении: «О. М. обратил внимание, что первое же стихотворение нового периода пришло с таинственным количеством строк.»⁴ Речь шла о стихотворении «Куда как страшно нам с тобой. . .»,

открывающем «Новые стихи» после пяти лет молчания Мандельштама как поэта и состоящем из семи строк — трех двустиший и одного стиха отдельно.

В другом месте Н. Я. Мандельштам писала: «О. М. всегда учитывал число строк и строф в стихотворении и число глав в прозе. «Разве это важно?» — удивлялась я. Он сердился — для него мое непонимание было нигилизмом и невежеством: ведь не случайно же у людей есть священные числа — три, например, или семь... Число тоже было культурой, и получено, как преемственный дар от людей.

В Воронеже у О. М. начали появляться стихи в девять, семь, десять и одиннадцать строк. Семи- и девяти-строчья часто входили целым элементом в более длинное стихотворение. У него появилось чувство, что к нему приходит новая форма: «Ты понимаешь, что значат четырнадцать строк... что-то должны означать эти семь и девять... Они все время выскакивают.»⁵

1.1. Несколько таких соответствий связано с числом семь. Например, в стихотворении «Я по лесенке приставной...», состоящем из семи четверостиший это число введено в текст:

[1] *Звезд в ковше медведицы семь.*

Добрых чувств на земле пять.

[Мандельштам I, 143]⁶

1.2. В «Стансах» (1935 г.) число 7 встречается в единственном во всем стихотворении семистишии (отметим, что «Стансы» состоят из строф, неодинаковых по количеству строк, в отличие от традиционного четкого строфического деления соответствующего жанра):

[2] *Подумаешь, как в Чердыни-голубе,*

Где пахнет Обью и Тобол в раструбе,

В семивершковой я метался кутерьме!

Клевещущих козлов не досмотрел я граки:

Как петушок в прозрачной летней тьме —

Харчи да харк, да что-нибудь, да враки —

Стук дятла сбросил с плеч. Прыжок. И я в уме.

[Мандельштам I, 217]

1.3. Это же слово 'семивершковый' появляется у Мандельштама еще один раз — в шутовском сонете «На Мо-

ховой семейство из Полесья...», в котором оно обладает аналогичным свойством:

[3] *На Моховой семейство из Полесья
Семивершковый празднует шабаш.*

<... >

*Семи вершков, невзрачен, борогат,
Давид Выготский ходит в Госиздат
Как закорючка азбуки еврейской,
Где противу площадки брадобрейской,
Такой же, как и он, небритый карл,
Ждет младший брат — торговли книжный ярл.*

[Мандельштам I, 351]

Как видим, здесь говорится о двух братьях Выготских, по 'семь вершков' каждый. В произведении из четырнадцати строк появление двух героев, охарактеризованных числом семь (что в сумме дает *четырнадцать*) представляется не просто случайностью.

1.4. В «Стихах о неизвестном солдате» есть один фрагмент, без единого изменения повторившийся во всех — многочисленных — редакциях. Это — семистишие:

[4] *Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого холода ягодами
Растяжимых созвездий шатры —
Золотые созвездий жиры...*

[Мандельштам I, 242]

Здесь число семь лексически не выражено, но характерно, что в окончательном тексте (условно, насколько можно говорить об окончательности «Стихов...»); во всяком случае эта редакция является хронологически последней) приведенная строфа стоит на *седьмом* месте.

2.1. В двух стихотворениях из цикла с домашним заглавием «Кама» употреблено уникальное для Мандельштама число 104:

[5] *Упиралась вода в сто четыре весла —
Вверх и вниз на Казань и на Чердынь несла.*

[Мандельштам I, 215, 216]

Возможно, оно прояснится при использовании нумерологического метода каббалистов, который заключается в определении числового значения того или иного слова путем сложения цифр, соответствующих числовому значению каждой из его букв. Сложив все цифры числа 104 мы получим 5 ($1+0+4=5$), которое эксплицируется в одном из стихотворений цикла:

[6] *А со мною жена пять ночей не спала,
Пять ночей не спала, трех конвойных везла.*

[Мандельштам I, 215]

Несмотря на то, что число 5 — это реальные пять дней, в течение которых поэт ехал в ссылку, любопытно, что *пять* является и числом строф в стихотворениях [5 и 6], а три в [6], которое в другом месте рассматривалось нами с точки зрения его фольклорности,⁷ соответствует количеству стихотворений в цикле.

2.2. Подобное свойство проявляют числа и в стихотворении, близком по теме и времени написания к «Каме» — «День стоял о пяти головах. . .», — которое тоже насчитывает 5 строф:

[7] *День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток
Я, сжимаясь, гордился пространством. . .*

< . . . >

*День стоял о пяти головах, и, чумя от пляса,
Ехала конная, пешая шла черנוверхая масса. . .*

[Мандельштам I, 214]

В первых двух четверостишиях настойчиво повторяется слово *пять*, но помимо приведенных словесных выражений, его можно обнаружить в сумме числовых значений слов 'двойка' и 'трое' из следующего четверостишия:

[8] *На вершок бы мне синего моря, на игольное только
ушко!*

*Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась
хорошо.*

*Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау!
Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?*

3. Соответствие числа в тексте стихотворения количеству строк в нем наблюдается дважды и в связи с числом 'двенадцать' — в стихотворении «Поговорим о Риме — дивный град!»:

[9] *На Авентине вечно ждут царя —
Двунадесятых праздников кануны, —
И строго-канонические луны —
Двенадцать слуг его календаря.*

[Мандельштам I, 94]

и в стихотворении «Я научился вам, блаженные слова...»:

[10] *Декабрь торжественно сияет над Невой.
Двенадцать месяцев поют о смертном часе.*

[Мандельштам I, 111]

В обоих текстах по двенадцать строк.

4. Особенно интересным в этом плане нам представляется стихотворение для детей «Мальчик в трамвае», целиком построенное на нумерологической игре. В нем 17 строк, разбитых на 4 строфы таким образом: 6+4+4+3. Первые две строфы дают в сумме *десять* строк, вторые две строфы — *семь* строк. Эти числа появляются и в тексте стихотворения:

[11] 1 *Однажды утром сел в трамвай*

2 *Первоступенник мальчик.*

3 *Он хорошо умел считать*

4 *До десяти и дальше.*

5 *И вынул настоящий*

6 *Он гривенник блестящий.*

7 *Кондукторши, кондуктора,*

8 *Профессора и доктора*

9 *Решают все задачу,*

10 *Как мальчику дать сдачу.*

11 *А мальчик сам,*

12 *А мальчик всем*

13 *Сказал, что десять минус семь*

14 *Всегда выходит три.*

15 *И все сказали: повтори!*

16 *Трамвай поехал дальше,*

17 *А в нем поехал мальчик.*

[Мандельштам I, 335]

Более того, в конце стихотворения, 'выходят' именно *три* строки явно не случайно. Их группировка в от-

дельную строфу выделяется межстрофическим переносом рифмовки: хааб бВВ. А число 7 подчеркивается тем, что строки 11 и 12 являются по сути дела двумя полустистишиями одного стиха, написанного четырехстопным ямбом, как и рифмующийся с ним стих 13. Такой разбивкой число строк во второй половине стихотворения доведено до семи.

5. Не должно смущать то, что примеры [3] и [11] приведены не из «серьезных» стихотворений, а из шуточного и детского. Как уже отмечалось Г. А. Левинтоном, в поэзии как Ахматовой, так и Мандельштама «граница между комическим и 'серьезным' — проницаема».⁸ В ней вполне возможно комическое обыгрывание серьезных стихов и наоборот, выявление 'серьезных' аспектов в 'комических' стихах. Причем, в таких маргинальных жанрах, вследствие обнажения приема, скрытые в 'обычных' произведениях мотивы проявляются значительно лучше, становятся более выпуклыми.

6. При всей странности, необычности описанных совпадений, их регулярность заставляет обращать внимание на такие свойства текста. Быть может, в этом отражается представление Мандельштама об изоморфизме целого текста и его частей. «Слово — это система, разворачивающаяся в другую систему — текст, который, однако поддается умпостигаемому свертыванию — в слово»⁹:

[12] Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая — необходимо рассматривать как единое слово. [Мандельштам II, 223]

Употребленное в тексте число как бы представляет в свернутом виде его целостную структуру. Возможно и другое толкование этих нарочитых совпадений. Если направление зависимости обратное, то конкретное слово (в данном случае — число) *pregonpegеляет* структуру всего текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См., например, Тименчик Р. Д. Автометаописание у Ахматовой // *Russian Literature*. — 1975. — № 10/11.
- 2 Ronen O. An Introduction to Mandel'shtam's «Slate ode» and «1 January 1924»: Similarity and Complementarity // *Slavica Hierosolymitana*. — 1979. — Vol. 4. — P. 147.

- 3 Эткинд Е. Г. Осип Мандельштам — трилогия о веке // Слово и судьба. Осип Мандельштам. — М., 1991. — С. 269.
- 4 Мандельштам Н. Я. Комментарий к стихам 1930 — 1937 гг. // Жизнь и творчество О. Мандельштама. — Воронеж, 1990. — С. 192.
- 5 Мандельштам Н. Я. Воспоминания. — N-Y., 1970. — С. 286.
- 6 Здесь и далее цитаты из произведений Мандельштама приводятся по изданию Мандельштам О. Соч. в 2 томах. — М., 1990, с указанием в скобках тома и страницы.
- 7 Жуков Е. О некоторых употреблении чисел Мандельштамом. В печати.
- 8 Левинтон Г. А. К вопросу о статусе «литературной шутки» у Ахматовой и Мандельштама // А. Ахматова и русская культура начала XX века. — М., 1989. — С. 41.
- 9 Лотман М. Ю. Мандельштам и Пастернак (опыт контрастивной поэтики). Нами использовался полный текст этой работы, не вошедший в публикацию в сб. *Literary tradition and practice in Russian culture: papers from an International conference of the occasion of the 70-th birthday of Yu. M. Lotman.* — Amsterdam—Atlanta, 1993.

ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ:
«МАНДЕЛЬШТАМ И КУЗМИН»

О. ЛЕКМАНОВ

1. Стихотворения Кузмина и Мандельштама неоднократно сближались исследователями и мемуаристами¹. (См. некоторые неучтенные до сих пор реминисценции Мандельштама из Кузмина и Кузмина из Мандельштама: «Или хлеб мой был отравлен» (Кузмин, 1911) — «Отравлен хлеб и воздух выпит» (Мандельштам, 1913); «Мы все умеем лицемерить» (Кузмин, 1913) — «О, как мы любим лицемерить» (Мандельштам, 1932); «И трепещущая ласточка / В темном небе круг чертит» (Мандельштам, 1911) — «Розу неба чертит ласточек полет» (Кузмин, 1917); «Россия, Лета, Лорелея» (Мандельштам, 1917) — «Элизиум, Элиза, Елисей» (Кузмин, 1922)).

2. Однако проза Мандельштама и Кузмина и, тем более, критические статьи двух поэтов, насколько нам известно, никогда не сопоставлялись.

В этих заметках предпринята попытка отыскать параллели между кузминским «Письмом в Пекин» (1922) и двумя статьями Мандельштама того же года: «Литературная Москва» и «Литературная Москва. Рождение фабулы».²

3. Прежде всего, следует указать на сходную метафорическую игру: упоминание «Пекина» в заглавии заметки Кузмина и в первом предложении статьи Мандельштама «Литературная Москва»: «Москва — Пекин; здесь торжество материка, дух Срединного царства <...>» [Мандельштам 274]. При этом, функция китайской столицы у Кузмина и Мандельштама разная. Кузмин пишет в далекий Пекин условному другу и знакомит его с новинками литературы (На месте Пекина вполне мог бы быть Нью-Йорк или Дели). Мандельштам сам живет в азиатском, «срединном» Пекине = (Москве)³ и обозревает «местную» литературу изнутри.

Далее обратимся к частностям.

И Мандельштам, и Кузмин сходным образом оценивают прозу Серапионовых братьев и Пильняка, объединяя их в единое направление, переводящее в бытовую плоскость психологические эксперименты Андрея Белого: «Я думаю, что рассказы «Серапионовых братьев», написанные в 1920 году, в 1922 году уже устарели. К ним же я причисляю и Пильняка. Механичность в применении приемов очевидна хотя бы из того, что слогом Андрея Белого, лабораторно вымученным для выражения метафизических тупиков и душевного разложения, они не смущаясь пользуются для бездумного фотографирования бытовых сценок». [Кузмин 393]. «Андрей Белый — вершина русской психологической прозы <...>. Неужели его ученики, «Серапионовы братья» и Пильняк <...> (их старший брат, и не нужно его от них отделять <...>)» [Мандельштам 280–281].⁴ Ср. фразу Кузмина о «лабораторно вымученном слогом Андрея Белого» со следующим пассажем из статьи Мандельштама: «<...> превосходным оператором из **поликлиники** Андрея Белого, оборудованной всеми средствами импрессионистической антисептики». [Мандельштам 279].⁵

Оба поэта откликнулись несколькими прочувствованными словами на смерть Хлебникова. «Хлебников умер. Это был гений и человек больших прозрений <...> Современность проходит по творчеству Хлебникова, как лучи прожектора по облачному небу <...>» [Кузмин 393, 394]. «В Москве Хлебников, как лесной зверь, мог укрываться от глаз человеческих и незаметно променял жесткие московские ночлеги на зеленую новгородскую могилу, но зато в Москве же И. А. Аксенов <...> возложил на могилу ушедшего великого архаического поэта прекрасный венок аналитической критики, осветив принципом относительности Эйнштейна архаику Хлебникова <...>» [Мандельштам 275].

Оба приветствовали стихи [Мандельштам 277] и прозу [Кузмин 393–394] Пастернака.

Оба со сдержанной симпатией отозвались о новых произведениях Маяковского, отметив, однако, что поэт стоит «на распутье» [Кузмин 395]. Ср. у Мандельштама: «<...> совершенно напрасно Маяковский обедняет самого себя. Ему грозит опасность стать поэтессой, что уже наполовину совершилось.» [Мандельштам 277].

4. Кузмин в своей заметке «Письмо в Пекин» уважительно, но с особой оговоркой отозвался о стихах Мандельштама: «Эволюцию и большой пафос (какой-то ледяной) Вы заметите в прекрасной книге Мандельштама.» [Кузмин 395].

В «Литературной Москве» упоминаний о Кузмине нет.⁶ И все же в заметке Мандельштама есть одно место, в котором, как кажется, содержится «отповедь» Кузмину. Речь идет о том фрагменте статьи, где Мандельштам вскользь бросает замечание о «сомнительной торжественности петербургской поэтессы Анны Радловой» [Мандельштам 275]. Той самой Анны Радловой, которая входила в ближайшее окружение Кузмина, и которую он в своей заметке поставил рядом с Мандельштамом, а, отчасти, и противопоставил «холодную» поэзию Мандельштама «человечной» поэзии Радловой: «Посылаю Вам три книги Анны Радловой и «Tristia» Мандельштама. Вы увидите огромный путь, который прошла Радлова с первых своих шагов до последнего сборника, где перед нами подлинный и замечательный поэт с большим полетом и горизонтами, в строках которого трепещет и бьется современность (не в «пайковом» смысле) и настоящее человеческое сердце». [Кузмин 395]. Далее, в заметке Кузмина следует уже процитированное нами место о Мандельштаме.

5. Итак, соположение статей Кузмина и Мандельштама позволило выявить их сходные литературные вкусы и пристрастия. Однако, это сходство оттенялось еще более разительными различиями в мироощущениях двух художников. Если вновь возвратится к поэзии, можно заметить, что из сходных составляющих элементов Мандельштам и Кузмин создавали сочетания и конструкции мало в чем похожие друг на друга.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См., например, специальную работу: Darnstead J. A. Mandel'stam and Kuzmin // Wiener Slawistischer Almanach. — 1986, Bd. 18, а также нашу заметку: О. А. Лекманов. Об одном «ерундовом» стихотворении Мандельштама // Даугава. — 1992. — № 6.

2 Статья Кузмина «Письмо в Пекин» цитируется по изданию: Кузмин М. А. Стихи и проза. — М., 1989, с указанием страницы. Статьи Мандельштама цитируются по изданию: Ман-

дельштам О. Э. Сочинения в 2-х томах. — Т. 2. — М., 1990, с указанием страницы.

- 3 Ср. в стихотворении Мандельштама 1931 года: «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето».
- 4 Если сопоставление прозы Белого и Пильняка было общим местом тогдашней литературной критики, то Пильняка и Серапионовых братьев чаще противопоставляли друг другу, а не объединяли в единое направление. См., также позднейшее свидетельство В. А. Каверина: «К Борису Пильняку в кругу серапионов относились более чем сдержанно». (Каверин В. А. Вечный день. — М., 1982. — С. 46).
- 5 Об Андрее Белом ср. в «Письме в Пекин» и в рецензии Мандельштама на беловские «Записки чудака», написанной в 1923 году. «Из художников, пришедших в панический тупик, первый, безусловно, Андрей Белый.» [Кузмин 393]. ««Записки чудака» свидетельствуют о культурной отсталости и запущенности берлинской провинции и художественном одичании даже лучших ее представителей.» [Мандельштам 294].
- 6 О Кузмине Мандельштам писал в заметке 1922 года «Письмо о русской поэзии»: «Кузмин пришел от волжских берегов, с раскольничьими песнями, итальянской комедией родного, домашнего Рима и всей старой европейской культурой, поскольку она стала музыкой, — от «Концерта» в Palazzo Pitti Джорджоне до последних поэм Дебюсси.» [Мандельштам 265]. Ср. первую часть мандельштамовской характеристики со следующими словами из статьи Ал. Блока «О драме» (1907): «Для меня имя Кузмина связано всегда с пробуждением русского раскола, с темными религиозными предчувствиями России XV века, с воспоминаниями о «заволжских старцах», которые пришли от глухих болотных топей в приземистые курные избы». (Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1971. — Т. V. — С. 165–166).

Отклики Мандельштама на произведения Кузмина анализируются в работе: Фрейдин Ю. Л. Михаил Кузмин и Осип Мандельштам: влияние и отклики // Михаил Кузмин и русская культура XX века. — Л., 1990.

«ЕГИПЕТСКАЯ МАРКА» МАНДЕЛЬШТАМА — РОМАН О КОНЦЕ РОМАНА

Е. ЗЕМСКОВА

Проза Мандельштама в научной литературе расценивается чаще всего как комментарий к стихам. Цитаты из «Шума времени» или «Четвертой прозы» призваны обычно дать «биографическую основу» какому-либо мотиву лирики.¹ Такой подход принимает во внимание лишь фактический материал и некоторые особенности стиля, но за рамками рассмотрения оказывается отношение Мандельштама к форме прозаического произведения Н. Струве, например, приводя строки из «Египетской марки»: «Наша жизнь — это повесть без фабулы и героя», — говорит, что их можно назвать определением жанра этого произведения.² Но для теоретического исследования такой метафоры в качестве определения недостаточно, т.к. в «ЕМ» есть фабула и, тем более, герой.

В этой работе будет представлена попытка сопоставить «ЕМ» с жанром классического романа XIX века. Выбор текста обусловлен наличием в нем размышлений о романной традиции, как европейской, так и русской. Стендаль, Бальзак, Достоевский, Толстой упоминаются в тексте как создатели романов.

Судьба этого жанра в XX веке рассматривается Мандельштамом в статье «Конец романа» (1922 г.)³ По Мандельштаму, стержнем классического европейского романа была человеческая биография, она всегда становилась основой фабулы. Интерес к отдельной личности породила эпоха Наполеона. Но XX век уже не укладывается в такую схему. Беспомощность человека перед стихией массовых потрясений приводит к тому, что понятие отдельной судьбы теряет смысл. Т.о., для Мандельштама классический роман умер, и именно процесс исчезновения, размывания биографии и фабульности становится фабулой «ЕМ». Обе биографии, показанные в произведении (автора и

Парнока), исчезают, расплываются и заканчиваются трагически. А даны они на фоне авторских (повествователя, а не автора-героя) «отступлений», впечатлений, размышлений, которые и являются «строительным материалом» произведения.

Такое построение «романа о конце романа» можно сопоставить с началом русской классической традиции с «Евгения Онегина» Пушкина, «романа о романе». Как и у Пушкина, в «Египетской марке» мы видим два разных плана — автора и героя. При этом, как и в «Евгении Онегине» «сюжет движется переходами из плана в план». ⁴ Т.е. какое-то событие из жизни (или из мыслей) Парнока вызывает у автора размышления или воспоминания, которые создают переход к следующему событию.

Отношения автора и героя в «ЕМ» можно в какой-то степени спроецировать на отношения между автором романа «ЕО» и его героем. Парнок, в каком-то смысле, — часть автора (так же, как Онегин — «демон» Пушкина). Но у Пушкина постоянной парой Онегина с его «демонизмом» является Татьяна, исполняющая роль музы. Полный авторский мир складывается из онегинской изменчивости и непредсказуемости и постоянства Татьяны. ⁵

В «ЕМ» авторский мир сдвинут с привычной орбиты и на смену красоте и постоянству музы приходит стихия сна и безумия. Полуироническое пушкинское:

*«Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной» —*

перерастает у Мандельштама в трагедию: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него». ⁶

Так же, как автор переживает невозможность написать роман в классической трагедии, так и Парнок не может жить как романский герой. В этой фигуре сгущаются противоречия между типом романного героя, сильной личности, способной участвовать в истории, и «маленьким человеком». Парнок, вдохновленный образами Бальзака и Стендаля, пытается добиться правды, но оказывается, что роман — лишь голая схема, миф, а в реальности совсем не отдельные люди управляют временем; человек может исчезнуть и этого никто не заметит.

У Парнока нет родословной, как у настоящих романских героев; его предки — «маленькие люди», «которых

спускали с лестниц, шельмовали, оскорбляли». История Парнока — аллюзия на «Шинель» Гоголя (история с Визиткой) и на «Медного всадника» Пушкина. Попытка Парнока спасти от уличного суда вора — это попытка Евгения сказать «Ужо тебе» медному истукану, причем на том же фоне выведенного из нормального ритма Петербурга.

Исчезновение Парнока параллельно сну в авторском плане. Мотив конца, распада, болезни, смерти доведен здесь до высшей точки. Это своеобразный конец света. «Башмак развязался и от этого мною овладело ощущение великой вины и беспорядка. <...> Нельзя было ничего наверстать и ничего исправить: все шло обратно, как всегда бывает во сне»⁷.

Но если повествование в плане героя на этом заканчивается, то в авторском плане сон является главным событием, переходом границы от старой прозы к новой. (Признаки перехода этой границы: «я не выдерживаю карантина смело шагаю», «какое наслаждение от повествования от третьего лица перейти к первому»;⁸ мотив железной дороги.)

От старой прозы Мандельштам берет с собой лишь «бесмысленное лопотание французского мужичка «Анны Карениной»». ⁹ Т.о., автор стремится изображать действительность не избирательно (классический роман, по мнению М., изображает лишь то, что можно связать с биографией героя), а как бы всего целиком. Имеется в виду, разумеется, не копирование, а какой-то иной способ построения материала. Здесь было бы уместно обратиться к статье Мандельштама «Литературный стиль Дарвина» и к заметкам «Читая Палласа», которые примыкают к главе «Вокруг натуралистов» в «Путешествии по Армении». Мандельштам считал натуралистов отличными прозаиками за то, что за простыми зоологическими описаниями в их книгах стоит вся природа в ее развитии. «Нам нужны приметы непрерывного и сплошного, отнюдь не сама невоспроизводимая материя», — пишет Мандельштам.¹⁰ Именно это «непрерывное и сплошное» и держит сюжет «Египетской марки». А история Парнока, автобиографические заметки автора, вставная новелла об итальянской певице — «приметы». При этом каждая мелкая «примета» ценна и сама по себе, и в цепи логической связи. «Для прозы важно содержание и место, а не содержание — форма. Прозаическая форма: синтез. Смысловые

словарные частицы, разбегающиеся по местам. Неокончателность этого места перебежки. Свобода расстановок. В прозе всегда Юрьев День». ¹¹ Т.о. читатель как бы должен достроить прозу, заполнить пустые места и связать все в свою цепочку. «Свобода расстановок» предусматривает множественность восприятий так же, как это было в «Евгении Онегине» Пушкина («Противоречий очень много // Но их исправить не хочу. . . »), о чем писал в своих работах Ю. М. Лотман. ¹²

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Аверинцев С. С. Осип Манделъштам // Соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1.
- 2 Струве Н. Осип Манделъштам. — Лондон, 1989.
- 3 Манделъштам О. Сочинения. — М., 1990. — Т. 2. — С. 147—160.
- 4 Чумаков Н. П. «Евгений Онегин» Пушкина и традиции русского стихотворного романа. — Новосибирск, 1989.
- 5 Тмарченко Н. Д. Типология русского романистического романа. — Красноярск, 1989.
- 6 Манделъштам О. Четвертая проза. — М., 1991. — С. 23.
- 7 Там же. — С. 39.
- 8 Там же. — С. 40.
- 9 Там же. — С. 41.
- 10 Манделъштам О. Сочинения. — Т. 2. — С. 250.
- 11 Там же. — С. 252.
- 12 Лотман Ю. М. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. — М., 1985.

ПИНДАР И МАНДЕЛЬШТАМ

Т. СМОЛЯРОВА

1. Тема «Мандельштам и античность» не раз привлекала внимание исследователей. Речь шла как о непосредственном обращении поэта к античной тематике: развитию и обновлении образов и метафор античной поэзии, постоянном упоминании мифологических персонажей, соотнесенности мандельштамовской географии с географией античной, — так и о соответствиях более глубинных: важное место занимала здесь идея о «мифологически-едином пространстве» поэзии Мандельштама¹. Недостаточно внимания, на наш взгляд, уделялось тому, что сам Мандельштам называл «эллинизмом в каждой печке» — мелким, непосредственно не связанным с античностью, деталям мировосприятия Мандельштама, которые собственно и роднят его поэтику с поэтикой античной.

В этой связи нам представляется необходимым обратиться к стихотворению 1923 года «Нашедший подкову», носящему подзаголовок «Пиндарический отрывок»².

Стихотворение «Нашедший подкову» — «небольшая пиндарическая проза в сотню строк», — как называл ее сам Мандельштам, — выделяется из всего корпуса мандельштамовского творчества. Это единственный *vers libre* Мандельштама, это одно из самых больших его стихотворений, это текст, почти полностью лишенный собственных имен (использование которых нередко рассматривалось исследователями как характерная черта его творчества, связывающая его с античным, мифологическим мышлением). Это стихотворение, в котором объединены все основные темы и образы поэзии Мандельштама (по крайней мере, первой ее половины — до 30-х годов). В нем Мандельштам произносит самые, быть может, трагические слова о себе: «Время срезает меня как монету // И мне уж не хватает меня самого...»³

Почему столь личное стихотворение Мандельштам относит к безличному жанру оды, во времена Пиндара предназначавшейся для хорового исполнения (чтобы создать иллюзию хора, Мандельштам ставит глаголы в первом лице и множественном числе: «Глядим на лес и говорим. . . »).

Почему же именно «Нашедшего подкову» он представляет нам в подзаголовке как одну огромную цитату из античного автора? Отношение к цитате как к главному средству утоления «тоски по мировой культуре» и основе нового творчества — одна из главных характеристик акмеизма как литературного направления. Но почему именно Пиндара избирает Мандельштам своим поводырем в мире античности, своим «собеседником»?

Пиндар никогда не был совсем забыт, но и никогда не был столь «актуален» для европейской культуры, как, например, Гомер, Вергилий или Софокл. После Ронсара у него учились лишь создатели патетической лирики барокко и предромантизма. В русской оде XVIII века имя Пиндара упоминалось постоянно, но служило только «своего рода полумифологическим эпонимом особого вида поэзии»³. Мандельштам полностью преодолевает эту дереализацию образа Пиндара. Возвращение забытой поэзии истинного, «живого» ее значения сродни актуализации исходного, буквального смысла каждого слова, на которую была ориентирована вся поэтика акмеизма.

2. В александрийском издании сочинений Пиндара были представлены почти все жанры хоровой лирики: гимны, пэаны, дифирамбы, просодии, парфении, гипорхемы, энкомии, френы, эпиникии. До нас дошли только последние. Эпиникии Пиндара, всегда адресованные конкретному лицу (Гиерону Сиракузскому, Ферону Акрагантскому, Ксенофонту Коринфскому и т.д.), прославляют победу, успех на скачках, слагаемый из «породы» (*genos*) — предков победителя, «траты» — собственных усилий (*darana*), труда (*ponos*) и воли богов (*daimones*). В то же время ода Мандельштама никого не называет по имени и говорит не о победе, а о глобальном поражении — старого века (образ умирающей лошади), музыки (ср. «И грубому времени воск уступает певучий» (1920) [Мандельштам I, 124], «В последний раз нам музыка звучит» (1921) [Мандельштам I, 139]), о поражении самого человека. Победитель здесь — Время «. . . тот, кто единый выводит пытанную истину, — Бог — Время» (О. Х, 55)⁴ И все-таки

именно отношение к адресату, пусть названному у Пиндара и лишь подразумеваемому у Мандельштама, роднит двух поэтов: «Много есть острых стрел в колчане у моего локтя. // Понимающим ясны их речи — // А толпе нужны толкователи» (О. II, 83—86).

Ода по сути своей обращена к большой аудитории, но Мандельштам неоднократно декларировал свою ориентацию на «поэтически грамотного читателя». «Образованность — школа быстрейших ассоциаций», — писал он в «Разговоре о Данте». Ассоциации — движущий фактор лирики Пиндара⁴. Еще античные комментаторы осуждали его за изложение мифа отрывочными эпизодами, «кадрами», предполагающее «узнавание» читателем мифа, его способность связать отдельные мифологические моменты с конкретным событием, ради которого и рассказывается миф в лирике (в отличие от эпоса, где он самоценен, а потому излагается последовательно и связно). Пиндар отбрасывает фабульную цельность и равномерность повествования и, тем самым, рассчитывает на активное соучастие слушателя, играет на «упоминательной клавиатуре ассоциаций», по выражению Мандельштама. Ср. в «Разговоре о Данте»: «В поэзии важно только исполняющее понимание — отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее. Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа. Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу; чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться. Иначе неизбежен долбеж, вколачиванье готовых гвоздей, именуемых «культурно-поэтическими» образами» [Мандельштам II, 215].

В 1922 году была опубликована статья Ю. Н. Тынянова «Ода как ораторский жанр». Скорей всего, она была известна Мандельштаму. «Нашедший подкову» удовлетворяет основным формальным признакам оды, за исключением главного — одической интонации «восторга»: «С чего начать? // Все трещит и качается. // Воздух дрожит от сравнений // Ни одно слово не лучше другого, // Земля гудит метафорой. . . »

«Все трещит и качается»: эта строфа отрицает риторику как таковую. Примеры из Пиндара приводятся во всех античных риториках. Но само понятие риторики можно толковать по-разному. И если принять аверинцевское определение риторики «как подхода к обобщению

действительности»⁵, то мы увидим, что, в принципиальной «антириторичности» их од, Мандельштама и Пиндара сближает внимание и доверие к слову как таковому, как к «плоти, разрешающейся в событие». Будучи тщательно построены и «отделаны», они ни в коей мере не «обобщают действительность», напротив: они ориентированы на уникальность, единственность описываемого события, человека или предмета. Миф отличается от метафоры и символа тем, что образы, которыми пользуются метафора и символ, понимаются здесь буквально, т.е. совершенно реально и субстанционально. В поэзии Пиндара и Мандельштама, переполненной метафорами, миф живет именно на уровне зрительной образности, на уровне чувственно-материального восприятия космоса. Движение здесь происходит по линии «понятие — образ» — в противоположность общему направлению развития литературы — (по О. М. Фрейденберг).

3. Со зрением у Мандельштама из пяти человеческих чувств соседствует, прежде всего, осязание. «Для осязающей ладони, наложенной на горлышко согретого кувшина, он получает свою форму именно потому, что он теплый. Теплота в данном случае первее формы, и скульптурную функцию выполняет именно она». Чтобы понять мир, надо его ощупать. Поэтому он приписывает осязательные, оформляющие характеристики даже таким субстанциям, как вода, небо и огонь: «шероховатая поверхность морей», «хрустальный омут», «красный шелк шуршит». Осязаемость очень важна и для мировосприятия Пиндара: присвоением «тактильной» характеристики он фиксирует высший момент развития, крайнюю точку «становления» той или иной вещи — то самое «акме»! Для обозначения всего, что достигло высшего расцвета, он употребляет слово «aotos» — «руно», «шерстистый пух» — слово, редко поддающееся точному переводу. У Мандельштама: «И сумасшедших скал колючие соборы // Повисли в воздухе, где шерсть и тишина. . . » Осязательный эпитет говорит и о положении предмета в пространстве: чтобы его можно было ощупать, он должен быть близко. А если он находится близко, в него можно взглядеться. Именно пристальное «вглядывание», своеобразное «двойное виденье» — способ восприятия мира у обоих поэтов. Таким образом, осязание есть зрение, возведенное в квадрат: «О если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, // И выпуклую радость узнаванья. . . »

Один из «сквозных» мотивов всей мировой литературы — мотив «зрячей слепоты» — получает в поэзии Манделыштама буквальное выражение. Мир един, и все способы его постижения — слух, зрение, осязание — связаны между собой. Их можно поменять местами, пустить восприятие «по запасному пути»: увидеть пальцами, услышать глазами. В «Нашедшем подкову»: «Человеческие губы, которым больше нечего сказать, // Сохраняют форму последнего сказанного слова...». Об огромном значении артикуляции, о возможности «читать» по лицу Манделыштам пишет в «Разговоре о Данте»: «Внутренний образ стиха неразлучим с бесчисленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего...» [Манделыштам II, 216].

Подобного эффекта «запасного» или «добавочного» восприятия добивается в своей поэзии и Пиндар. Чтобы вызвать неожиданные качества чувственно-воспринимаемых вещей и соотнести их с другими классами, он использует связь между смыслами и почти незаметно движется от одного смысла к другому и смешивает их в единый результат. Например, он говорит о юноше (Нем. V, 6): «Не явив еще на щеках // Свежую зрелость, мать виноградных гроздий». В результате у нас создается не только зрительное, но и осязательное впечатление от сбора винограда, с одной стороны, и лица юноши, с другой. Звук может переходить в план зримого (О. X, 75): «И шумными криками вспыхнули соратники». Пиндару исключительно важен сам момент вспыхивания как грань, переход из одного состояния в другое. В его словаре несколько слов со значением «вспышка» («aktis», «selas» — внезапное сияние, молния). Это может быть и «aktis humnon» — «вспышка гимнов», и «aktis oftalmou» — «вспышка глаз»).

4. Когда мы говорим о грани, переходе и текучести субстанций, рядом с именами Манделыштама и Пиндара непременно встает имя Гераклита Эфесского. Пиндар и Гераклит жили и думали примерно в одно и то же время: первая датированная ода Пиндара (X Пифийская) относится к 498 году, а за год до этого в Эфесе Гераклит создал свой знаменитый трактат «О природе». Манделыштам, живший на несколько тысячелетий позже, не менее остро переживал всеобщую гераклитовскую ТЕКУЧЕСТЬ. Недаром в «Разговоре о Данте» центральным становится понятие «гераклитовой метафоры» — приема, «с такой силой подчеркивающего текучесть явления и такими росчерками

перечеркивающего его, что прямому созерцанию, после того, как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться». Все переходит во все. Описание этой текучести в тексте не требует непременно глагольного оформления. Движение кажется тем более всеобъемлющим, что зачастую выражено существительными и прилагательными.

Пиндара и Мандельштама объединяет представление о «текучести» цвета, импрессионистическое внимание к оттенку как к модуляции, к одной из стадий цветового движения (недаром именно об импрессионистах писали, что с ними в живопись проникла «гераклитовская текучесть»). Интересно, что у обоих поэтов это особенно видно на примере желтого цвета и его оттенков. В VII Олимпийской оде есть такие строки: «И Зевс // Желтую тучу свел к ним дождем щедрого золота». Так и у Мандельштама: одно из самых «греческих» его стихотворений — «Золотистого меда струя из бутылки текла...» — полностью построено на длительном, «как в метрике Гомера», движении от «высшего» оттенка желтого — золотого — к «низшему» — ржавому: «Золотых десятин благородные, ржавые грядки...». Цвета могут создавать сюжет. Стихотворение «На розвальнях, уложенных соломой...» заканчивается так: «Царевича везут, немеет страшно тело — // И рыжую солому подожгли». Здесь прилагательное делает ненужным, избыточным глагол: ведь сам по себе рыжий цвет, будучи переходным звеном от желтого к красному, уже предполагает это изменение, уже «поджигает» солому. Здесь запечатлен важнейший момент перехода из одного состояния в другое, та же «вспышка»: желтый перестает быть желтым и становится красным — солома становится огнем. Вся трагедия этого стихотворения заключена в игре оттенков, в их движении.

5. Становление — всегда дорога, всегда путь. Архетип дороги занимает важное место в творчестве Пиндара и еще теснее связывает его с философией Гераклита. Судьба — «*ho hodos keleutos*» — «намеченный путь». 'Путь' встречается у Пиндара в самых разных контекстах и значениях: Н. II, 7 — род (путь предков); О. VII, 90 — поведение (путь высокомерия); IX, VII — песня (путь гимнов), тишина (остановка в движении звуков). Самые статичные понятия поэт сопрягает с движением, с преодолением некоего пути. Можно привести примеры действия аналогичной тенденции в творчестве Мандельштама. Так, эпитет

«сухой», являющийся одним из наиболее частых в сборнике «Tristia», из двух возможных в языке семантических оппозиций «сухой — мокрый» и «сухой — свежий», всегда вступает во вторую, т.к. Мандельштаму важен именно процесс высыхания, предшествующий этому состоянию. Признак, статичный по сути своей, становится в результате движущимся, живым, помнит о пройденном пути.

Наиболее буквально, наглядно процесс становления показан Пиндаром в VII Олимпийской оде, посвященной Диагору Родосскому. В сюжет этой оды включены целых три мифа: о Тлептолеме-убийце, о рождении Афины, о золотом дожде и о возникновении Родоса. Таким образом, временная перспектива, которую Пиндар строит в этой оде, очень глубока. Миф призван, с одной стороны, как бы «освятить» событие, «вписать» его в историю, т.е. явить его генеалогию и, с другой стороны, проявить заложенные в нем потенции. Таким образом, событие, которому посвящен тот или иной эпиникий Пиндара, становится больше себя самого — в нем одновременно вспоминается «момент ДО» и предчувствуется «момент ПОСЛЕ». То же самое мы можем сказать о каждом слове, о каждом зрительном образе Пиндара и Мандельштама.

Стихотворение «Нашедший подкову» — гимн текучести и становления — полностью построено на совмещении трех времен в одном синхронном зрительном ряду: в снах мы угадываем будущие корабли, а «вдыхая запах // смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля», вспоминаем о лесе, которым они были; поворот шеи коня «сохраняет воспоминание о беге с разбросанными ногами, — когда их было не четыре, // А по числу камней дороги. . . ».

Но в VII Олимпийской оде становление присутствует и на тематическом уровне — речь здесь идет о рождении острова Родос: «Видел я, — сказал он, — сквозь седое море // Землю, вздымающуюся из низин, // Многоплодную людям, добрую стадам» и о рождении Афины: «Когда умением Гефеста о медном топоре // Из отчего темени вырвалась Афина // С бескрайним криком. . . » Афина вырывается с трудом, с болью, с криком. Пиндару важен этот момент крайнего напряжения, некоей максимальной выгнутости, когда одно начинает прорастать, вырываться из другого. У Мандельштама: «И башнями скала вздохнула вдруг. . . » или «Преодолев затверженность природы, // Голуботвердый глаз проник в ее закон. // В земной коре

бесчинствуют породы, // И, как руда, из груди рвется стон». Боль, страдание — единственный способ постижения мира у Мандельштама: «... страдание скрещивает органы чувств».

6. Тема боли и труднопреодолимости связана и у Пиндара, и у Мандельштама, прежде всего, с горным ландшафтом, с вертикальным измерением: «И сумасшедших скал колючие соборы. . . ». Линия, вытянутая вверх, выточенная из бесформенного хаоса, из камня, — почти всегда тонка и остра. Постоянный спор линии и плоскости, вертикали и горизонтали, их борьба между собой — способ существования пространства и у Пиндара, и у Мандельштама: «Кружевом, камень, будь // И паутиной стань, // Неба пустую грудь // Тонкой иглою рань». То же и у Пиндара: (О. VII, 70): «... родитель лучей, которые — как стрелы».

Мир Пиндара, так же, как и мир Мандельштама, очень членим. В любой конструкции всегда подразумевается некий невидимый каркас, хребет. Именно на «членности» основана твердость и устойчивость возводимых зданий. Это возведение, как и любое становление, сопряжено с усилием и болью. Ср. у Мандельштама: «... И свою кровью склеит // Двух столетий позвонки». Образы хребта, позвонка, хряща всегда неразрывно связаны с главной темой его творчества — с темой времени. Так и в «Нашедшем подкову»: «Дети играют в бабки позвонками умерших животных, // Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу. . . »⁶.

«Время срезает меня, как монету, // И мне уж не хватает меня самого». Но остается ИМЯ. «Трижды блажен, кто введет в песнь имя; // Украшенная названьем песнь // Дольше живет среди других — // Она отмечена среди подруг повязкой на лбу». Основной атрибут Муз и Мнемосины в одах Пиндара «mitra» — 'повязка на лбу, исцеляющая от беспамятства'. Обоим поэтам важно оставить во времени имя, узнать, разглядеть в будущем несуществующего еще собеседника.

7. В статье «О собеседнике» Мандельштам пишет: «Итак, если целые стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам, — поэзия как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе» [Мандельштам II, 150].

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Эта идея была впервые выдвинута и развита в статье: Ю. Левин и др., Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. — 1974, 7/8.
- 2 Это стихотворение также не раз становилось предметом самостоятельных исследований. Наиболее интересным и полным нам представляется следующее: Diana Myers, *The hum of metaphor and the cast of voice. Observations on Mandelshtam's «The horse finder»*// *The Slavonic and East European Review*. — 1991. — Vol. 69. Мандельштам О. Соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 149. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: том обозначается римской цифрой, страница — арабской.
- 3 Пумпянский Л. В. Очерки по литературе первой половины XVIII века // «XVIII век». — Т. 1. — Л., 1935. — С. 111.
- 4 Пиндар В. Оды, фрагменты. — М., 1990. — Т. 1. — С. 149 В скобках в тексте следующие обозначения. О — Олимпийские песни, далее номер песни и номер строки. Н — Немейские песни.
- 5 Замечательный американский литературовед Нортроп Фрай в своей работе «*Theory of genres*» противопоставляет роды литературы таким образом: «*The Rythm of Recurrence: Epos*» — «*The Rythm of Decorum: Drama*» — «*The rythm of association: Lyric*». Поэзия Пиндара — пример движения греческой литературы от «ритма возвращений», характерного для эпоса, к «ритму ассоциаций», составляющему сущность лирики. См. Frye N. *Anatomy of criticism*. — Princeton, 1990. — P. 243—282.
- 6 Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // *Поэтика древнегреческой литературы*. — М., 1982. — С. 15—47.
- 7 В связи с этими строками вспоминается один из важнейших фрагментов все того же Гераклита (В 52 D-K, 93 M): «Вечность (αἰὼν) есть дитя, играющее костями — царство дитяти». В начале века Мандельштаму могли быть известны несколько переводов этого фрагмента (В. Нилендера, А. Маковельского, П. Таннери) и комментарии к нему на русском языке. Он воспринял из них самое главное — сущность времени, и постоянно в своих стихах возвращался к этому образу. Например, в «Восьмистишиях»: «И там, где скопились бирюльки, // Ребенок молчанье хранит — // Большая вселенная в люльке // У маленькой вечности спит» (1933). Отзвуки этого изречения Гераклита есть также в стихотворении, посвященном

русской истории, «На розвальнях, уложенных соломой...»: «... А в Угличе играют дети в бабки...». Гениальное предвиденье, предчувствие Мандельштама заключалось в том, что лишь через 15 лет после того, как было написано это стихотворение, в 1937 году, Э. Бенвенист установил, что *aion* — термин, употребленный Гераклитом во фрагменте В 52, имел первоначальное значение «жизненной силы», «спинного мозга» как средоточия жизни. Мандельштам же заменил «шашки» и даже «кости» «позвонками» и связал век с позвоночником («Но разбит твой позвоночник, // Мой прекрасный жалкий век»).

ИМЯ СОБСТВЕННОЕ И ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР

(О. Мандельштам и Б. Пастернак)

Н. КУЗИНА

Система имен собственных (ИС) поэта до известной степени изоморфна системе всей его лексики. Но, с другой стороны, в ряде языковых ситуаций поведение ИС настолько отлично от соответствующего поведения слов других языковых категорий, что это, по Ю. М. Лотману, «невольно наталкивает на мысль о том, что перед нами инкорпорированный в толщу естественного языка некоторый другой, иначе устроенный язык», несущий особую информацию. ИС в поэтическом тексте становятся «ориентирами во времени и пространстве» (А. В. Суперанская), отражают распределенность и направленность внимания поэтов. Смысл работы — попытаться извлечь информацию, несомую ИС в поэтическом тексте, и с ее помощью охарактеризовать некоторые особенности поэтического мира ранних Мандельштама и Пастернака.

Была разработана специальная методика. В основу исследования художественного пространства и времени легло замечание В. С. Баевского о том, что пространственная ось пространственно-временного континуума задается прежде всего топонимами, а временная — прежде всего антропонимами. Производилась классификация ИС по нескольким параметрам: по обозначаемому объекту (за основу была взята подобная классификация А. В. Суперанской), по пространственным ассоциациям, по хронологическим ассоциациям, по признаку «микро — макро», по признаку «индивидуально-авторские имена — общеязыковые имена».

Для исследования были привлечены все известные стихотворные тексты: для Мандельштама — с 1908 по 1917 год, для Пастернака — с 1909 по 1917 год.

Представленные наблюдения характеризуют: художественное пространство и время¹, культурные ориентиры поэтического мышления авторов², особенности реализации в поэтическом тексте оппозиции Европа/Россия/Азия³.

1. У Пастернака временная и пространственная координаты поэтического мира приблизительно равнозначны. Для Мандельштама временная ось оказывается более важной, чем ось пространственная. Этот факт иллюстрирует в подсистеме ИС склонность Мандельштама мыслить историческими фактами и образами.

1.1. Художественное пространство и у Пастернака, и у Мандельштама ориентировано на географические реалии и почти не содержит ИС вымышленных объектов. Культурное пространство, пересозданное человеком, занимает преобладающее место по сравнению с пространством природным.

Пространство поэтического мира Пастернака характеризуется противопоставлением разномасштабных денотатов. Микротопонимы, становясь чрезвычайно значимыми, переходят окказионально в разряд собственно топонимов и образуют своеобразное лирическое пространство поэтического мира. Особенность пространства у Мандельштама заключается в том, что поэт системно организует денотаты своего художественного мира.

Оба поэта воспринимают природное пространство главным образом как совокупность возвышенностей и водных объектов. Это восприятие отражает особенности древнейшей топонимической системы и представляет, вероятно, тот самый остаток мифологизма, о существовании которого в поэтическом тексте писал Ю. М. Лотман. Но художественное пространство в мире обоих поэтов — это прежде всего город, представленный почти в двух десятках названий, подробно, с полутора десятками урбанонимов, описанный у каждого из авторов.

В целом у Пастернака пространство более локализовано, более ограничено, но знакомо, денотаты распределены неравномерно. У Мандельштама пространство обширно, денотаты распределены более равномерно между частями реального пространства.

1.2. В мире обоих поэтов время активно мифологизируется. Но мифологизированное время стремится повторить особенности протекания времени реального.

Историческое время у Мандельштама фиксирует большее количество периодов реального исторического времени, чем у Пастернака. В мире Мандельштама историческое время имеет два полюса: античность и XIX–XX век. Время действия у Мандельштама смещено в сторону ближайшего прошлого. Историческое время у Пастернака менее протяженно, не включает, например, период античности, как период «до истории». Историческое время для Пастернака ассиметрично, имеет два ориентира: XIX век и современность. Ближайшие на исторической оси периоды представлены как эпохи, с удалением история воспринимается как история отдельных личностей.

1.3. Время в поэтическом мире Мандельштама и Пастернака течет по-разному для двух частей пространства: России и Западной Европы. Рамки, ограничивающие историческое время Европы, у Пастернака — средневековье и XIX век, у Мандельштама — античность и современность (начало XX века). Историческое время России отображает периоды истории с реформ Петра I до современности, причем XVIII в. и современность представлены в первую очередь через реалии русской истории.

2.1. Художественный мир обоих поэтов монотеистичен. У Мандельштама язычество и монотеизм противостоят как женское и мужское начала. Мужское и женское начала у обоих авторов принадлежат разным сферам. Историческая ось, моделирующая реальное историческое время, строится с активной опорой на мужское начало. Имена, представляющие мифологизированное время и сферу культуры — это чисто женские имена с высокой частотностью употребления.

2.2. Мир Мандельштама — прежде всего мир литературы, политики и архитектуры. Культурная и политическая сферы четко разделялись и даже противопоставлялись поэтом в прозаическом тексте. Мир Пастернака — прежде всего литература, частная жизнь, музыка. Две составляющие: искусство и частная жизнь — не противопоставлены. Не только ближайшее окружение, но и политики и деятели искусства представлены как частные люди, упоминания их имен отсылают к их судьбам, имеющим символическое значение.

2.3. В области мифологии и литературы ориентиры у Мандельштама более избирательны, чем у Пастернака. Это античность (в роли посредника — культура Фран-

ции), Библия и литература XIX в. У Пастернака это Библия, культура XIX в., античность, произведения Шекспира, фольклор. Особенность поэтического мира Пастернака заключается в действующем в нем своеобразном «табу»: поэту свойственно употреблять скорее имена героев, названия произведений, прибегая к метонимии, избегая необходимости называть автора. Эта особенность подтверждает мысль Р. О. Якобсона о принципиальной метонимичности поэтического мышления Пастернака.

3. Оппозиция Европа/Россия/Азия прослеживается у обоих авторов в культурной сфере, — и для художественного времени, и для художественного пространства.

3.1. Для обоих поэтов мир культуры — преимущественно мир Западной Европы. В минимальной степени представлена культура России.

Художественное время у Мандельштама — преимущественно реальные или смоделированные в произведениях литературы временные отрезки истории Европы. У Пастернака на временной оси история России и Европы представлены равноправно.

Пространство поэзии Мандельштама — прежде всего пространство европейское, для Пастернака — преимущественно пространство России.

3.2. У Пастернака оппозиция Европа/Азия — это оппозиция цивилизации и дикой природы. Россия в стихотворном тексте и сознании поэта находится как бы на стыке двух миров. Представляющие Азию ИС у Пастернака случайны, используются исключительно для экзотики. В поэтическом мире Мандельштама подобной оппозиции не существует. Европейское, российское и азиатское пространство — прежде всего пространство культурное. Азия в мире поэта выступает как место библейских событий. Точнее, художественное пространство включает особую часть света, не совпадающую территориально с реальной Азией. Это пространство Ветхого и Нового Завета. Взаимоотношения европейского, включая Россию, и библейского пространства у Мандельштама можно представить как антитезу христианства и иудейства.

ТЕМА ДЕТСТВА В «ОХРАННОЙ ГРАМОТЕ»

Б. ПАСТЕРНАКА

Е. ПОВЕРИНА

К концу 20-х гг., когда Б. Пастернак начал писать «Охранную грамоту»¹, у него был уже значительный опыт прозаической работы. Несмотря на относительно более позднее опубликований и признание прозы, она писалась Пастернаком всегда одновременно со стихами (с начала 10-х г.) и аттестуется как «выпадение из системы», как явление, пограничное между прозой и стихом. Отсюда определение Р. Якобсона — «проза поэта» (как балансирование на тонкой грани между объективным и субъективным художественным зрением).

Уже в раннем прозаическом творчестве, которое предшествовало автобиографическому, Пастернак затронул тему детства: «Детство Люверс» (1918 г.), «Воздушные пути» (1924 г.), «Повесть» (1929 г.), а также незаконченные прозаические опыты: «Когда Реликвимини вспоминалось детство», «Воздух морозной ночи», «Верба», «Прежде всего мне хочется говорить о той были».

Говоря о детстве своих персонажей, Пастернак акцентирует внимание на их отношениях с реальным миром. Ребенок, созерцая окружающую действительность, переживает ее изнутри и не пытается что-либо изменить в ней своими действиями. Вероятно поэтому он никогда не является героем. Он обладает душой, которую «лепит» природа и, в свою очередь, переносит свойства своей души на весь окружающий мир, «одушевляя» его. В результате внешний мир трансформируется во внутренний, причем и тот и другой остаются тождественными самим себе. В целом, мы можем говорить о самоценности мира ребенка, в котором он живет по своим внутренним законам, где важно и значимо все. В нем нет непреодолимых порогов, он всегда динамичен, в движении. Отсюда и бесконечные узнавания нового, «рождения», открытия, смена взгляда,

трансформации и отражения других миров, которые несут «возможность замещения в самих себе»².

Все это в равной степени значимо у Пастернака и для темы рождения искусства. В сущности, многое из того, что говорит писатель о ребенке, можно перенести на художника. Главной особенностью при этом является процесс называния, который ассоциируется с воссозданием и созданием мира художником, отождествляется с творением поэтической Вселенной. Мир детства и искусства оказываются неразрывно связанными, что позволяет говорить о ребенке-художнике и художнике-ребенке.

Что касается автобиографических работ Бориса Пастернака («Охранная грамота» (1930), «Люди и положения» (1956)), то и здесь тема детства очень актуальна. Писатель творит свое прошлое, определяя этот процесс как «особого рода биографизм, настойчивая потребность в нем являлась как стихийная претензия», — писал он летом 1921 г. В. П. Полонскому. Происходит нарушение границ между «литературой факта» и «литературой вымысла», отсюда неопределенность жанра: он колеблется между статьей и художественной прозой в виде автобиографических отрывков. Заметим, что обе автобиографии Пастернак писал в годы, когда собственную биографию нельзя было иметь.

В исследовательской традиции по «Охранной грамоте» следует выделить работы Л. Флейшмана («Пастернак в двадцатые годы») — культурно-исторический контекст «Охранной грамоты», М. Окутюрье («Об одном ключе к «Охранной грамоте») — о метонимическом герое, Е. Фарыно («Поэтика Пастернака») — анализ венецианских глав, J. Pilling («Борис Пастернак. «Охранная грамота») — искусство и действительность, поэзия и жизнь поэта. Многие исследователи обращались к «Охранной грамоте», извлекая из нее эстетическую программу писателя, материалы по биографии и творчеству. Однако специальных работ, посвященных теме детства в автобиографиях нет, тогда как детская модель восприятия мира и тема детства здесь очень значимы. В рамках предстоящего сообщения не дается исчерпывающий анализ концепции детства в «Охранной грамоте», но акцентируется внимание прежде всего на тех аспектах, которые лежат в основе самой структуры автобиографии, ее поэтики в целом.

Одна из таких подтем — особое восприятие ребенком действительности, для которого характерно неузнавание давно знакомого, близкого и наоборот: открытие знакомого в неизвестном. В результате, сами города, которые в «Охранной грамоте» являются действующими лицами, изменяют свой облик в зависимости от переживаний героя. Так меняет свой облик Москва: она воспринимается ребенком через музыку Скрябина, расставание с ним, смерть Маяковского. Герой видит город каждый раз по-новому, открывая ранее неизвестное, но вместе с тем замечает, что люди на улицах его города оказываются «неисчислимыми лицами его детства, странно ему знакомыми» [Пастернак 210]. Характерно и то, что не только Москва, но и все города в «Охранной грамоте» увидены по несколько раз:

Берлин (до и после прощания с Высоцкой)

Марбург (в первый приезд через легенду и историю, во второй — после разрыва с Высоцкой в Берлине)

Венеция (утром и вечером)

И люди, связь с которыми особенно важна для пастернаковского героя, появляются не однажды:

Рильке: 1) в начале «Охранной грамоты» — «оставшийся в пути на вертящемся отрыве забытого лесного полустанка» [Пастернак 158]

2) вторичное появление в виде сборника немецкого поэта (герой узнает от отца, что это одно и то же лицо)

Толстой: 1) в виде символа Л. Н., смысл которого недоступен ребенку;

2) через «Крейцерову сонату».

Скрябин: 1) через незнакомое имя, которое соскакивает с афиши «ему на закорки» [Пастернак 210];

2) постижение имени через музыку: герой рос параллельно с симфонией Скрябина.

В первое появление, например, Скрябин и Толстой играют скрытую от детского понимания роль в семье: пастернаковский герой, как ребенок, еще «не имел случая пережить всю проблематику их появления».

Второй этап сопряжен с возвратом к ним через их творчество, через постижение их имени как части своего словаря.

С этой темой связано осознание ребенком третьего лица — еще один аспект детской темы, вытекающий из вы-

шесказанного. «Другой человек» в жизни ребенка играет важную роль, его появление и связанное с ним переживание оборачивается абсолютным утверждением чужого бытия. Этот процесс всегда сопряжен с моментом смерти или прощания:

— двойное прощание со Скрябиным (связанное с разрывом с музыкой),

— объяснение с Когеном и смерть Когена (связанные с разрывом с философией),

— разлука с любимой (связанная с началом стихотворства)

— расставание с Маяковским, его смерть (связанные с началом нового в творчестве героя)

Все они являются проводниками и учителями, вместе с ними герой проходит часть пути до определенного рубежа: на каждом этапе есть свой проводник (не случайно, что восторженное отношение героя к Скрябину в детстве получает продолжение в восприятии Когена, Рильке, Маяковского). Осуществляется метонимический переход от музыки через философию к поэзии. Е. Фарыно связывает образ проводника с темой путешествия по миру-лабиринту и сравнивает этот процесс со способностью мира «трансформироваться в мысль — звук — искусство и тем самым во вторую Вселенную»³. При этом каждый раз происходит абстрагирование от конкретных лиц и имен, действительность оформляется в слово как некое обобщение.

Особое место в «Охранной грамоте» имеет образ женщины как третьего лица, которое рождается из реальных детских впечатлений. Так герой вспоминает, Как «весной девятьсот первого года в Зоологическом саду показывали отряд дагомейских амазонок» [Пастернак 150]. С этим воспоминанием связаны размышления о форме в искусстве: «Раньше, чем надо, стал я невольником форм, потому что слишком рано увидел на них форму невольниц» [Пастернак 150]. Ощущение формы, в свою очередь, связывается с ощущением страдания (отсюда «страдательный залог» в искусстве), насилия, боли при оформлении живой мысли в слово, содержания в форму.

Таким образом, через женский образ вводится тема творчества в жизни героя. В дальнейшем, а именно после расставания с И. Высоцкой, герой рождается как поэт, и уже через несколько мгновений любимая девушка

видится ему женщиной и «только пленницей» [Пастернак 187]. И уже с новой позиции (позиции художника) герой возвращается в детство. Пастернак помещает в тексте «Охранной грамоты» рядом с эпизодом, связанным с И. Высоцкой, воспоминания о детских кризисах, болезнях (жар, лихорадка, перелом ноги), которые в свою очередь связаны с рождением искусства.

Развитие ребенка и формирование художника спроецированы друг на друга.

С музыкой соотносится настоящее несовершеннолетие героя, тогда как поэзия — «новое несовершеннолетие». Оба они неразрывно связаны: основу поэтического видения действительности образует детское интуитивное восприятие, которое открывается с музыки. Отсюда и многолетнее «воздержание от слова, приносившегося в жертву звуку» [Пастернак 160]. Значимость музыкального начала для всего дальнейшего существования открывается герою еще в период «младенчества»: проснувшись «однажды на третьем году ночью, застал весь кругозор залитым ею более чем на пятнадцать лет вперед» [Пастернак 159].

К этой теме обращалась в автобиографической прозе «Мать и музыка» и Марина Цветаева, отмечая главенствующее влияние музыки: «я родилась из музыки матери», «Эти музыкальные ямы — следы материнских морей — во мне навсегда остались»⁴. При всей близости взглядов эти писатели выражают различное отношение к музыке: автобиографическая героиня Марины Цветаевой с самого начала воспринимает музыку через слово, а на себя смотрит как на поэта. Не случайно, что первое впечатление, связанное с музыкой, — слово «гамма». Героиня более увлечена технической стороной музыки (скрипичный ключ, рояль), излагает свои визуальные ассоциации через слово; переживание же музыки героем Б. Пастернака связано с обожанием, состоянием аффекта, чувством: если нота для цветаевской героини — это клавиш, в который «можно и не попасть», для пастернаковского героя она — голос, звук.

В понимании звука-слова Пастернаку, по-видимому, более близка «глоссолалическая» позиция Андрея Белого, который, творя мифологию звуков, пытается проникнуть в глубинные слои языка, мироздания слова, подчеркивая при этом первичную природу звука: «Люди произошли из звука и света». Слово — более сложное и искусствен-

ное (вторичное) образование. Не случайно поэтому то, что пастернаковский герой начинает с непонимания слова (загадочный символ Л. Н., имя Рильке, который говорит на непонятном языке), а называя действительность, осмысляя ее, перестает ее узнавать: «во мне таял и надламывался мир, еще накануне казавшийся навсегда прирожденным» [Пастернак 157]. Таким образом, неназывание и непонимание оказываются очень важными, значимыми, позволяют переступить за порог вымышленных названий и образов, обратившись к их сущности: «Мы вовлекаем прозу в поэзию ради музыки» [Пастернак 161], а детские музыкальные годы героя «Охранной грамоты» оказываются «превращениями живого отпечатка, отданного на произвол роста» [Пастернак 153].

Ребенок-художник у Бориса Пастернака — медиум по отношению к двум началам — звуку и слову: музыка «лепит» душу ребенка, ребенок одушевляет слово, заново его возрождая. Так обретается «новая вера», «вторая Вселенная» у Пастернака, которую цветаевская героиня определила как возможность «войти дважды в одну и ту же реку»⁵, а Андрей Белый как «второе пришествие Слова». Художник создает действительность, «смещенную чувством» [Пастернак 187], сила которого является основой искусства: «Любить самоотверженно и беззаветно, с силой, равной квадрату дистанции, — дело наших сердец, пока мы дети» [Пастернак 152]. Тема чувственного восприятия мира, таким образом, получает начало в главах, посвященных детским воспоминаниям, и появляется в дальнейшем всегда в связи с искусством. Особое место в этой теме занимает любовь: к музыке (Пастернак прямо несколько раз говорит о любви его детского героя к Скрябину: «Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней — Скрябина»), к девочке-женщине (И. Высоцкой), к философу Когену, к Толстому, к Маяковскому.

Резкое ощущение любви, в свою очередь, перерастает в мотив «лицевой преемственности»: «Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо» [Пастернак 152]. Выход из индивидуального «я» завершается обретением лица в другом мире: первое открытие природы (имени), женщины (формы), традиции (искусства). Герой перестает говорить от собственного имени, но именем героя говорит действительность. Это явление также связано с понятием «чистого сознания», основополагающим в близкой Б. Пастернаку современной философии: Гуссерль, Касси-

пер (чистые предметность и сознание тождественны чистой объективности и субъективности). Таким сознанием наделяет Пастернак ребенка и художника. Ребенок обнаруживает первичность ощущений, их новизну; а художник (через субъективно-лирический взгляд) приближается к «личной и кровной форме» детских ощущений (предметы и чувства, запечатленные им, изображаются словно впервые).

Настаивая на такой субъективности без субъекта, Пастернак снимает, таким образом, деление процесса познания на субъект и объект. Такое мировоззрение вообще не признает непреодолимых порогов и возникающая при этом тема границ реализуется через их стирание.

Вся «Охранная грамота» строится как преодоление границ (частые переезды героя), как путь через переломы в сознании ребенка, через ощущение перебоя рядов (в музыке, поэзии). В итоге через такое перемещение утверждается постоянное возвращение к прошлому, к детству, где чувство оказывается «спаем цельного обруча», а искусство рассматривается как «цельное, замкнутое, к себе возвращающееся кольцо творчества»⁶.

Детство у Пастернака представлено как часть, превосходящая целое, и по-особому связано с мыслью об античности: это «части здания», которые «должны быть заложены сразу, с самого начала, в интересах его «искусства» будущей соразмерности» [Пастернак 157]. Говоря о разных периодах: младенчества, детства, отрочества, — Пастернак пишет о детстве в целом, определяющем структуру всей дальнейшей жизни. Целостное мировосприятие в детстве служит основой для «варки частей» в будущем: «я и в жизни оживал целиком лишь в тех случаях, когда заканчивалась утомительная варка частей» [Пастернак 151].

Своеобразным спаем различных временных отрезков является смерть — это еще одна граница, которая неминуемо должна быть пережита. На эту особенность в творчестве Б. Пастернака указывал В. С. Баевский: «Образ рождающей смерти вызван образом круговорота, в котором то, что погибает, вновь нарождается».

В этой связи особое место в «Охранной грамоте» занимает такой феномен, как последний год поэта. Пастернак говорит о нечеловеческой молодости Маяковского, Пушкина. Это «с резкой радостью надрывающаяся непре-

рывность предыдущей жизни» [Пастернак 232], которая «своей резкостью более всего похожа на смерть, но отнюдь не смерть». Момент смерти — настоящее — оказывается скрепой прошлого и будущего, воспоминаний и надежд, «мира созданного и мира еще подлежащего созданию» [Пастернак 232], детства и старости. При этом Пастернак подчеркивает различное отношение к категориям времени у Маяковского и своего героя. Сам Маяковский неоднократно заявлял о несуществовании для него прошлого («но лица и даты не запоминаю»), отмечал «постепенно усиливающуюся ненависть к прошлому»⁷, к детству, а на события из них указывал только «в силу необходимости». Пастернак же (который, как заметила Анна Ахматова, «награжден каким-то вечным детством») отличается взыскательным отношением к прошлому. Оживляя и возрождая его, он делает тем самым более заметным настоящее, которое, по мнению героя «Охранной грамоты», «есть будущее, будущее же человека есть любовь [искусство]» [Пастернак 178].

Если Пастернак сознательно возвращается к детству, то Маяковский сознательно направляет свой взгляд в будущее. Пастернак и его герой по-детски видят мир, Маяковский же оказывается ребенком в действительности, незащищенным перед нею. Оба писателя движутся по разным направлениям к общей идее вечности и роли в ней искусства. Для Пастернака оказывается особенно важной возможность синтеза двух взглядов, отсюда и следующее представление его героя о Маяковском: «Он с детства был избалован будущим, которое далось ему довольно рано и, видимо, без большого труда» [Пастернак 239]. Прошлое и будущее, «вздвогнув одновременностью», начинают сосуществовать в художественном мышлении автобиографического героя Пастернака.

Под таким наклоном оживает и собственная жизнь Бориса Пастернака в его произведениях и героях. Разговор о творчестве писателя, как, впрочем, и о творчестве в творчестве (тема рождения искусства) ограничивается «круговой цикличностью поэтической биографии» писателя. Построение собственной биографии (она часть его творчества) находится в непрерывной связи с темой детства, которая стала особенно актуальной в литературе и киноискусстве XX века (М. Цветаева, А. Белый, М. Пруст; Ф. Феллини, И. Бергман, А. Тарковский).

Именно первым детским впечатлениям придавалась особая роль в формировании человека, и, соответственно, творчество рассматривалось как воспоминание детских впечатлений и перевод их на язык искусства. Это, в свою очередь, связывалось с новым пониманием времени в искусстве XX века. В этой связи Пастернаку был особенно близок Пруст. 13. VIII 1959 он писал: «У Пруста есть такая мысль. Иногда какая-нибудь мелочь вызывает в памяти пережитое, и мы испытываем блаженство не потому, что вспоминаем что-то дорогое, вспомнить мы можем и произвольно, а оттого, что ощущаем одновременно две точки во времени — прошлое и настоящее».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5-ти т. — М., 1989. — Т. 4.
В дальнейшем ссылки на «Охранную грамоту» с указанием номеров страниц будут даваться в тексте.
- 2 Faugno J. Поэтика Пастернака: («Путевые записки» — «Охранная грамота») // Wiener slawistischer Almanach. — Wien, 1978. — SBd. 22. — С. 110.
- 3 Faugno J. Цит. соч. — С. 73.
- 4 Цветаева М. Соч.: В 2-х т. — М., 1988. — Т. 2. — С. 119.
- 5 Цветаева М. Цит. соч. — С. 116.
- 6 Пастернак Б. Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. — М., 1990. — С. 258.
- 7 Маяковский В. Я сам // Маяковский В. Соч. в 3-х т. — М., 1978. — Т. I. — С. 26.

БЫТИЙНАЯ ЛЕКСИКА («ЖИЗНЬ», «ЖИТЬ»)
В РОМАНЕ А. ПЛАТОНОВА
«ЧЕВЕНГУР»

Э. РУДАКОВСКАЯ

Выявление особенностей языка Андрея Платонова остается одной из самых интересных и притягательных тем для исследователей творчества писателя. В языке сходятся все идеи Платонова, и сам язык становится главной идеей. С. Бочаров основной проблемой платоновской прозы назвал сам процесс высказывания, выражения жизни в слове.

В исследовательской литературе довольно много говорится о своеобразии языка Платонова, но глубокому изучению особенностей языка, стиля писателя посвящается достаточно ограниченный круг работ.¹

Особое внимание исследователями уделяется понятию «жизни» как одному из центральных для творчества А. Платонова. Но «жизнь», как правило, рассматривается вне зависимости от функционирования этого абстрактного понятия в системе платоновского языка и его поэтики в целом. Исследователей чаще интересует не анализ языка, а тема жизни и смерти как одна из главных для платоновских произведений.

Настоящее сообщение посвящено анализу функционирования в языке романа «Чевенгур» такого понятия как «жизнь». Мы также коснемся и необычайно тесно взаимосвязанных с «жизнью» в платоновском мире понятий «существования» и «смерти».

Из языкового материала романа «Чевенгур» нами были выделены синтагмы, в которых одним из компонентов является существительное «жизнь», а также его производные, такие как «житель», «жилой», «жилище» или глагол «жить» и его производные. В анализируемую группу не вошли синтагмы, где интересующая нас бытийная лексика

употребляется в обычном с точки зрения языковой нормы значении. Материалом для анализа послужили синтагмы, в которых слова «жизнь», «жить» и их производные сочетаются или употребляются с другими компонентами оригинальным способом, придающим авторскому стилю неповторимое своеобразие. Другими словами, нас интересовали синтагмы с некоторым семантическим или грамматическим сдвигом. Необходимо также сказать о такой особенностях платоновской фразы, как ее фактическая нерасчлененность. Общий смысл такой синтаксической единицы выявляется через взаимодействие смыслов, находящихся в ней элементов, в ее целостности. Поэтому очень часто приходится учитывать контекст, окружающий синтагму.

Результаты наблюдений позволяют говорить о том, что такое понятие как «жизнь» является одним из основных и наиболее часто встречающихся в романе.² «Жизнь» в мире «Чевенгура» представляет собой универсальное, разноликое, всеохватывающее явление. «Жизнь» связывается не только с человеком, Платоновым оживляются и абстрактные понятия и неодушевленные предметы. В этом универсуме стираются границы не только между жизнью природы и человека, но и между материей и духом. Абстрактные понятия и явления материализуются, приобретают вещественность, опредмечиваются и наделяются жизнью. Живут «вещество», «прелесть», «число», «горе», «коммунизм», материальные предметы, например: «лапоть», «изделие», «машины», «колеса». Части человеческого тела: «туловище», «тело» — также наделены своей жизнью. Глагол «жить» употребляется, как правило, в настоящем времени: «природное вещество живет»³, «горе живет» и др. Форма глагола настоящего времени несовершенного вида придает и самому времени оттенок статичности, постоянства, неизменности. Подчеркивается как бы вневременность действия. Это время, которое есть всегда.

Сама «жизнь» характеризуется как процесс, происходящий в тишине, тесно связанный с восприятием мира: «жил чувством», «жил в молчании», «жить идеей» и др. Так описывается образ жизни героев, их мироощущение, мировосприятие. Это герои, которые не помнят себя, но, в то же время, живущие без причины, «вдаль по одной инерции рождения», привыкшие жить внутренне, молча и ощущать себя как бы снаружи. Такие герои живут в «природе», «на неподвижном месте», «на голых местах», то есть в некотором абстрактном пространстве.

Абстрактное существительное «жизнь» часто приобретает у Платонова такие черты, характеристики, которые позволяют создавать чувственные представления о ней, или визуальный, или слуховой образ. Они тесно связаны с действием. Исследовательница И. Я. Чернухина считает, что «совмещая некое интеллектуальное и конкретное представления, ряд слов, в том числе и «жизнь», постоянно приобретают у Платонова «иное измерение»⁴. «Жизнь» в «Чевенгуре» может выступать как субъект действия, а в сочетании с глаголами движения наделяется свойством передвижения: «отрешилась от места», «входит и выходит», «шла самотеком», «действовала», «ушла умирать»; приобретает слуховые или визуальные репрезентации: «жизнь раздавалась кругом как шум», «стала заметнее». «Жизнь» представляется также как материальный предмет, способный делиться: «жизнь находится в разложении на мелочи»; повторяться: «жизнь может повториться на ветру». Как живое существо «жизнь» может расти и наплываться, сжиматься, видеть, забываться, помучить, растратить силы. Такое разнообразие действий характеризует «жизнь» как активный субъект.

В качестве объекта «жизнь» выступает чаще всего как предмет познания, ощущения, восприятия. Как правило, действие, направленное на «жизнь», обозначается глаголами чувства, эмоционального переживания, мысли: «чувствовал жизнь», «понимал жизнь», «успокаивал жизнь» и др. В сочетании с глаголами, обозначающими конкретное действие, «жизнь» приобретает значение вещественного, опредмеченного объекта: «мог тратить жизнь», «наладить жизнь», «размножать и облегчать жизнь» и др. Но даже в таких сочетаниях «жизнь», выступающая как конкретный объект, сохраняет свой экзистенциальный характер, мучительно переживается субъектом и все равно остается загадкой.

Наряду с чрезвычайно разнообразными действиями, которые выполняет «жизнь» и объектом которых она является, с ней связана и достаточно богатая система определений, значительная часть которых тоже связана с действием.

Такие определения выражены причастиями, образованными чаще всего от глаголов чувства, эмоционального переживания: взволнованная, чувствующая, непережитая, блуждающая, озабоченная; или от глаголов, обозначающих конкретное или результативное действие: защища-

ющаяся, опаздывающая, возвращенная, подсушенная. В двойном определении часто могут сочетаться абстрактное и конкретное определения: «скопившаяся в земле, томительная жизнь»; «исчувствованная, присохшая коркой раны» и др. Такое довольно значительное количество определений, связанных с действием, придает «жизни» в свою очередь динамичный характер. Как бы оправдывается весь смысл, заключенный в этом понятии.

Наиболее обширная группа синтагм — это сочетание двух существительных, так называемые генитивные синтагмы, где «жизнь» употребляется в родительном падеже. В таких сочетаниях «жизнь» может выступать как объект действия, а управляющее слово является носителем глагольных значений, обозначает субстантивированное действие. Рассматриваемый случай сродни синтагмам, где глагол обозначает направленное на «жизнь» действие. Как и в том случае, здесь существительное является носителем значений глаголов чувства, ощущения, восприятия: «утешение жизни», «ожидание жизни», «поиски жизни», «созерцание жизни» и др. Опять-таки в таких синтагмах акцентируется связь с действием.

В генитивных синтагмах «жизнь» может выступать и как носитель признака, субъект. Управляющий компонент в таких сочетаниях называет определенный признак, параметр «жизни». Наблюдается чрезвычайное разнообразие этих признаков. Это и пространственные характеристики: «пространство жизни», даль, глубина; и временные: «время жизни», долгота; характеристики, дающие возможность представить «жизнь» как материальный предмет: «бюро жизни», «пар жизни», «жидкость жизни», «остатки жизни» и др.

Значительная группа в этих синтагмах — это сочетания, в которых существительное «жизнь» сталкивается с абстрактными существительными, обозначающими чувства, переживания, ощущения, настроение, с существительными ментальной сферы: «счастье жизни», «впечатлительность жизни», «забвение жизни» и др. В таких синтагмах «жизнь» приобретает характер субъекта, имеющего разнообразные внутренние душевные состояния. Сочетаясь таким образом, два абстрактных понятия образуют символический, обобщенный смысл.

Очень часто у Платонова одно явление характеризуется через совершенно ему противоположное, соединяются

довольно разнородные, антиномические понятия. Поэтому особое внимание в исследовательской литературе уделяется сосуществованию в мире платоновских произведений жизни и смерти.⁵ «Смерть интересует Платонова не столько, как философская проблема, сколько как ценностный контур жизни».⁶ Такое соединение фактически снимает в художественном мире Платонова трагическое противопоставление жизни и смерти. Мир писателя не знает смерти как абсолютного конца. Поэтому и нет страха смерти ни у героев, ни у растений, ни у абстрактных понятий. Граница между жизнью и смертью условна еще и потому, что герои Платонова скитаются в поисках разгадки смерти и, в то же время, вечной жизни.

Так «жизнь» и «смерть» в чевенгурском мире оказываются довольно часто пересекающимися понятиями. Фактически между ними нет четкой границы, они неразрывно связаны иногда даже в одной фразе: «жизнь ушла умирать в бурьян», «не вытерпел своей жизни и превратил ее в смерть», «приспособился к жизни смертью», «мучила тайна посмертной жизни», «пожить в смерти и вернуться», «ожидал жизни скончавшегося». Мертвое может определяться через сравнение с живым: «преставился тихий, лучше живого лежит»; живое — через сравнение с мертвым: «вода лилась как мртвое вещество». Умершее, мертвое может активно действовать, двигаться: «мертвый, блуждающий луч луны».

Последние моменты жизни Саши Дванова, когда он решает кончить жизнь самоубийством, описывается следующим образом: «<...> продолжая свою жизнь, сошел с седла в воду — в поисках той дороги, по которой когда-то прошел его отец в любопытстве смерти...». Смерть — новый этап жизни, продолжение ее в «обнаженном смысле».

Довольно тесно к понятиям «жизнь» и «смерть» примыкает также весьма распространенное в тексте романа понятие — «существование». Оно оказывается как бы между «жизнью» и «смертью». «Существование» приобретает свое значение, сочетаясь с другими словами, приближающими его то к «жизни», то к «смерти».

Сближаясь по значению с «жизнью», «существование», в отличие от «жизни», означающей процесс личный, интимный, приобретает характер общественной, товарищеской жизни: «имеем принцип существования», «будем

вместе ехать и существовать». Существование человека связано в таких случаях с некоторой напряженностью, заброшенностью, отчуждением, то есть, не удовлетворяет героя: «не желал существовать», «напряженно существовал». В синтагмах: «скорбь существования», «снег существования», «существование луны» — слово «существование» связывается с понятиями, которые в платоновском мире приближены к смерти.

Указанные нами особенности использования бытийной лексики Платоновым, стихийность «жизни» в мире «Чевенгура» представляет ее как некий символический образ, образ «живой жизни». То, как в языке сталкиваются абстрактное и конкретное, соплагаются несовместимые понятия, расширяются валентности слов и предложений, можно назвать тоже своеобразной жизнью языка, который был создан Платоновым сознательно в противовес мертвому языку, языку клише и штампов, мертвым проектам, схемам, мертвой букве. Процессы, происходящие в языке, отражаются и на других уровнях текста, в своеобразной организации пространства, построения образов у Платонова.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СУБЪЕКТ + «ЖИТЬ»

природное вещество живет
 трава живет
 туловища живут
 коммунизм живет
 горе живет
 изделие продолжает жить
 в слабости тела живет тайная прелесть
 в жизни живут одни разности и числа

«ЖИТЬ» + ХАРАКТЕРИСТИКА ДЕЙСТВИЯ

жил чувством
 жил в молчании
 прожил обнаженным
 живут по памяти
 привык жить молча
 хотел жить тише

жили самодельно
 жить идеей
 жить задаром
 живут без причины
 живут вдаль по одной инерции рождения
 жить внутренне

«ЖИТЬ» + ОБСТОЯТЕЛЬСТВО МЕСТА

живут в природе
 живут в тишине
 живут в сумерках своей хаты
 жил на неподвижном месте
 жить на голых местах

«ЖИЗНЬ» КАК СУБЪЕКТ ДЕЙСТВИЯ

отрешилась от места
 ушла умирать
 входит и выходит
 шла самотеком
 действовала
 раздавалась кругом как шум
 стала заметнее
 находится в разложении на мелочи
 может повториться на ветру
 поумнеет
 растет и накапливается
 растратила силы
 сжалась в сознание

«ЖИЗНЬ» КАК ОБЪЕКТ ДЕЙСТВИЯ

чувствовал жизнь
 не ощущал жизни
 хотелось думать, успокаивая жизнь
 понимал жизнь
 понюхал жизнь
 сочувствовал жизни
 переживал жизнь
 мог тратить жизнь
 наладить жизнь
 размножать и облегчать жизнь

поглощал жизнь

«ЖИЗНЬ» + ПРИЧАСТНЫЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

взволнованная
 чувствующая
 неперезжитая
 блуждающая
 защищающаяся
 опаздывающая
 озабоченная
 подсушенная утюгом труда
 возвращенная
 скопившаяся в земле, томительная
 трудящаяся
 исчувствованная, присохшая коркой раны
 повторенная, умноженная на окружающее сочувствие

«ЖИЗНЬ» + ИМЕННЫЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

тихая
 равнодушная
 массовая
 взаимная
 общая
 бледная
 разноцветная
 встречная
 внутренняя

ГЕНИТИВНЫЕ СИНТАГМЫ: «ЖИЗНЬ» КАК ОБЪЕКТ

утешение жизни
 ожидание жизни
 усложнение жизни
 созерцание жизни
 поиски жизни

ГЕНИТИВНЫЕ СИНТАГМЫ: «ЖИЗНЬ» КАК СУБЪЕКТ

кровь жизни
 пространство жизни
 даль жизни
 глубина жизни

время жизни
долгота жизни
бюро жизни
пар жизни
остатки жизни
вес жизни
жидкость жизни
места жизни
счастье жизни
тоска жизни
впечатлительность жизни
необходимость жизни
настроение жизни
бедствие жизни
благо жизни
жара жизни
забвение жизни
бред жизни
скука жизни
дарование жизни
истина жизни
безнадежность жизни
чувство жизни
чувство прочности жизни
усталость всей жизни
угол опережения жизни
коммунизм жизни
превосходство жизни

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См. об этом: Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и далее // Семиотика и информатика. — М., 1990. — Вып. 301. — С. 115–148.

Чернухина И. Я. Инакомерность логики и слова в художественной прозе А. Платонова // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. — Воронеж, 1993. — Вып. 1. — С. 101–110.

Шимонюк М. Рассказы А. Платонова в переводе на польский язык // Творчество А. Платонова. — Воронеж, 1970. — С. 56–74.

- 2 Составление полной классификации синтагм с бытийной лексикой не является самоцелью настоящей работы. Нам было важно, основываясь на анализе синтагм, подойти к функционированию «жизни» в художественном мире «Чевенгура».
- 3 Платонов А. П. Чевенгур. — М., 1991. — С. 25.
- 4 Чернухина И. Я. Указ. соч. — С. 107.
- 5 См. об этом: Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. — Париж, 1982.
Пискуновы В. и С. Сокровенный Платонов // Лит. обозрение — М., 1989. — № 1. — С. 17–29.
Урбан А. Сокровенный Платонов // Звезда. — Л., 1989. — № 7. — С. 180–193.
- 6 Исупов К. Ю. А. Платонов. Философия исторического творчества // Исупов К. Ю. Русская эстетика истории. — СПб., 1992. — С. 105.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТЕКСТЫ В РОМАНЕ
Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Проблема персонажей уральских глав

М. ПОГОРЕЛОВА

В период работы над романом, и особенно второй книгой, Б. Пастернак, помимо разнообразных исторических документов, использовал фольклорные источники: сборники уральского фольклора, «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева, заметки по фольклору, которые он вел еще в Чистополе в 1942 году. Внимательно изучал он в это время известную книгу В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки», вышедшую в Ленинграде в 1946 году. Пребывание на Урале и в Прикамье в годы первой мировой войны и четверть века спустя обострило внимание поэта к народно-поэтическому творчеству. Сам Б. Пастернак следующим образом объяснял особенность заканчиваемой им книги в письме Т. М. Некрасовой: «... теперь мне первая книга кажется вступлением ко второй, менее обыкновенной. Большая необыкновенность ее, как мне представляется, заключается в том, что я действительно, то есть совокупность совершающегося, помещаю еще дальше от общепринятого плана, почти на грань сказки».¹

В обширной критической литературе, посвященной творчеству Б. Л. Пастернака, не раз поднимался вопрос о его отношении к фольклорной традиции. Непосредственно касаются этой проблематики такие исследователи как Б. Гаспаров, Л. Флейшман, Г. Маневич, Е. Фарыно, В. Бавевский. Так, например, Б. Гаспаров, говоря о влиянии музыки и философии на художественное мышление автора романа, отмечает и важную роль в поэтике «Доктора Живаго» ориентации на народное искусство: «Роман наполнен скрытыми и явными отсылками — от прямых упоминаний до стилистических реминисценций — к самым разнообразным фольклорным жанрам. Обращение

Пастернака к фольклору далеко от того идеализирующего подхода, который был характерен для литературы XIX века в ее отношении к фольклорной традиции». ² Фольклорные тексты в романе, несмотря на периферийность своего положения по сравнению с библейскими текстами, например, в некоторых «уральских» главах являются центрообразующими. Эти тексты также представлены в романе фрагментарно, в то время как тексты Священного Писания как бы просвечивают сквозь ткань романа. Анализ собственно фольклорных текстов предполагает и рассмотрение персонажей, так или иначе связанных с миром народной культуры. Они являются носителями фольклорного слова в романе, и именно эта функция — главная для них. Фольклорный текст вводится в романе через определенного персонажа и явлен как бы в «живом» исполнении. Итак, особое внимание будет уделяться второй книге романа, поскольку в ней фольклорный материал представлен наиболее ярко.

Семья Живаго совершает длительный переезд на Урал поездом. По мере следования сменяются не только пространственные особенности, но происходит и переориентация взглядов главного героя. Параллельно со смещением локуса происходит смещение позиций. Отличие мира уральского от мира московского сразу становится очевидным. В самом начале главы «Приезд» автором дан сигнал к новому восприятию действительности: «чувствовалось, что связь с Москвою, тянувшаяся всю дорогу, в это утро порвалась, кончилась. Начиная отсюда открывался другой территориальный пояс, иной мир провинции, тяготевший к другому, своему, центру притяжения» [Пастернак III, 253]. Именно таким «центром притяжения», на наш взгляд, является мир народной культуры Урала. Места длительных остановок Юрия Живаго характеризуются другим время-исчислением, это дает возможность выхода за пределы исторического времени, возможность творчества. Жизнь здесь приобретает ритуализованный характер.

На пересечении мира московского и мира уральского находится первый из интересующих нас персонажей — Анфим Ефимович Самдевятов. Он вводит семью Живаго в этот мир, знакомит с обстановкой. «Самдевятов, — размышлял Юрий Андреевич тем временем. — Я думал, что-то старорусское, былинное, окладистая борода, поддевка, ремешок наборный. А это общество любителей художеств какое-то, кудри с проседью, усы, эспаньолка» [Пастернак

III, 255]. Итак, по фамилии доктор пытается создать зрительный образ незнакомца, но фамилия и внешний вид Самдевятова противоречат друг другу. Фигура Самдевятова достаточно подробно рассмотрена в статье Е. Фарыно. Он вполне справедливо предлагает интерпретировать «всеведа-всезнайку» Самдевятова как посредника между «разноранговыми локусами». ³ Русская фамилия Самдевятов (от «сам-девят») имеет значение «дающий вдевятеро». Это подчеркивает функцию данного персонажа как «чудесного помощника в волшебной сказке» [Пастернак III, 700]. Тоня Живаго говорит о нем как о посланце судьбы. Сходной функцией, на первый взгляд, обладает Евграф Живаго, сводный брат Юрия. Он тоже оказывает этой семье различные благодеяния, выручает доктора из крайне трудных ситуаций. Появление Евграфа как и Самдевятова всегда неожиданно: он является «как с облаков» и исчезает, словно «проваливается сквозь землю». Значение этого персонажа не поддается одностороннему истолкованию. Мы не станем подробно рассматривать фигуру Евграфа, отметим лишь, что его присутствие для доктора связано с различными чувствами: от представления о Евграфе как о «Добром гении» и «избавителе» до отождествления его с «духом смерти» или с «самой смертью». Евграф не является носителем фольклорного слова в романе, однако, он в итоге оказывается хранителем творческого наследия Юрия Живаго.

Самдевятов открыл собою целую галерею персонажей, оказывающих помощь семье Живаго при путешествии вглубь Урала. Исчезновение Самдевятова предопределяет новую встречу на лесной станции. Но до этого Юрий Живаго обращает внимание на любопытную фигуру стрелочницы. Позднее, уже находясь в юрятинской библиотеке, в «сердцевине картины» Живаго вспомнит именно ее из всего, что рассказал ему Самдевятов о городе: «пожилая стрелочница с привязанным к кушаку молочным бидоном переключивала вязание, которым была занята, из одной руки в другую, нагибалась, переключивала диск переводной стрелки и возвращала поезд задним ходом обратно» [Пастернак III, 258]. Итак, с одной стороны, стрелочница, имея в руках нить, выступает здесь как связующая человеческие судьбы. (Вспомним пастернаковское «все время схватывая нить судеб, событий.») С другой стороны, стрелочница указывает путь.

Функцию помощника-проводника принимает на себя также и начальник лесной станции. Лица, оказывающие семье Живаго помощь, появляются в тексте достаточно последовательно. Они как бы передают путешествующих друг другу. В данном случае это можно было бы назвать принципом эстафеты. Такой «принцип эстафеты» определяет и тот эпизод, когда начальник станции помогает найти возницу, который отвез бы семью Живаго в Варыкино. Теперь функцию проводника принимает на себя Вакх, «лохматый как лунь старик».

При имени Вакх семья Живаго вспоминает рассказ о сказочном кузнеце, который выковал себе железные внутренности. Тоня прямо идентифицирует старика-возницу с Вакхом Железное Брюхо, героем сказки, которую она слышала от своей матери. С появлением Вакха совпадает разговор Юрия Андреевича и Тони о фольклоре.⁴ Яркая, самобытная личность старика открывает группу уральских персонажей, каждый из которых выделен автором как с точки зрения внешней индивидуальности, так и речевой выразительности. Наконец, Вакх является носителем фольклорного слова в романе. Он вводит в текст частушки, «в былые времена сложенные на здешних заводах». Образ возницы Вакха связан с одним из главных мотивов в романе — мотивом пути. Связь с ним выявляется и в самих его частушках. Через анализ частушек Вакха мы можем подойти к вопросу о функционировании отдельного фольклорного текста в романе. Наряду с библейскими и литературными отрывками, фольклорные тексты вводятся в роман согласно определенной модели. Механизм функционирования «чужого» текста носит у Б. Пастернака устойчивый характер. Во-первых, текст вводится через образ своего носителя, во-вторых, этот текст представлен в «живом» исполнении, в-третьих, комментируется доктором Живаго, как в данном случае с Вакхом. Вакху, как и другим «уральским» персонажам этой группы, свойственна своя, неповторимая манера исполнения. Отличается своеобразием также речь возницы. Живаго подмечает: «неумолчная болтовня их старого чудаковатого возницы, в которой следы исчезнувших древнерусских форм, татарские наслоения и областные особенности перемешивались с невразумительностью его собственного изобретения» [Пастернак III, 266]. Мы увидим, что затрудненность речи старика, как и неоднородный характер его частушки, неслучайны. Б. Гаспаров считает, что Б. Пастернак не

только не затушевывает такие свойства текста как стилистическая пестрота, обилие беспорядочных словесных нагромождений, но и «подчеркивает высокий позитивный смысл всех этих на первый взгляд чисто деструктивных явлений».⁵

Рассмотрим частушки, исполняемые Вакхом. Все три отличаются друг от друга тематически. Первая обращается к теме тяжелой жизни и труда горняков Урала, вторая связана с рекрутскими наборами, третья — с переселением из поселка в город. При столь различной тематике в целом здесь выдержана одна линия — путь из «главной конторы» (I ч.) в «Селябу город», к «Сентетюрихе» (III ч.).⁶

Важно проследить, каким образом Б. Пастернак создал данный текст Вакха. Частушки не являются здесь целостным образованием, они смонтированы автором из отдельных частушек, представленных в сборнике уральского фольклора В. П. Бирюкова «Урал в его живом слове. Дореволюционный фольклор.» Из комментария к роману известно, что основным источником уральских фольклорных текстов Б. Пастернаку послужила книга В. П. Бирюкова «Дореволюционный фольклор на Урале» 1936 года [Пастернак III, 701].⁷

Сравним частушки Вакха и частушки, представленные в сборнике В. П. Бирюкова.

Текст Вакха

Прощай главная контора,
Прощай шегерь, рудный двор,
Мне хозяйский хлеб приелси,
Припилась в пруду вода.

Нимо берег плыве лебедь
Под себе воду гребе,
Не вино мене шатая,
Сдают Ваню в некрута.

А я, Маша, сам не промах,
А я, Маша не дурак,
Я пойду в Селябу город,
К Сентетюрихе наймусь.

Частушки из сборника В. П. Бирюкова

Прощай, главная контора,
Прощай, шегерь молодой,
Прощай, милый, чернобровый,
Расстаюся я с тобой.⁸

Не вино меня шатает —
Меня горюшко берет.
Я не сам иду в солдаты —
Меня староста ведет.⁹

Возле берег плывет лебедь,
Под себя воду гребет.
На кого была надежа,
Тот в солдатике уйдет.¹⁰

Мне сказали, гуси пали —
Гуси по мосту идут;
Мне сказали, Ваньку женят —
Ваньку в рекруты берут.¹¹

Сопоставительный анализ частушек, представленных в сборнике В. П. Бирюкова, и частушек Вахха позволил нам выявить особенности монтажа последних. Итак, I частушка (из сборника В. П. Бирюкова) — из раздела «Горняцкие частушки», первые две строки которой включены Б. Пастернаком с изменениями в I частушку Вахха. II частушка — из раздела «Частушки. I. Солдатские», из нее во II частушку Вахха вошла вторая строка с изменениями: «Не вино меня шатает — «Не вино мене шатая». III и IV частушки — из раздела «Частушки. 2. Девичьи», из них три строки вошли во II и III частушки Вахха, опять таки с изменениями. В основном мы наблюдаем изменение грамматических форм основного текста. Из текстов, которые служат Б. Пастернаку источником, он извлекает лишь отдельные части, при этом изменяет их. Получается еще один вариант фольклорного текста. (Следует учесть, что и тексты собранные В. П. Бирюковым, как и все фольклорные записи, зафиксированы им в каком-то варианте устного исполнения.) В данном случае важно не сохранение целостности исходного текста, а то, как новый текст «играет» в романе, какую информацию несет он о персонаже.

Живое, образное слово Вахха функционирует как противодействующее «мертвой букве», схеме, штампу. Предметам окружающего мира Вахх дает свои собственные наименования (только у его лошади около 10-ти прозвищ). Этот образ полностью отвечает положению Б. Пастернака о «театре в слове». «Слово — духовное образование, наглядное и чувственное в смысле заявления», — писал он [Пастернак IV, 683]. Речевая выразительность старого возницы отвечает также идее, выраженной словами Веденяпина, по которой «фактов нет, если человек не вносит в них чего-то своего, какой-то доли вольничавшего человеческого гения, какой-то сказки» [Пастернак III, 123].

Итак, Вахх доставил семью Живаго в Варыкино. Именно здесь, в атмосфере «бесконечных разговоров об искусстве» Юрий Живаго начинает свои записи. В них включены и отрывки из мировой художественной литературы, и отрывки из Священного Писания, гимны Богородице, а также, что для нас наиболее важно, отрывок быliny «Илья Муромец и Соловей Разбойник». Отрывок введен в роман как и другие фольклорные тексты через героя, в данном случае, Юрия Живаго. Отрывок возникает в связи с размышлениями о «Евгении Онегине»: «В седьмой главе

«Евгения Онегина» — весна, пустующий за выездом Онегина господский дом, могила Ленского внизу, у воды, под горою.

И соловей, весны любовник, Поет всю ночь.

Цветет шиповник.¹²

Почему — любовник? Вообще говоря, эпитет естественный, уместный. Действительно — любовник. Кроме того — рифма к слову «шиповник». Но звуковым образом не сказался ли былинный «соловей-разбойник»? » [Пастернак III, 283] Далее Живаго приводит отрывок:

От него ли то от посвисту соловьяго,

От него ли то от покрику звериного,

Все травушки-муравушки улетаются,

Все лазоревы цветочки осыпаются.

Темны лесушки к земле все преклоняются,

А что есть людей все мертвы лежат.

[Пастернак III, 284]

Отрывок как бы предвосхищает главы о партизанах: «На лесной дороге», «Лесное воинство» и «Рябина в сахаре». На наш взгляд, он может служить своеобразным эпиграфом к этим главам. Достаточно вспомнить эпизод пленения доктора на лесной дороге, когда три вооруженных всадника похитили его, словно разбойника. В комментарии к роману указано, что отрывок цитируется Б. Пастернаком в варианте сказителя Т. Г. Рябинина по книге А. Ф. Гильфердинга «Онежские былины» [Пастернак III, 702].¹³ Сравнение с указанным источником позволяет нам выявить опять-таки значительные изменения, внесенные Б. Пастернаком. В данном случае новый вариант принадлежит перу самого Юрия Живаго, что ставит его в один ряд с другими носителями фольклорного слова. «Как хорошо про него говорить!» — написано доктором. Подразумевается, что и этот текст произнесен им вслух. Сам образ Соловья Разбойника связан с не менее важным мотивом — мотивом бури, разбушевавшейся стихии. «Имя Соловья дано на основании древнейшего уподобления свиста бури громозвучному пению этой птицы», — пишет А. Н. Афанасьев. Далее: «Эпитет «разбойника» объясняется разрушительными свойствами бури и тем древним воззрением, которое олицетворяло тучи с разбойничьим воровским характером.¹⁴ И так, в одном отрывке мы наблюдаем со-

вмещение различных образных рядов и мотивов, которые имеют место в романе в целом, а особенно в главах о партизанах.

В партизанском плену Юрий Андреевич встречается с Кубарихой, «скотьей лекаркой» и «ворожеей». В исследовательской литературе этому персонажу отводилось незначительное место, а между тем сам этот образ и этимология его имени заслуживают внимания. «Кубарить» у Вл. Даля — «забавляться», «дурить», «заниматься пустяками». ¹⁵ «Злыдарь» — «колдун», «знахарь». ¹⁶ Многочисленные прозвища Кубарихи определяются родом ее деятельности. Кубариху сразу выделяют внешний вид и речевая выразительность: «Она ходила в шапочке пирожком, надетой набекрень, и гороховой шинели шотландских королевских стрелков из английских обмундировочных поставок.» [Пастернак III, 348]. Живаго в шутку называл ее своей соперницей и конкуренткой. Юрий Андреевич называет ее манеру говорить «бредовой вязью», он слушает эту речь также заворожено, как когда-то внимательно прислушивался к «цветистой болтовне» Вакха. Кубариха вводит в роман русскую народную песню и заговор. ¹⁷

Центральным образом в песне является «рябина-дерево». Рябина выступает здесь как древний образ мытарствующей русской души. В песне отражаются отношения главных героев романа: Живаго, Тони и Лары. Живаго замечает, что рябина кормит лесных птиц своими ягодами. «Кормящая рябина» здесь — образ Тони, образ женственности и материнства. Красота Тони на глазах у Живаго превращается в красоту Лары:

*Я томлюсь во плену, солдат-ратничек,
Скучно мне, солдату, на чужбинушке.
А и вырвусь я из плена горького,
Вырвусь к яголке моей, красавице.*

Доктор видит рябину, когда совершает побег из лагеря. Здесь уже этот образ явно трансформирован в образ Лары. Вспоминая ее руки, он притягивает дерево за ветви к себе: «Я увижу ль тебя, красота моя писаная, княгиня моя, рябинушка, родная моя кровинушка» [Пастернак III, 370].

Услышанное дает толчок к размышлению о природе народной песни: «Русская песня, как вода в запруде. Кажется, она остановилась и не движется. А на глубине она

безостановочна из вешняков, и спокойствие ее поверхности обманчиво. Всеми способами, параллелями, параллелизмами она задерживает ход постепенно развивающегося содержания. У какого-то предела она вдруг сразу открывается и разом поражает нас.» [Пастернак III, 358]. Это размышление относится прямо к поэтике «Доктора Живаго». Параллелизмы, характерные для произведений фольклора, имеют очень важное значение для поэтики романа, который, по мнению Г. Маневич, весь построен на повторениях, словно песня Кубарихи.¹⁸

Кроме песни, Кубариха произносит заговор, «целое наставление о колдовстве и его применениях». Постепенно ее заговор переходит в летопись. Этот переход прокомментирован доктором. Чтение заговора происходит исключительно в своей манере, а летопись Кубариха передает своими словами, причем добавляя некоторые отрывки из Апокалипсиса. Оба текста представляют собой результат забвения первоначального источника. Заговор, перейдя в летопись, не имеет уже своего завершения, как многое из того, что произносят и другие герои романа, а носит характер контаминации когда-то слышанных текстов. (Церковных песнопений, гимнов, молитв, версий канонических текстов.)

I. Таким образом, фольклорный текст вводится в роман через своего носителя. Как правило, этот персонаж отличается яркой, индивидуальной манерой речи. Фольклорный текст в романе появляется в исполнении какого-либо персонажа.

II. Фольклорные тексты представлены нарочито фрагментарно, в то время как библейские в целом «просвечивают» сквозь общую ткань романа. Видимо, фрагментарность фольклорных текстов объясняется их особой функцией: они выступают как отдельные контрапункты основных мотивов и сюжетных линий романа. Каждый из них придает роману более широкие смысловые возможности.

III. Главный герой романа Юрий Живаго является как воспринимающим фольклорное слово, так и его непосредственным комментатором. В этом, на наш взгляд, состоит как раз то особое отношение Б. Пастернака к фольклорной традиции, о котором шла речь в самом начале статьи. Б. Пастернак стремится преодолеть традицию, стремится к избавлению от «литературности».

IV. Доктор Живаго, кроме того, сам включен в один ряд с носителями фольклорного слова в романе, поскольку создает собственное переложение легенды о Егории Храбром. Как поэт он, конечно, в первую очередь является создателем записей и стихотворений. В его стихотворном наследии мы также находим многое из того, что имеет под собой фольклорную основу.

Рассмотренный нами материал позволил выявить некоторые модели функционирования фольклорного текста в романе, что, в свою очередь, имеет прямое отношение к более общей проблеме вариативности текста у Б. Пастернака, а также к фольклорным принципам его поэтики.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти т. — М., 1990. — Т. 3. — С. 675. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.)
- 2 Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Boris Pasternak and His Time. — Berkeley, 1989. — P. 349.
- 3 Фарьно Е. Юрятинская читальня и библиотекарша Авдотья (Археопэтика «Доктора Живаго». 6.) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. — Тарту., 1992. — С. 391.
- 4 Функция кузнеца в русском фольклоре требует отдельного рассмотрения. Отметим, что идентификация старика со скалочным кузнецом не случайна. Кузнец в фольклоре не ограничен в своей деятельности: он наделен сверхъестественной силой, связанной с огнем, и часто выступает как «божественный мастер» вообще. Как воплощение стихии огня кузнец противостоит воде, с которой он вступает в единоборство. (Выковывает мечи для борьбы со Змеем). Как правило, кузнец живет на краю села и выполняет роль посредника между «чужим» и «своим». Возница Вакх в романе также выполняет функцию посредника.
Мифы народов мира. Энциклопедия. — М., 1988. — Т. 2. — С. 21–22.
- 5 Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Boris Pasternak and His Time. — Berkeley, 1989. — P. 349.
- 6 Сентетюриха — персонаж уральского фольклора. [Пастернак III, 701].
- 7 Указанная авторами комментария книга В. П. Бирюкова 1936 года отсутствует в его собственной «Библиографии»

- уральского фольклора», которая приводится им в другом издании: «Урал в его живом слове. Дореволюционный фольклор» 1953 года. По характеру сборника последняя книга схожа с изданием 1936 года, которое указано в комментариях. Единственное, что нам известно об издании, на которое ссылаются авторы комментария, то, что пишет сам В. П. Бирюков в «Предисловии составителя к изданию 1953 года: «К счастью, работа в 1934 – 1935 гг. над книгой «Дореволюционный фольклор на Урале» заставила меня пересмотреть свой взгляд и уделять внимание устному творчеству не меньше, чем словарю» (С. 3). Мы позволим себе высказать лишь предположение относительно верного источника. Не исключено, что Б. Пастернак был знаком с материалами словаря В. П. Бирюкова, окончательное оформление которых до выхода издания 1953 года не было воплощено. Поэтому мы будем пользоваться изданием «Урал в его живом слове. Дореволюционный фольклор» 1953 года. Ссылки приводятся по этому изданию.
- 8 Бирюков В. П. Урал в его живом слове. Дореволюционный фольклор. — Свердловск, 1953. — С. 46.
 - 9 Там же. — С. 113.
 - 10 Там же. — С. 114.
 - 11 Там же. — С. 114.
 - 12 Неточная цитата: у Пушкина: «Там соловей, весны любовник // всю ночь поет; цветет шиповник». («Евгений Онегин», гл. седьмая, строфа VI) [Пастернак III, 702].
 - 13 Гильфердинг А. Ф. Онежские былины. — М. — Л., 1949.
 - 14 Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифологич. сказаниями других родственных народов. — М., 1865. — Ч. I. — С. 8.
 - 15 Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1978. — Т. I. — С. 209.
 - 16 Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1978. — Т. II. — С. 686.
 - 17 Известно, что стилизация народной песни принадлежит перу Б. Пастернака. [Пастернак III, 707].
 - 18 Маневич Г. «Доктор Живаго» как роман о творчестве // Маневич Г. Оправдание творчества — М., 1990. — С. 76.

РУССКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА
В ЭСТОНСКИХ ЕЖЕДНЕВНЫХ ГАЗЕТАХ
(«POSTIMEES», «PÄEVALEHT» И «RAHVA HÄÄL»)

П. НЕЙДЕР

Газеты «Postimees», «Päevaleht» и «Rahva Hääl» являлись еще до недавнего времени в течение многих лет самыми значительными и многотиражными ежедневными изданиями в Эстонии. За последние годы, в результате коренных перемен в общественной жизни страны, ориентация и содержательный облик каждой из них сильно изменились. Это повлекло за собой и изменения в выборе переводных материалов из русской публицистики. Мы не случайно обратились именно к 1988—1993 гг. Этот период был переломным в жизни эстонского общества в целом и в отношении к России, в частности. Рассматриваемый нами шестилетний промежуток времени можно условно разделить на три периода.

1988—1989 гг.

Эстония являлась еще частью Советского Союза. В эти годы действует тенденция, получившая свое начало в связи с политикой перестройки и гласности. Когда в общесоюзной прессе стали публиковать материалы на «запретные» в прошлом исторические, общественно-политические темы, то эти материалы прямо касались и эстонских читателей, все еще чувствовавших себя внутри советской системы. «Новое открытие» советской истории послевоенного периода имело непосредственное отношение и к Эстонии. Характерно, что в первые годы перестройки самые острые публикации в эстонской прессе были именно переводами из русских изданий. В 1988—1989 гг. они продолжают занимать важное место на страницах эстонских газет.

1990 — 1991 гг.

В эти годы достигает вершины национально-освободительная борьба, начавшаяся в Эстонии весной 1988 г. Все более актуальной становится идея независимого государства. Темы истории и будущего развития республики стали центральными в эстонской прессе. Это годы, когда Эстония еще находится в составе Советского Союза, но все больше дистанцируется от него. Отталкивание от Советского Союза выражалось и в том, что переводные материалы стали печататься реже, их заменяли публикации эстонских журналистов, общественных и культурных деятелей на «свои» темы. Это был уход от проблем и тем, которые еще пару лет назад являлись основным содержанием переводных материалов. Единственной газетой, в которой число переводных публикаций за эти годы увеличилось, была «Postimees». Но и в этой газете вместо проблемных, аналитических материалов стали печататься многочисленные краткие по объему общеинформационные публикации. В итоге, при внешнем увеличении количества, переводы потеряли и в «Postimees» ту значимость, которую имели раньше.

1992 — 1993 гг.

Это первые годы после восстановления независимого государства Эстонии. В связи с тем, что Россия стала зарубежным государством, переводные материалы из русской периодики, как и вообще информация о России, ранее разбросанные по разным страницам газет, стали печатать, как правило, под рубрикой «Зарубежное инфо». Отношение к событиям в России, в частности, к русскоязычным материалам, определяется теперь взглядом на них извне. В основном все переводные материалы содержат в себе информацию на политическую или общественную злобу дня. Оценку на события дают уже сами эстонские политические обозреватели или журналисты. Если в конце 80-х гг. оценка оценкой эстонской прессой важнейших исторических и общественных событий в бывшем Советском Союзе могла совпадать с оценками в русской печати, то постепенно это становится невозможным. Информация, переведенная из русской прессы, начинает сопровождаться собственными комментариями и оценками.

Во всех газетах стали уже в 1990 году постепенно появляться переводы из зарубежной публицистики и сообщения западных информационных агентств. Уменьшение числа русских переводов в 1993 году, во второй год независимости, связано именно с тем, что их вытесняют западные материалы. В этом проявляется и общая тенденция политики Эстонии, и ориентация общества на Западную Европу. Кроме того, стремление взглянуть на происходящие в России события через призму западной прессы становится распространенной точкой зрения. Но все же нельзя сказать, что западные публикации совсем вытесняют переводы с русского языка. Происходит естественная перестановка акцента, при которой приоритет русских материалов в газетах в конце 80-х гг. исчезает, и они печатаются наряду с другими зарубежными материалами в той пропорции, которая определяется важностью событий, происходящих в России на мировом уровне.

Переходя к анализу содержания публикаций, мы и здесь будем уделять основное внимание особенностям трех рассматриваемых нами периодов и меньше затронем вопрос о своеобразии каждого издания, которое, естественно, существует. Тем более, что, несмотря на различия, все ежедневные газеты реализовали общую тенденцию в выборе материалов.

1988 – 1989 гг. можно назвать периодом исторических и общественно-теоретических публикаций. В эти годы тема истории была очень популярна. Появилось огромное количество статей о руководителях государства, о сталинизме, о периоде застоя. Интересно то, что каждое издание нашло свою линию в освещении этой темы. «Postimees» уделяет много места личности Сталина и трагедиям эпохи сталинизма. Любимыми историческими лицами газеты «Rahva Hääl» являются Н. Хрущев и Николай Бухарин. Стремление дать своим читателям правдивую информацию о советской истории выражалось, в частности, в переводе и публикации многочисленных мемуарных материалов. Хотя, в отличие от других изданий, например, «Päevaleht» не очень интересовалась деятельностью бывших руководителей и политиков Советского Союза, но зато более подробно освещала трагические события в странах Восточной Европы, ту роль, которую сыграл в их судьбах Советский Союз.

Этот период отличается и переводом на эстонский язык объемных общественно-политических и историко-

документальных публикаций, которые часто печатались в нескольких номерах газеты подряд. Среди авторов таких статей были Г. Попов, А. Нуйкин, А. Ципко и другие видные популярные ученые и общественные деятели тех лет.

Гласность повлекла за собой ряд тем, о которых и раньше все знали, но о которых стали писать именно в самом конце 80-х гг. Так появились и на страницах эстонских газет переводы публикаций, которые затрагивали проблемы национальных меньшинств в Советском Союзе, привилегий для представителей власти и т.д. Актуальной темой стала тема армии, в особенности, насилия в армии. Также появился ряд проблемных публикаций, посвященных острым социальным темам, которые или выявились в связи с движением перестройки или с которыми впервые столкнулось общество. В русской прессе писали теперь о безработице, о забастовках, а также о проституции, о мафии. Такие статьи часто переводились для эстонского читателя.

Публикации этих лет отличает их аналитичность. Они не только информировали читателя о разных событиях, но с помощью анализа формировали оценку читателя и в целом общественное мнение.

Аналитичность публикаций предыдущего периода заменяет в 1990—1991 гг. их информативность. Здесь надо отметить, что в 1988—1989 гг. существенную часть переводов составляли тоже общеинформативные материалы, но они по своему значению не доминировали над аналитическими и проблемными статьями.

Если в конце 80-х гг. основной акцент ставился на материалы, посвященные как прошлому, так и современной жизни Советского Союза, то в 1990—91 гг. появились многочисленные переводы с русского языка о событиях зарубежной жизни, деятелях западной политики и культуры. Одним из самых популярных источников, из которого переводили статьи зарубежных журналистов, стала газета «За рубежом». Перепечатанные в эстонских изданиях материалы являлись, таким образом, переводами переводов. Русский язык стал временно выполнять роль посредника.

Несмотря на то, что лицо газет определялось теперь тематикой, из русской прессы продолжали переводить материалы по острым проблемам, интересующих и эстонского читателя. В первую очередь это т.н. «грязное прошлое» Коммунистической партии и деятельность КГБ.

1992—1993 гг. знаменуют, как мы уже отметили, взгляд на Россию извне. Публикации из русской периодики занимают свое место рядом с переводами из других зарубежных изданий. В основном все переводные материалы являются информацией о конкретных событиях или личностях. Такая тенденция углубляется особенно в 1993 году, когда основная часть переводных публикаций посвящается политической злобе дня. Со страниц «Postimees» и «Päevaleht» практически исчезают материалы, предназначенные больше для развлечения читателя. По сути дела, события, достойные внимания эстонских газет, начинают ограничиваться почти исключительно политическими событиями.

Интересно, что несмотря на доступ к самым разным западным изданиям и информационным агентствам (такая возможность отсутствовала прежде и обуславливала большое число переводов из газеты «За рубежом»), со страниц эстонских газет не исчезают и переводы русскоязычных материалов о западной жизни. Но нужно отметить, что такие материалы в своем большинстве не касаются злободневных политических тем, а повествуют о жизни видных политических деятелей, иногда нося и сенсационный характер.

Что касается источников переводных публикаций, то их состав во всех газетах очень пестрый. Среди них сравнительно большая группа русских изданий представлена только одной-двумя публикациями. Но существуют русские газеты и журналы, материалы из которых публикуются постоянно.

Как известно, в 1988—89 гг. в самой русской периодике произошла поляризация на идеологической основе. В эстонской прессе полностью отсутствуют переводные материалы из изданий, представляющих реакционную, консервативную сторону русской прессы («Молодая гвардия», «Советская Россия», «Наш современник»). Такие издания, как «Московские новости», «Литературная газета», «Аргументы и факты», «За рубежом» и «Огонек», где были впервые напечатаны многие сенсационные, актуальные материалы, стали самыми популярными источниками переводных публикаций для эстонских ежедневных газет. При этом «Московские новости» и «Литературная газета» отличались своими проблемными материалами, посвященными современности, журнал «Огонек», в свою очередь, был главным источником публикаций на историческую

тему. Популярность газет «За рубежом» и «Аргументы и факты» во многом была в те годы обусловлена тем, что оригинальным западным источникам у эстонских журналистов не было особого доступа. Популярность «Аргументов и фактов» была обусловлена и многими сенсационными материалами о советской действительности.

Публикации из газет «Правда», «Известия», «Труд» и «Комсомольская правда» в газетах «Rahva Hääl» и «Päevaleht» объясняются в начале рассматриваемого нами периода, в частности, тем, что названные эстонские газеты были органами Коммунистической партии и комсомольской организации.

Источниками для общественно-теоретических и историко-философских материалов послужили также журналы «Наука и жизнь», «Новый мир» и «Вопросы философии». Характерно, что в 1990—1991 гг. такие издания полностью исчезли из числа источников. Вообще, переводы из журналов сильно уменьшились. Популярным остался лишь «Огонек», сильно возрастает популярность журнала «Новое время», рядом с ним важным источником становится «Эхо планеты» — все издания по своему характеру являются преимущественно информативными.

Из газет утрачивают свое прежнее значение «Правда» и «Труд». Самые популярные газеты в эти годы — «За рубежом» и «Аргументы и факты». С 1991 г. огромное количество информативных материалов было переведено из газеты «Megapolis-Express».

В 1992—1993 гг. свое значение утрачивает газета «За рубежом». Главной причиной служит здесь то, что эстонские журналисты получили свободный доступ к оригинальным западным источникам.

«Postimees» обращается часто к газетам «Час пик» и «Известия», газета «Päevaleht» к «Независимой газете» и «Известиям». Из «Известий» переводились, в основном, информативные материалы о политических событиях в России, но иногда приводится и взгляд газеты на события за рубежом. Это показывает, на наш взгляд, то, что позиция «Известий» в глазах эстонских журналистов отличается объективностью. Удельный вес переводов из этой газеты является в этот период действительно значительным.

В «Rahva Hääl» доминируют в эти годы два издания — «Новое время» и «Эхо планеты», из которых переведе-

ны сравнительно объемные материалы, проходящие через несколько номеров на последней странице в качестве занимательного чтения.

В заключение, мы можем отметить, что, несмотря на коренные изменения в отношениях Эстонии с Россией, и в настоящее время публикуются материалы из русской периодики. Нельзя говорить об их полном игнорировании, хотя принцип отбора за рассматриваемый нами период сильно изменился. Россия была и останется ближайшим соседом Эстонии и происходящие там политические события продолжают иметь важное значение для Эстонии. Хотя, нужно сказать, что то, что волнует эстонского читателя в политике и экономике России, не освещается сегодня русской прессой, и это свидетельствует о том, что среди русских изданий и публикаций эстонские газеты редко находят ту точку зрения, которую можно было бы согласовать со своей. Такие темы представлены статьями самих эстонских авторов или переводами из западной прессы.

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. Статистика переводов

	1988 г.	1989 г.	1990 г.	1991 г.	1992 г.	1993 г.
POSTIMEES	109	68	75	206	217	72
RAHVA HÄÄL	110	122	86	35	26	35
PÄEVALEHT	133	51	9	106	90	52

II. Источники переводов

Газеты	1988 — 1989	1990 — 1991	1992 — 1993
За рубежом		52	34
Московские новости		38	32
Аргументы и факты		31	38
Литературная газета		39	5
Известия		71	103
Комсомольская правда		30	18
Правда		36	4
Труд		17	—
Megapolis-Express		—	67
Независимая газета		—	17
Час пик		—	22

Журналы

Огонек	42	23	16
Новое время	25	10	32
Эхо планеты	7	17	33
Новый мир	8	—	—

СЕМИОТИКА РИТОРИЧЕСКОГО ТЕКСТА У ПЛАТОНА

В. СЕМЕНОВ

1. В этой работе мы рассмотрим диалог Платона «Федр» как теоретический текст, касающийся преимущественно риторики. В первую очередь хочется обратить внимание на композицию диалога. Очевидна двучленная структура текста: 1) риторический турнир между Лисием и Сократом (тема — вопрос о любви); 2) собственно теория красноречия. Несмотря на внешнюю простоту композиции, мы можем наблюдать сложные взаимосвязи между I и II частями: с одной стороны, II часть является ключевой для понимания первой (а именно, со стороны риторики): если I часть — «практическая», то II — «теоретическая»; с другой стороны, в I части диалога Платон разрабатывает основы своего философского учения о душе, из которого потом развивается учение о любви, а во второй — теория красноречия с точки зрения ее воздействия на человека. Если провести отношение зависимости между названными частями, то можно наблюдать следующую картину: в области философии I часть доминирует над II (во II — реализация учения о душе в теории красноречия); в области риторики — II часть является ключевой для понимания I. Поскольку нас в данном случае интересует диалог с точки зрения риторики, мы попытаемся начать свое рассмотрение со II части и затем проанализировать I, исходя из того, что сам Платон определяет риторический текст как систему.

2. Систематическое рассмотрение риторики во второй части диалога характеризуется выделением риторического текста как основной функциональной единицы системы, а также выделением трех аспектов его функционирования. Один из первых вопросов, которые ставит Платон во II части — заключается в проблеме соответствия того, о чем говорится в речи тому, что существует на самом

деле. В самом начале (260 а/) ставится вопрос о том, следует ли оратору знать истину (что справедливо, а что нет). Из посылки, что истинное искусство неразрывно связано со знанием истины, следует вывод, что искусный оратор должен знать истину о предмете, про который собирается говорить. Из этого вытекает проблема Обмана. Обманывающему необходимо знать истину. Далее Платон пытается вскрыть механизм обмана, в основе которого — некоторое подобие между вещами. Но только тот, кто знает различие, может, играя подобием вещей, обмануть слушателя. Далее все понятия разделяются на 2 вида: 1) понятия, смысл которых объективен; 2) понятия, смысл субъективен. Легче всего обмануть, оперируя последними (такими, как благо, добро, любовь). Оратор должен уловить признаки, характерные для этой разновидности, а также знать, к какой разновидности относится предмет его речи. На основании этого Платоном производится анализ речей Сократа и Лисия (260 а/ — 263 е/). На наш взгляд, данный аспект рассмотрения риторики правомерно называть семантическим, то есть таким, в котором исследуется отношение риторического текста к своему денотату.

3. Дальнейшие рассуждения Федра и Сократа посвящены структуре и композиции риторического текста. Рассматривается речь Лисия и делаются выводы относительно непоследовательности его изложения. Сократом речь уподобляется живому существу с головой и ногами, у которого «туловище и конечности должны подходить друг другу и соответствовать целому». Даются основные правила построения речей: 1) вступление; 2) изложение и свидетельства; 3) доказательства; 4) правдоподобные выводы. Прилагается историография вопроса: упоминаются имена Феодора, Евена Паросского, Тисия, Горгия, Продика и Пола. Упоминается вклад каждого из перечисленных авторов в усовершенствование композиции риторического текста и в ее изучение (267 с/). Эту часть диалога можно рассматривать как синтаксический аспект риторики у Платона, поскольку здесь определяются правила расположения структурных элементов.

4. Следующая проблема, которая ставится Платоном во II части диалога, — «как и когда красноречие воздействует своим искусством», то есть прагматический аспект риторики. Здесь осуществляется связь системы красноречия Платона с диалектикой души, начала которой были рассмотрены в I части диалога. Риторический текст имеет целью убедить душу человека. Следовательно, нуж-

но сначала описать ее: 1) едина и единообразна ли она; 2) если нет — описать ее виды **соответственно сложению** тела (выделено мной. — В. С.); указать, на что душа воздействует по своей природе; 4) указать, что воздействует на душу; 5) установить соответствие каждого вида речи каждому виду души; 6) установить момент и состояние души, в которых воздействие определенного вида речи было бы особенно эффективным.

5. В связи с этим встает вопрос об истинности риторического высказывания. Анализируя II часть «Федра», мы можем убедиться, что для Платона важна в первую очередь некоторая «риторическая истина», которая основывается не на истине риторического высказывания, но на убедительности. Это объясняется утилитарностью риторики, первостепенной важностью прагматического аспекта в ней. Утилитарность риторики подчеркивается в диалоге ее развернутым сравнением с врачеванием. То, что убедительность риторического текста зависит не от семантики, но от прагматики, прослеживается в рассуждениях Сократа о цели риторического высказывания. Телеология риторики рассматривается с точки зрения истинности, здесь важной оказывается, если можно так выразиться, истинность намерений оратора. Идеальной целью риторического высказывания для Платона является «говорить угодное богам о справедливости, красоте и о благе» (261 с/, 273 а/, 278 а/). Таким образом, основополагающим в системе риторики Платона является прагматический аспект.

6. Исходя из этого можно выделить риторические ситуации, в которых происходит функционирование риторического текста. За структуру этой ситуации мы примем схему суда: истец — ответчик — судья — публика. Теперь рассмотрим участников риторической ситуации. Оратор (истец или ответчик) характеризуется тем, что у него есть определенная цель, которой он хочет добиться с помощью риторического текста. Достичь своей цели оратор сможет только при условии соответствия его намерений идеальной цели Платона. Это соответствие должен показать риторический текст, несущий только в этом смысле знаковую функцию. «Если такой человек составил свои произведения, зная, в чем заключается истина, и может защитить их, когда кто-нибудь станет их проверять <... >, то такого человека следует называть не по его сочинениям, а по той цели, к которой были направлены его старания» (278 с — d). Судья должен быть человек, который может воспринять знак и по нему решить, насколько он

соответствует идеальной риторической цели Платона. Публика — это потенциальные ораторы и судьи, они как бы выносятся за скобки; тем не менее присутствие этого участника риторической ситуации постоянно ощущается.

7. Структура риторической ситуации находит аналогию с диалогом «Кратил». В этом диалоге рассматривается процесс наименования как искусство, и предлагаются следующие категории: создатель имени — диалектик (критик) — тот, кто пользуется именем. Подобная трехчленная схема (создатель — критик — тот, кто пользуется результатом труда создателя) для Платона, видимо, инвариантна для всех видов искусств. Так, в легенде о Тевте и египетском царе Тамусе в речи царя говорится: «Искуснейший Тевт, один способен порождать предметы искусства, а другой — судить, какая в них доля вреда или выгоды для тех, кто ими будет пользоваться».

8. Особенностью риторической ситуации у Платона является то, что роль судьи здесь определена нечетко. Судьи здесь ближе к публике. Для него истинность риторического текста заключается прежде всего в убедительности, что можно объяснить отсутствием в Афинском суде единственного судьи. Огромную дикасторию, всего насчитывавшую 6000 человек, возможно было убедить только с помощью эффектных приемов, без привлечения логических доказательств.

9. Теперь представляется возможным проанализировать I часть диалога. Диалог открывается речью Лисия и повествует о попытке соблазнить прекрасного юношу со стороны того, кто в него не влюблен. Эта риторическая ситуация характеризуется наличием оратора-истца (в данном случае — соблазнителя) и судьи в лице прекрасного юноши, которого нужно убедить и принять то или иное решение. Таким образом, у истца есть утилитарная цель, противоречащая в остальных речах I части диалога. Но в речи Лисия возникает и вторая риторическая ситуация. Оратор убеждает судью в том, что невлюбленный человек имеет больше прав на расположение, чем влюбленный. Таким образом, во второй риторической ситуации мы видим, что главная цель оратора заключается в том, чтобы выявить истинную справедливость и истинное благо, и это соотносится с идеальной риторической целью Платона, о которой мы говорили выше.

10. В I речи Сократа мы также видим, что вторая риторическая ситуация прикрывает утилитарную цель ист-

ца, но здесь эта разница между двумя риторическими ситуациями подчеркивается дополнительным сигналом — вступлением к речи, из которого мы узнаем, что истец на самом деле влюблен, но пытается это скрыть посредством своей речи. Здесь мы видим сознательное разделение Сократом цели истца и цели оратора, затем, чтобы впоследствии их соединить, когда вновь будут произноситься дифирамбы любви. Во второй речи Сократ как бы готовит «суд» для своей последней речи, вводя в нее незаметные сигналы, несмотря на то, что по содержанию (вернее по своей риторической цели) она должна отождествляться с предыдущей. Так, Сократ упоминает душу: «иначе придется ему поддаться человеку неверному, <...> вредному <...> для состояния тела, а еще гораздо более вредному для воспитания души, ценнее которого поистине нет ничего ни у людей, ни у богов» (241 с/), учение о которой он совсем в другом свете представит в III речи.

11. В III речи риторическая ситуация, которая надстраивается над «основной», характеризуется следующим распределением ролей: оратор-истец приобретает уже конкретные очертания, так же как и судья, он же ответчик. Однако здесь следует различать две риторические ситуации. В основной ситуации оратор — Сократ. «Сократ: А где же у меня тот мальчик, к которому я обращался с речью? Пусть он и это выслушает, а то, не выслушав, он еще поспешит уступить тому, кто его не любит. Федр: Он возле тебя, совсем близко, всегда, когда ты захочешь.» (243е/) Участники первой риторической ситуации здесь уже не обобщены, как в речи Лисия, но вполне конкретны: оратор-истец — Сократ, судья-ответчик-публика — Федр. Во второй риторической ситуации оратором является Стесихор, чью речь Сократ якобы цитирует. «Так вот, прекрасный юноша, заметь себе: первая речь Федре, сына Питокла, миринуссийца, а то, что я собираюсь сказать, будет речью Стесихора, сына Евфема, гимерейца» (244 а/). Судьей в этой ситуации является Федр, который может только путем удовлетворения иска Стесихора, удовлетворить иск Сократа. (8)

12. С точки зрения цели мы видим, что в III речи цели истца и оратора совпадают. Сократ должен произнести «покаянную песнь», прибегнув к чужому слову (или скрываясь за чужой маской) лишь для большей поэтичности. Цель эта — говорить о том, что такое благо, что такое справедливое, является ли любовь благом. Риторическая цель та же, что и у ораторов в предыдущих речах, но

ЖЕМЧУЖИНА НЕПРАВИЛЬНОЙ ФОРМЫ

О барочной поэзии

Дж. Донна и Гонгоры

О. КИРЕЕВ

I

Возрождение закончилось «Дон Кихотом» и трагедиями Шекспира. Начинаясь XVII век, в котором будут Декарт и Спиноза, Коперник и Галилей, новая наука и новая религия, а также религиозные войны, которым суждено повергнуть в прах идеалы Ренессанса; это будет крушение образа Человека, homo sapiens, за которым, однако, в отдаленном будущем уже засияет homo faber Века Просвещения, строгий образ человека Иерархии, ибо, по знаменитому выражению, уже «God said: Let the light be — and Newton had appeared» (Господь сказал: Да будет свет — И появился Ньютон).

Илья Ильф заявляет, что «в 1616-м умерли Шекспир и Сервантес, но никто не родился». Что же, Джон Донн родился в 1572-м, Луис де Гонгора-и-Арготе — в 1561-м, но бесспорно, что это было поколение принципиально иного искусства, называемого барокко. Непонятность и вычурность — вот основные черты, коими обычно характеризуется этот малопопулярный период литературы, находящийся между двумя великими и известными.

То и другое верно. Можно дать еще десяток определений, в которых будет содержаться ядро истины: эстетство, «темнота», бегство от реальности и пр. Собственно, термин «культеранизм», обозначающий поэзию Гонгоры, был презрительно дан ей оппонентами в ходе литературной полемики. Действительно, разве Донн не кажется сложнее того же Шекспира, хотя бы с образом любви: там — Ромео и Джульетта, злодейство и ревность, нежность и катарсис, а здесь — интеллектуально-утонченное:

с добавлением, весьма существенным для идеальной цели риторического высказывания Платона — говорить об только угодное богам.

13. Сделаем некоторые выводы. Рассмотрев систему риторики, как она эксплицирована Платоном, мы рискнем сделать следующие выводы: 1) Платон понимал риторику прежде всего как знаковый процесс, в котором функционирование его единиц — риторических текстов, — отличается от функционирования этих текстов как литературных; 2) рассмотрев риторический процесс в категориях судопроизводства, мы увидели, что в риторическом акте реализуются две риторические ситуации, связанные со знаковой функцией риторических текстов: одна риторическая ситуация, характеризующаяся наличием у истца некоторой утилитарной цели влечет за собой другую, которая посредством риторического текста должна выражать идеологическую цель, преследуемую истцом; 3) судья не может разрешить первую риторическую ситуацию, так как способен воспринять лишь знак, выражающий вторую. От рецепции судьей риторического текста как знака второй риторической ситуации зависит решение первой; 4) Платон выделяет инвариантную риторическую цель, в соответствии с которой суд должен воспринимать риторический текст; 5) таким образом, поскольку Платон ставит риторику в один ряд с другими искусствами, он рассматривает ее как язык, отличающийся от других, но не несовместимый с ними (смотри, например совмещение поэзии и риторики в III речи).

14. В заключение несколько мыслей о соотносительности системы риторики Платона с реальностью функционирования риторических текстов в Древней Греции. В I части диалога Сократ говорит как бы с чужих слов, Лисий ориентируется на конкретную риторическую ситуацию, он пишет «на заказ» для абстрактных участников часто встречающейся ситуации. Подобное использование чужой речи мы встречаем и в других диалогах Платона: в «Пире» — Сократ говорит от лица Дизтимы, в «Менексене» — от лица Аспазии. В этом надевании масок есть момент игры: публика не должна была знать о том, что составитель речи и выступающий с речью — не одно и то же лицо, от этого эффект убедительности терялся (тем не менее, чаще всего об этом знали). Говоря свои речи от чужого лица, Сократ мог играть на неискренности современной ему риторики.

No tear-floods nor sigh-tempests move . . . (Ни слез потоков, Ни страстных вздыханий. . .)

И разве кордовского философа Гонгору можно читать в 15—16 лет, когда мы знакомимся с Сервантесом?

И, тем не менее, это не повод отказаться от чтения вообще. Следует расшифровать тот не всякому понятный код, «вторичный язык» их поэзии. Следует прочитать и понять то, что, в отличие от образов Гамлета и Дон Кихота, не может быть понято чисто эмпирически. В пределах своего «рая, закрытого для многих»¹, барочные поэты оказываются точными, орнаментальными, как не всякий из исповедников «поэзии реальности».

«Гонгора . . . пожелал, чтобы красота его творений коренилась в метафоре, очищенной от брэнной реальности, метафоре пластичной, помещенной во внеатмосферное окружение», — пишет Гарсиа Лорка в статье, знаменующей обращение сюрреалистов XX века к поэзии барокко. Этот «культ метафоры», действительно, является основополагающей особенностью как того, так и другого направления; из этой особенности и следует исходить, говоря о нашей теме.

Великий современник Лорки, философ Ортега-и-Гассет, посвящает метафоре большой раздел — «Эссе на эстетические темы в форме предисловия». Он берет метафорический образ Лопеса де Пико: «Кипарис — призрак мертвого пламени». Здесь мы видим предметы абсолютно различные, объединенные, казалось бы, по случайному критерию формы. «Реальные образы не идентичны, метафора настаивает прямо на идентичности. И увлекает нас в другой мир, где, по-видимому, такая идентичность возможна». Этот мир, которому свойственна особая реальность и особая система отношений, и является объектом барочной поэзии. Его создает особый язык, орудие которого — метафора².

«Поэмы одиночества» Гонгоры проложили резкую границу между его ранней, «понятной», лирикой, и поздней, культеранистской; по мнению современных критиков, его усложненный синтаксис и причудливая образность произвели истинную революцию в испанской поэзии XVII века. В противоположность популярной тогда стилизации под фольклорные песни (Кастильехо, Сильвестре), его стихи соединяли в себе изощренную мифологию, виртуозную игру языка и научную точность:

*Вода, разбиваясь о мелкие камни,
хрустально звучащей била лютней;
а птиц нестройный хор
среди зеленых витков плюща
велик был, и много раз по девять
крылатых муз, под легким опереньем
скрывающих изогнутую лиру,
неясные, но пленительные строфы
на разных поют языках. . .*
(пер. А. Грибанова)

Подобно примеру Ортеги, в этой цитате создан самостоятельный мир с особой системой отношений; так же, как там отождествляются «кипарис» и «призрак мертвого пламени», здесь идиллическая картина природы оказывается равна пению хора, сопровождающемуся лютней. Этот образ указывает нам дорогу дальше, в дебри мифологии и образности Гонгоры.

Метафора зрительна и осязаема, пишет Лорка, но в то же время «каждый поэтический образ — это новый миф». Первобытный человек видит знак мира иного за любой деталью осязаемой и видимой действительности; мифология барокко, и Гонгоры в частности, сродни этому ощущению знаковости бытия. Явления того поэтического мира, о котором мы говорили, здесь выстроены в точный сюжет:

*Обнажившись, юноша
выпитый одеждой океан
возвращает песку
и расстилает ее затем на солнце.
Чуть касаясь ее ласковым огненным языком,
оно постепенно
захватывает ее и тихонько
высасывает из мельчайшей ниточки мельчайшую волну.*
(пер. А. Грибанова)

Такая впечатляющая легкость обращения как с океаном, так и с ниткой одежды, составляют еще одну важную черту поэзии Гонгоры. Образ пчелы («что летит без короны и шпаги, жужжащая амазонка, крылатая Дидона целомудреннейшего воинства. . .»), и образ Магелланова пролива («. . .дверная петля, что хоть узка, но соединяет

два разных и всегда единых океана...») равноценны в этой системе с ее глобальностью и в то же время орнаментальностью; эти черты ставят Гонгору рядом со средневековым иконописцем, для которого лоскуток одежды девы Марии на полотне не менее важен, чем ее лик: и то, и другое одинаково необходимо для того, чтобы создать картину.

История состоит из эпох. Применить тот же термин к истории искусства будет не совсем точно; взамен я предлагаю термин «контексты», который лучше выражает то, что искусство образуется не из ряда фактических событий, а из произведений, текстов.

Итак, история литературы состоит из контекстов. Чем длительнее путь искусства за спиной писателя, тем больше его возможности в выборе нового пути, тем больше контекстов обогащает его собственные тексты.

Дон Луис де Гонгора был одним из образованнейших людей своего времени. Его произведения неминуемо должны были перекликаться с иными контекстами. Отсюда явствует, что мифология поэта отнюдь не возникла сама по себе, а его специфический язык образов апеллирует к образности классического контекста — к античной мифологии.

*... Стояло то цветущее время гога,
Когда обманчивый Европы похититель
с полумесяцем рогов на челе...*

(пер. А. Грибанова)

Походя замечает Гонгора о мифе похищения Европы или описывает миф «умирающего и воскрешающего бога» Бахуса:

*Шесть тополей, шестью увитые плетью плюща,
были тиерсами греческого бога, возродившегося
второй раз, который молодыми
виноградными листьями скрыл*

рога на своем челе.

(пер. А. Грибанова)

В обеих приведенных цитатах описание мифа отнюдь не является сюжетом рассказа; мифические реалии возникают как метафора, украшение, декорация, как орнамент на полях книги. Более того, — думаю, я буду прав, если отмечу здесь то же присутствие «мира иного», ми-

ра литературы и эстетики, мира культа и мифа, дающего в руки поэту абсолютно необычное для нас поэтическое оружие, — миф о Европе рассказан применительно к тому времени года, о котором наши реалисты сказали бы: «когда земля пробуждается» или «когда грачи прилетают».

«Говоря о почестях, — писал Гонгора в «Поэмах одиночества», — считаю я, что поэма эта для меня вдвойне почетна: если ее оценят люди сведущие, она принесет мне известность, меня же будут чтить за то, что язык наш моими трудами достиг величия и совершенства латыни.»

«Поэмы» послужили поводом для споров, извечно повторяющихся в истории искусства: о его доступности или элитарности, о назначении поэта и его открытости читателю. Кеведо, главный противник Гонгоры, пародировал его стиль в сатирическом сонете:

*Трепетанье, пожирает,
Нейтральность, костер, вьюном, возводит,
Надежда, не вовсе, знаки, уводит,
Гарпия, роскошь, пурпурность, спасает . . . —*
(пер. А. Грибанова),

а Лопе де Вега и Кальдерон не разделяли с Гонгорой как эстетических манифестов, так и его реформ в поэтике, хотя вошли впоследствии вместе с ним в контекст истории литературы, называемый барокко.

Век Просвещения надолго закроет от публики эпоху барокко. Гонгора будет заново прочитан уже в XX веке «поколением 27-го года» в испанской поэзии и вообще сюрреалистами, что обусловлено некоторыми общими чертами их поэтики. Сравнивая Гонгору с Малларме, аргентинский критик Альфонсо Рейес делает вывод, что их роднит «темнота» метафорических образов, но разница состоит в том, что темноту Гонгоры можно распутать, зная классическую литературу и авторский синтаксис, а темнота Малларме — принципиальная, исходящая из его философского видения мира.

II

Американский последователь Джона Донна, Эдвард Тэйлор, называет ряд своих гимнов-стихов meditations. Профессор Массачусетского университета Giorgio de San-

tillana в своей книге «The Age of Adventure» переносит этот термин на стихи самого Донна. Я думаю, пользоваться им очень удобно, т.к. он и определяет жанр, и придает ему особую окраску. Дело в том, что англо-русский словарь переводит «meditation» одновременно как 1) размышление и 2) созерцание.

Может быть, именно эти два слова наилучшим образом определяют поэтику младшего современника Шекспира, «Казановы» и авантюриста в юности, и настоятеля собора, проповедника, замороженного ужасом смерти, под конец:

... Это твоя душа, Джон Донн.

Здесь я одна скорблю в небесной выси

о том, что создала своим трудом

тяжелые, как цепи, чувства, мысли ... —

скажет в своей замечательной «Большой элегии Джону Донну» Иосиф Бродский — поэт, открывший Донна для нас.

Эта «тяжесть» и уже встречавшаяся нам барочная «темнота» начинаются с трудности адекватного прочтения текста. Не только язык образов, но и «естественный» (выражение Ю. М. Лотмана) язык зашифрован. Например, когда в «Valediction» Донн употребляет слово *elemented*, мы не можем удовлетвориться первым семантическим значением «создал»; старинный научный термин намекает на связь с алхимией, которой поэт некогда занимался. Это не отдельный пример расширения словаря за пределы традиционно поэтической речи. Лексика научного ряда встретится у Донна еще много раз, хотя бы в словах «*airy thinness beat*» того же *meditation*.

Текст наполнен смысловыми каламбурами (*sense-absense* в 4-й строфе «Valediction») и метафорами, подчиненными принципу барочного *wit*, остроумия. Каждое слово в стихотворениях дает понять, что за ним стоит более широкое значение:

Waves like a rolling trench before them threw

Sooner than you read this line did the gale

(«... и смерч быстрее, чем ты читаешь слово «смерч»...», пер. И. Бродского)

Именно отсюда начинается свою жизнь тот «вторичный мир», который, как мы видели, существует в поэзии Гонгоры. Донн одним словом вызывает в памяти огромный

пласт реальности, а его метафоры, например, образ циркуля, являются хрестоматийными.

Giorgio de Santillana следующим образом пишет об истоках такого мировоззрения: «The scientific image which startles us at times in Donne's poems is really quite congruent with his thought. The instrument of knowledge — and were it the map of the telescope — is also an instrument of poetic thought. Conversely, the anatomical tables of Vesalius, wherewith modern medicine is supposed to begin, in 1544, are works of art at least as much as instruments for science».³

Американский профессор поможет нам понять и другой образ, весьма характерный для Донна. Третья строфа «Valediction» начинается словами:

Moving of the Earth brings harms and fears. . . ,

что Бродский очень неточно переводит как «Землетрясение взор страшит». Мне кажется, мой перевод «Земли движенье есть источник бед» точнее отражает смысл каламбура. Потому что за вполне понятным смыслом стоит образ крушения птолемеевской астрономической системы и утверждение нового, судьбоносного взгляда на положение Земли. В 1640-м году Галилео Галилей заявляет: «А все-таки она вертится!», в 1600-м Джордано Бруно сожжен на Площади Цветов. Giorgio de Santilana замечает по этому поводу «The breaking of the circle», effected by Copernicanism had meant, in Donne's time, a psychological trauma not to be overcome for generations. The divining mind of Pascal recoils before the coming reality: 'The silence of infinite space frightens me'.⁴

Слова «breaking of the circle» вызывают в нашей памяти хрестоматийную метафору из поэзии Донна — циркуль:

*Thy firmness draws my circle just
And makes me end where I begun.*

«Что вечно — кругло и что кругло — вечно», — сказал философ. За строками лирического стихотворения Донна стоят Платон и Аристотель, Птолемей и Коперник, Петрарка и Шекспир.

Поэт-классицист, критик и писатель Джон Драйден упрекал своего непосредственного предшественника (Драйден родился в год смерти Донна) тем, что смешение философской и лирической тематики и лексики в лирическом произведении должно лишь приводить дам в смущение. Но, пожалуй, более прав был критик Рэн-

дом, который обозначил художественный метод Донна как «precision method» — метод точности.

Донн не похож на художника-реалиста. Взгляд его на мир, подобно «лучу, растянутому в нить», преломляется, как в линзе, в метафоре. Эта метафора, однако, не похожа на мифологические и орнаментальные фантазии Гонгоры, а характеризуется чертами «precision method» и «scientific image». Тем не менее, это та же мифология, те же глобальные масштабы изображаемого («trepidation of the spheres») в сочетании с предельной детализацией («Mark but this flea. . .») и та же эстетика «темноты».

«Формы барокко были и остаются в полном смысле этого слова формами искусства, искусственными формами,» — пишет Йохан Хейзинга в «Homo Ludens». — «Даже когда они изображают нечто священное, и тут вырывается на передний план нарочито эстетическое, так что нам сегодня бывает трудно оценить трактовку той или иной темы как непосредственное выражение религиозного чувства».

III

Мы увидели два мира, созданных поэтами-современниками: мир оптического, зрительного наблюдения, осмысленный через античную и собственно авторскую мифологию, у Гонгоры, и мир лирики, объясненный через образы науки и мифологии в метафизических meditations Джона Донна.

Орудие обоих — метафора; она создает ту сферу «вторичного мира», которая так отчетливо видна в произведениях барокко.

Думаю, что за всеми попытками объяснений и комментариев стоит бездна непонятого, — мистерия, тайна Искусства. Невозможно, да и нелепо, пытаться определить, почему в одном месте автор поставил такое-то слово, а не его синоним, или почему тот и другой образы рядом создают неповторимое сочетание. Это и есть то, что, по мысли Ортеги, делает для нас тождественными «кипарис» и «призрак мертвого пламени».

Заканчивая свой этюд, мне хотелось бы заметить одну деталь, красноречиво подводящую итог всей теме: исторически термин «барокко» пришел из португальского языка,

из выражения *perola barosa*, что означает «жемчужина неправильной формы».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Я использую название книги Сото де Рохаса, поэт гонимой школы — «Рай, закрытый для многих, сад, открытый для избранных».
- 2 Данный пример замечательно иллюстрирует идею Ю. М. Лотмана, изложенную в книге «Анализ поэтического текста», — о литературе как «вторичной моделирующей системе».
- 3 «Научная образность, поражающая нас в стихах Донна, на самом деле вполне соответствует его образу мышления. Инструмент научного познания, будь это географическая карта или телескоп, является в то же время и инструментом поэтического мышления. Анатомические таблицы Везалия, положившие начало современной медицине, в 1544-м году были столько же произведениями искусства, сколько и научными инструментами». (Перевод мой — О. К.).
- 4 «Крушение круга», вызванное коперниканством, во времена Донна означало психологическую травму, отразившуюся на многих поколениях. Изумительная мысль Паскаля откатывается перед лицом наступающей реальности: «Молчание безграничного космоса пугает меня». Примечательно, что в то же время в своих переводах Донн клеймит Коперника вместе с Макиавелли как «приспешников дьявола».

К ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ В РОССИИ

Е. САШИНА

Литературная судьба французского поэта, прозаика, переводчика, журналиста и драматурга Жерара де Нерваля в России была не совсем обычной. В процессе восприятия его творчества русским читателем условно можно выделить три этапа:

1 — прижизненное восприятие на уровне переводов; Нерваль привлекал внимание как путешественник и автор прозы;

2 — в конце XIX и начале XX века после более чем полувекового перерыва начинают появляться новые стихотворные и прозаические переводы произведений Нерваля; его творчество становится предметом литературоведческих исследований;

3 — с середины 70-х годов XX века вновь начинают появляться стихотворные и прозаические переводы произведений Нерваля; его творчество становится предметом литературоведческих исследований.

Первый перевод Нерваля на русский язык был опубликован в 1846 году в 47 томе «Отечественных записок», второй — годом позже в 83 и 84 томах «Библиотеки для чтения». Это были фрагменты «Путешествия на Восток», которые в те же годы печатались в «*Revue de deux mondes*». Далее в 1852 году в «Москвитяине» появился третий перевод — новелла «Таинства Изиды».

В середине XIX века Восток привлекал внимание русских читателей, воспитанных в традициях европейской романтической литературы, так же, как и европейскую публику. Особый интерес для них представляли заметки путешественников. Нерваль же был путешественником, обладающим большой эрудицией и исключительным даром рассказчика.

Очевидно потому, когда в 1889—90 годах в «Историческом вестнике» был опубликован перевод «Принца гупцов», в том же, 1890, году вышло отдельное издание этого драматического произведения Нерваля. 1890 год знаменателен еще и тем, что именно в этом году было положено начало изучению творческого наследия Нерваля в России статьей В. М. Гаршина в «Живописном обозрении».

В статье, опубликованной два года спустя после трагической смерти русского писателя, рассказывается о жизни Нерваля, производится литературный анализ драмы «Део Бурхарт», «Путешествия на Восток» и «Принца гупцов», которые оцениваются Гаршиным как в высшей степени превосходные произведения. Сходство судеб Жерара де Нерваля и В. М. Гаршина позволяет считать не случайным интерес русского писателя к причинам, приведшим Нерваля к самоубийству; в своем небольшом исследовании он обращается к «Истории романтизма» Теофиля Готье.

Заканчивая свое эссе, В. М. Гаршин называет Нерваля падающей звездой романтизма, которая блистала на небесном своде изящной словесности и которая была полностью забыта. Но сила литературы, по мнению русского писателя, заключается в возвращении того, что не было оценено современниками.

В 1898 году в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки» был опубликован перевод статьи мадам Vincens «Поэты и неврозы». Нерваль — один из поэтов, трагическая судьба которых привлекла исследовательницу в большей степени, чем их творчество. Обращение к интерпретации таланта, гениальности как «высокой» аномалии, психического отклонения было в духе времени и продолжало литературную традицию 80-х годов XX века («Актриса Фонтен» Э. Гонкура, «Озарения» А. Рембо, «Творчество» Э. Золя, «Хедда Габлер» Г. Ибсена).

В начале XX века во Франции и в России обратятся к серьезному изучению и осмыслению творческого наследия Нерваля.

В. Я. Брюсов первым познакомил российского читателя с Нервалем-поэтом, создав образцовые и поныне не превзойденные по мастерству стихотворные переводы «Фантазии» и «Эпитафии», опубликованные в 1909 году в сборнике «Французские лирики XIX века» и снабженные библиографическими примечаниями переводчика.

В 1912 году читающая публика России познакомилась с еще одной гранью дарования Нерваля после выхода в свет книги «Сильвия. Октавия. Изиды. Аврелия» в переводе П. П. Муратова, с его же блестящим предисловием. Эта публикация вызвала заинтересованные отклики; так, в этом же, 1912 году, в «Новом журнале для всех» появилась небольшая рецензия Л. Кацмана, из которой следует, что творчество Нерваля известно русскому читателю не только по переводам.

После 1917 года публикации переводов Нерваля прекращаются. Только в довольно узком кругу знатоков европейской поэзии он не был забыт; отзвуки поэзии Нерваля можно найти в творчестве таких поэтов, как А. А. Ахматова и О. Э. Мандельштам.

В биографических заметках Ахматовой упоминается «Жерар де Нерваль на стене» в доме на Фонтанке, где она жила в начале 20-х годов. Ее творческому сознанию была близка многоплановая образность Нерваля, основанная на ассоциативных связях и уводящая в историко-культурологические бездны. Для одного из поздних своих стихотворений цикла «Предвесенние элегии» она выбрала в качестве эпиграфа строку из сонета Нерваля «El desdichado».

Хотя О. Э. Мандельштам и не цитирует Нерваля ни в своих стихах, ни в одной из своих статей, нервалевские реминисценции можно найти как в отдельных его стихотворениях («Нотр-Дам», «Федра»), так и в поэтике сборника «Tristia», сходной с поэтикой «Химер» Жерара де Нерваля.

Понадобилось более полувека, чтобы публикации нервалевских переводов (одно стихотворение во втором томе «Избранного» В. Брюсова 1955 года издания) сменились почти регулярным выходом в свет переводов различных его произведений:

1974 — стихотворения «Апрель», «Почтовая станция» (переводчик Е. Линецкая); поэтические циклы «Оделеты», «Химеры», «Последняя поэзия» (переводчик М. Кудинов).

1982 — новеллы «Рауль Спифам» и «Король Бисетра» включены в состав сборника «Французская романтическая повесть».

В 1984 году вышел в свет сборник Жерара де Нерваля «Избранное» (составитель и переводчик М. Кудинов).

Книга представила советским читателям не только стихи Нерваля, но и его театральные и литературные эссе. Это был первый опыт создания наиболее полного представления о французском авторе, однако он не совсем удался. Оценивая значительный вклад Кудинова в знакомство советского читателя с французской поэзией, необходимо признать, что, несмотря на техническое совершенство его переводов, поэтическая версия, им предложенная, часто уступает оригиналу и уничтожает индивидуальность автора, его необыкновенное, особое обаяние.

Поэтому появление в 1985 году сборника «Дочери Огня» было истинным открытием Нерваля в России: эта книга создала, наконец, полноценное представление о поэте и прозаике. В издание включены пять глав «Иллюминатов», фрагменты «Дочерей Огня», сказки и шутки; новые, современные переводы стихов, сонетов. «Эпитафия» в классическом переводе В. Я. Брюсова завершает сборник. Стихотворные переводы, осуществленные десятью переводчиками ленинградской школы, представляют пример наиболее совершенной формы перевода в ее полной синтаксической и стилистической верности оригиналу, что выгодно отличает их от работ М. Кудинова. Изящная статья Н. А. Жирмунской, открывающая этот сборник, в академическом стиле знакомит читателя с личностью и творчеством Нерваля.

1986 — издание «Путешествия на Восток» Нерваля отмечено блестящим переводом М. Е. Таймановой и сопровождается не только компетентными комментариями переводчика, но и вступительной статьей литературоведческого характера, а также послесловием учено-ориенталиста Н. А. Иванова, трактующего «Путешествие на Восток» с точки зрения востоковедения.

В последние годы ряд новелл Нерваля был включен в состав различных сборников. Особенно показательно одно из последних изданий — сборник малой французской прозы XVIII–XIX веков, озаглавленный по названию новеллы Нерваля «Соната дьявола» (1991 г.). В значительной степени — это дань требованиям современного книжного рынка, повышенному спросу на литературу мистического и фантастического содержания. Произведения Нерваля, напротив, требуют более тонкого и компетентного подхода, глубокого и задумчивого прочтения.

Серьезное историко-литературное изучение творчества Жерара де Нерваля в России только начинается, также как и анализ связей Нерваля с русской литературой, его влияния на культуру «серебряного века» русской литературы.

II

НЕКОТОРЫЕ ДОПОЛНЕНИЯ К
ЭТИМОЛОГИИ СЛОВА ГРЕЧА
В РУССКОМ ЯЗЫКЕ
(на материале фитонимии)

А. ШТЕЙНГОЛЬД

Научная литература, посвященная генезису русского слова *греча* (и его вариантов: *гречка*, *гречища* и др.), а также славянских (ср., напр., бел. *грэчка*, польск. *gryka*) и балтийских (ср. лит. *grikai*, лтш. *griķi*) его соответствий, достаточно обширна.

Однако до сих пор ни одно из объяснений не может быть признано исчерпывающим. Полагать так имеются следующие основания:

1) объективно, в силу жанровых особенностей, словарные этимологические статьи не охватывают всего объема лингвистического материала даже внутри одного языка;

2) семантическое обоснование в ряде этимологических гипотез либо отсутствует, либо грешит неточностью;

3) до сих пор проблематичной остается словообразовательная часть;

4) не до конца выяснен вопрос заимствования данного культурного термина в языки, географически смежные с русским (балтийские, польский, венгерский, молдавский и пр.).

Не претендуя на разрешение всех этих сложных вопросов, хотим внести существенную поправку по второму пункту, а также предлагаем оригинальную версию происхождения интересующего нас слова, привлекая материал русских фитонимов и учитывая данные общей истории, географической ботаники и истории агрономии.

Почти все исследователи, начиная с Георга Крека и Франца Миклошича [Krek 1880, 184–186; Mikłosich 1886, 169] и кончая современными лингвистами [Sławski 1952, 430;

ЭСРЯ IV, 169; Черных I, 216–217], возводят русское *греча* (*гречка*, *гречиха*) к древнерусскому *грькъ* 'грек' на том основании, что Греция (греки) сыграла трансмиссивную роль в процессе проникновения гречихи (*Fagopyrum*) на Русь из стран азиатского региона: «Первичное значение 'греческий знак' связано с тем, что славяне узнали растение через посредство греков» [КЭС 1971, 84].

«**Греча, гречиха** <...> Всё — к грек (др. рус. *грькъ*), поскольку гречиха попала к русским через посредство греков» [Фасмер I, 457]. См. также по данному вопросу: Горлев 1896, 38; Karłowicz 1849–1905; 193; Berneker I, 359–360; Schrader I, 173; Преображенский I, 157; Фасмер 1909, 3–50; Булаховский 1949, 154; Fraenkel I, 169; Черных 1956, 60; Шанский 1956, 60; Brückner 1927, 173; Мартынаў 1985, 3–6).

С точки зрения словообразования, позиции, занимаемые авторами, следующие:

I Греча

1) *греча* < **грьча* (притяжательное прилагательное от *грькъ*, не засвидетельствованное источниками. Образовано с помощью суффикса *-j-ь*, собственно **грьчь*, *-а*, *-е*) [Черных I, 216–217].

2) *греча* < *гречка*, в результате обратного образования [ЭСРЯ IV, 169].

II Гречка

1) *гречка* < *гречневая крупа*, путем «сжатия» [ЭСРЯ IV, 169].

2) *гречка* < **грьська* < **грька* < *грькъ* (*грькъ*), при этом промежуточная форма **грька* никак авторами не комментируется [Sławski 1952, 430; Фасмер I, 457; Karłowicz 1849–1905, 193; Berneker I, 143].

III Гречиха

гречиха < *грькъ* + *-иха*/ [КЭС 1971, 84].

Сразу же хотим заметить, что суффиксальный способ образования наименований растений и продуктов питания от имени народа (нации) нетипичен для русского языка. (У П. Я. Черныха находим единственный пример в этом роде: *ромашка* < *romana* (ср. лат. *Anthemis romana*). [Черных 1956, 60].

Прежде чем перейти к критике семантического обоснования существующих этимологий, опишем ботаниче-

ские особенности растения *Fagopyrum* и основные пути его распространения.

Род *Fagopyrum* в основном образован двумя разновидностями: 1) гречиха посевная (*Fagopyrum esculentium*, далее — *F. esc.*); 2) гречиха татарская (*Fagopyrum tataricum*, далее — *F. tat.*).

Первое растение хорошо окультурено, активно используется для получения крупы и муки, другое в качестве пищевой культуры известно гораздо меньшее (за исключением некоторых районов Китая и Монголии), служит преимущественно кормовым целям. Обе разновидности отличаются хорошо развитым вегетативным строением, плоды — темного цвета, ромбовидной формы. В противоположность гречихе посевной, *F. tat.* «имеет мелкие, труднообрушиваемые, горькие на вкус плоды» [Кротов 1963, 38]. «Мука из татарской гречихи имеет горький вкус» [Столетова 1940, 17].

В современной географической ботанике прародину данного ботанического рода принято помещать в предгорьях Тибета и Гималаев. Именно здесь гречиха была введена в культуру как местный сорняк приблизительно в VI в. н.э. «Спустившись с гор», она быстро начинает распространяться в Центральную Азию, Индию, Китай, попадает к народам Гоби, Монголии и Ферганы, затем — в Закавказье и Восточную Сибирь [Комаров XII, 219–220; Вавилов 1987, 298]. К чувашам и башкирам — древним обитателям бассейна Камы с Белой и Уфой — гречиха проникает гораздо раньше, чем на территорию Приднепровского массива [Плотников 1936, 24]. Давняя традиция возделывания этого хлебного растения в Чувашии просматривается, в частности, в обилии связанных с ней примет о погоде [Смоленский 1894].

Скорее всего, кочевые племена типа половцев или татар в период своих передвижений из-за Каспия на рубеже IX–X вв. занесли гречиху на просторы Волго-Камского бассейна, откуда она попала (сухопутным или водным путем) к народам, заселявшим в период Киевской Руси X–XII вв. территорию современных Черкасской, Ростовской, Харьковской, Черниговской областей [Головкин 1990, 11]. *Это по крайней мере на пять веков раньше появления о ней письменных свидетельств в Западной Европе!*

Иоанн Руэлиус пишет в 1536 году: «Этот плод [гречиха] называется «турецким зерном», потому что пришел при наших дедах из Греции и Азии» [Ген 1872, 305].

В 1436 году название гречихи возникает в одном мекленбургском отчете, приблизительно в то же время — во французских хроникальных источниках, и лишь во второй половине XVI в. оно начинает фигурировать в польских инвентарях [Декандоль 1885, 357; Ген 1872, 305 — 307].

На Руси к этому времени гречиха как агрономическая и пищевая культура была уже широко установившейся [Кочин 1965, 221].

Таким образом, утверждение о «греческом» источнике Fagopyrum в России теряет всякие основания.

Делая, тем не менее, попытку объяснить греча < грек действием семантических универсалий, мы проанализировали материал более чем сорока (преимущественно индоевропейских) языков и диалектов и обнаружили 3 семантических типа, лежащих в основе названия *Fagopyrum* на всем европейско-азиатском континенте. Скажем сразу, что вписать рус. греча, гречиха и пр. в образовавшиеся семантические ряды нам так и не удалось. (Ниже будут приведены наиболее яркие примеры, демонстрирующие «идею» каждого типа.)

Семантический тип I «буковая пшеница».

Достаточно древний способ называния у ряда романских и германских народов. Название гречихе дано метафорически по сходству ее трехгранных семян с т.н. «буковыми огешками»; лат. бот. термин *Fagopyrum* — *fagus* 'бук' и *pyrum* < гр. *πυρος* 'пшеница' [ЭСЛН 1975, 66]; итал. *faggina* [Декандоль 1885, 356]; сев-о-вост. фр. *bouquette*; ср.-нем. *Buch* 'бук'; ниж.-нем. *Buchweizen* «буковая пшеница» [Ген 1872, 305]; рус. диал. пшеница буквишная [Ан 1878, 134].

Семантический тип II «черная пшеница/хлеб».

Метафорическое называние по цвету через хорошо известный культурный знак — пшеницу. Эпитет подчеркивает маркированность семян *Fagopyrum* по отношению к плодам прочих зерновых. Тип этот особенно продуктивен в тюркских языках и некоторых финно-угорских (ср. удмуртский, марийский); ср. татар. *карабодай*, от *кара* 'черный', *бодай* 'пшеница'; узб. *карабуғдой* — аналогично предыдущему случаю; удм. *сьед чабей* — аналогично преды-

дущему случаю; н.-греч. *μαυροσιταρο*, от *μαυρος* 'черный' *σιτος* 'пшеница/хлеб'.

Семантический тип III «языческое/нехристианское зерно/хлеб».

Распадается на два подтипа:

(а) **сарацинское/турецкое/татарское и пр. зерно/хлеб**; ср. тоскан. *grano sarraceno* «сарацинское зерно» [Krek 1880, 184]; порт. *frigo mourisco* «мавританское зерно/хлеб» [там же]; фин. *tattari* [Ген 1872, 305]; ст. фр. *bled turchique* «турецкий хлеб» [Krek 1880, 184].

(б) **Собственно «языческое/нехристианское зерно/хлеб»**; ср. верх.-нем. *Heidenkorn* «языческое зерно» [Ген 1872, 305]; словац. *hajdina* [Krek 1880, 185] — заимствование из немецкого; польск. *poganka*, от *pogan* 'язычник'; словац. *pohanka* — аналогично предыдущему.

Объединение (а) и (б) в один семантический тип оправдано тем, что эпитеты сарацинский/татарский/турецкий и пр. в своей совокупности неопределенно указывают на мусульманский Восток, но не содержат конкретной информации об источнике заимствования растения. Подтип (б) реализует эту идею с особой отчетливостью. Вполне вероятно, что он метонимически развился из (а) путем экстрагирования семантики инокультурности, чуждости и эллиптирования идеи принадлежности определенной национальной общности по той причине, что начиная с XIII в. Европа ведет непрерывные войны с Мавританией (Испания, Португалия), Османской Турцией (вся Южная и Центральная Европа) и Золотой Ордой (Россия и некоторая часть Восточной Европы). Негативное отношение к экспансии инородцев невольно находило свое выражение в перенесении отрицательной оценки на культурные инновации, обязанные своим появлением иностранному вторжению. Вероятно, с гречихой (*Fagopyrum*) произошло нечто подобное. Новое, слабоисследованное хлебное растение, полученное от язычников, в западнославянских языках, в частности, получает наименование «поганка». Ср. чеш. *pohanka, pohanina* [Ан 1878, 143], польск. *poganka*. Негативная оценочность, заключенная в семантике данного корня, очевидна. Ср. в ряде славянских языков: укр. *поганий* — 'плохой'; с.-х. *поган* — 'нечистый'; словен. *pogân* — то же значение [Фасмер III, 294]; рус. *поганка* — 'несъедобный, горький гриб'.

Возвращаясь к проблеме слова *греча*, хотим сказать, что оно (и ему подобные) явно не получает себе места ни в одной из вышеприведенных парадигматических групп. Не может оно быть помещено, в частности, и в последнюю. Если *греча* < *грек*, то негативная оценочность в данном случае полностью исключается, ведь Греция (Византия) того исторического периода была для Руси символом православной веры и все ее влияния оценивались вполне положительно.

Обращает на себя внимание тот факт, что наименования с корнем *греч-* занимают значительное место в корпусе русской народной номенклатуры дикорастущих трав. Количество интересующих нас случаев превышает два десятка, причем словообразовательно они делятся на два типа: а) простые, с суффиксальным осложнением производящей основы (*греч-+ -иха, + -ина, + -уха* и пр.); б) сложные (составные), с добавлением эпитетов *дикий, полевой, водяной*. Ср. *водяная гречиха, полевая гречиха*. При этом трудно предположить перенос названия с культурного растения на дикорастущие по причине отсутствия мотивирующих факторов. С другой стороны, подавляющее большинство (18 из 22) трав, именуемых таким образом, имеют ряд синонимических эквивалентов, реализующих семантику '*горький*', '*острый на вкус*' прямо или метафорически (ср. *горчанка, горонуха, водяной хрен, дикий хмель, горчичка*).

В действительности по своим вкусовым качествам все эти растения обладают горечью, применяются в научной медицине как средство, вызывающее аппетит, служат в поваренном деле суррогатами горчицы, перца, используются в качестве острых приправ.

Приводимая ниже таблица ясно демонстрирует семантическое тождество греч-/гор(е)ч и их вариантов. Материал приводится в сокращенном виде.

Симметрия подобного рода обнаруживается и в диалектных названиях гречихи. Ср. *горячиха* (Нижедев., Ворон.); *горчиха* (Жиздр., Калуж.); *горячиха* (Дубен., Тул.); *горечуха* (Ставр., Самар.). А также: *горечишный* (Жиздр., Калуж.) '*гречневый*', '*гречишный*'; *горячишный* (Нижедев., Ворон.) '*гречневый*'.

Название растения	греч-	гор(е)ч-
<i>Achillea millef.</i>	греча, греча дикая (Волог.) гречи́ха полевая (З.-П.)	горчи́ца (З.-П.)
<i>Capsella b.-past.</i>	гречи́ха полевая (Вин.)	(Ан.) ярутка (Ан.)
<i>Melilotus off.</i>	греча дикая (Ан.)	дикий хмель (Ан.)
<i>Nasturtium brach.</i>	желтая гречи́шка (Ан., З.-П.)	водяной хрен (Ан.)
<i>Polygonum bist.</i>	гречи́ха-горлец (Ан., З.-П.)	горчак (СРНГ)
<i>Polygonum hydr.</i>	гречи́ха перечная (Ан.)	гороку́ха (СРНГ)
<i>Polygonum pers.</i>	гречи́ха (Ан.)	горьку́ша (СРНГ)
<i>Thlapsi arv.</i>	гречи́чка (Ан.)	горчи́ца (З.-П.)

Восстановим индоевропейские праформы для корней греч-/гор(е)ч-.

I греч- < *гръсь < *гръкъ < *gr-ъk-

II гор(е)ч- < *горъсь (после действия 1-ой палатализации) < *горъкъ (праслав. 'горький') < *gor-ъk-

В результате мы получим чередование индоевропейских корней *gr-/*gor- с нулевой и качественной ступенями аблаута. Данные корневые морфемы, по мнению О. Н. Трубачева [ЭССЯ VII, 42; 116], этимологически соотносятся с русскими глаголами *грети/горети*.

Парадигмы семантически параллельных образований от этих корней будут выглядеть следующим образом:

*gr-	*gor-
*grě ti + ċa → *grěċa > греча	*gorě ti + ċa → *gorěċa > гореча
	рус. диал. 'горечь'

В слове *греча* ё переходит в ь под действием внутренней аналогии.

*гръкъ + -ька → *гръċка >	
> гречка	
*гръкъ + -ina → *гръċina >	*горъкъ + -ina → *горъċina >
> гречина 'гречи́ха' диал.	> горчина 'горечь' диал.
*гръкъ + -iĥa → *гръċiĥa >	*горъкъ + -iĥa → *горċiĥa >
> гречи́ха	> горчи́ха 'гречи́ха' диал.
*гръкъ + ċa → *гръċċa >	горъкъ + ċa → горъċċa >
гречи́ца 'греча' диал.	горчи́ца

Выводы

1) Первоначально производные от индоевропейских корней **gr-/*gor-* служили, в частности, для номинации горьких дикорастущих трав.

2) С момента знакомства русских с *Fagopyrum* название греча (и ему подобные) переносится на разновидность гречихи *F. tat.* по причине ее горького вкуса (см. выше описание свойств *F. tat.*).

3) Наименование греча ставновится общим для обоих типов *Fagopyrum* на основе почти точного внешнего тождества и не вполне четкого их функционального разделения на том этапе возделывания. Ср.: в XVIII в. известный путешественник и натуралист П.-С. Паллас отмечал, что поволжские племена во время своих кратковременных перекочевок *то пытаются выращивать F. tat., то не могут от него избавиться как от злостного сорняка* [Паллас 1788, 3; 15]. В книге под названием «Прохладный вертоград (Hortus amoenus)» находим следующую цитату: «Въ прежнихъ временехъ гречихи въ столовы ествы не давали, токмо животину кармливали» [Книга глаголемая... 1879, 28–29].

4) С началом активного культивирования *F. esc.* и частичной утратой хозяйственного значения *F. tat.*, наименование это прочно закрепляется за более полезным растением. Позднее по культурно-историческим причинам и на основе частичной омонимии (ср. *грѣчка* и *грѣчка* 'греческая') слово обрастает «греческими» коннотациями и начинает ошибочно этимологизироваться через *грѣкъ* (грек).

ЛИТЕРАТУРА

- Ан 1878 = Анненков Н. А. Ботанический словарь. Справочная книга для ботаников, сельских хозяев, садоводов и т.д. — СПб., 1878.
- Berneker I-II = Berneker E. Slavisches etymologisches Wörterbuch. — Heidelberg, 1908–1913.
- Brückner 1927 = Brückner A. Słownik etymologiczny języka polskiego. — Kraków, 1927.
- Булаховский 1949 = Булаховский Л. А. Деэтимологизация в русском языке // Труды Института русского языка. — М.; Л., 1949. — Вып. I.

- Вавилов 1987 = Вавилов Н. И. Происхождение и география культурных растений. — Л., 1987.
- Ген 1872 = Ген В. Культурные растения и домашние животные в их переходе из Азии в Грецию. . . — СПб., 1872.
- Головкин 1990 = Головкин Б. Н. По дедовским рецептам. — М., 1990.
- Горлев 1896 = Горлев Н. В. Сравнительно-этимологический словарь. — Тифлис, 1896.
- Декандоль 1885 = Декандоль А. Местопроисхождение возделываемых растений. — СПб., 1885.
- З.-П. 1898–1899 = Залесова Е. Н., Петровская О. В. Полный иллюстрированный словарь, травник и цветник. — СПб., 1898–1899.
- Karłowicz 1849–1905 = Karłowicz J. Słownik wyrazów obcego, a mniej jasnego pochodzenia. . . — Kraków, 1849–1905.
- Книга, глаголема. . . 1879 = Книга, глаголема «Прохладный вертоград» (*Hortus amoenus*) // Русские простонародные травники и лечебники. Сост. В. М. Флоринский. — Казань, 1879.
- Комаров 1958 = Комаров В. Л. Избранные сочинения: В 12 т. — М.; Л., 1958.
- Кочин 1965 = Кочин Г. Е. Сельское хозяйство на Руси в период Русского централизованного государства. Конец XII — начало XVI в. — М.; Л., 1965.
- Krek 1880 = Krek E. Einleitung in die Schlawisches Literaturgeschichte. — Graz, 1880.
- Кротов 1963 = Кротов А. С. Гречиха. — М., 1963.
- КЭС 1971 = Шанский Н. М. и др. Краткий этимологический словарь. — М., 1971.
- Мартынаў 1985 = Этималагічны слоўнік беларускай мовы. Рэд. В. У. Мартынаў. — Мінск, 1985.
- Miklosich 1886 = Miklosich E. Etymologisches Wörterbuch der schlawischen Sprachen. — Wien, 1886.
- Паллас 1788 = Паллас П.-С. Путешествие по разным провинциям Российской Империи. — СПб., 1788.
- Плотников 1936 = Плотников С. И. Гречиха. — М., 1936.
- Преображенский I-II = Преображенский А. Этимологический словарь русского языка: В 2 т. — М., 1959.
- Schrader I-VII = Schrader O. Reallexicon der indogermanischen Altertumskunde. — Berlin; Leipzig, 1917–1924.
- Sławski 1952 = Sławski F. Słownik etymologiczny języka polskiego. — Kraków, 1952.

- Смоленский 1894 = Смоленский А. В. Чувашские приметы о погоде и ее влияние на народное хозяйство. — Казань, 1894. — № 319, 328, 339, 364.
- СРНГ = Словарь русских народных говоров // Под общ. ред. Ф. П. Филина. — Л., 1970, 1972. — Вып. 6, 7.
- Столетова 1940 = Столетова Е. А. Гречиха. — Л., 1940.
- Фасмер I-IV = Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. — М., 1986—1987.
- Фасмер 1909 = Фасмер М. Греко-славянские этюды. — СПб., 1909.
- Fraenkel I-II = Fraenkel E. Lituanisches etymologisches Wörterbuch. — Heidelberg, Göttingen, 1955.
- Черных I-II = Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. — М., 1993.
- Черных 1956 = Черных П. Я. Очерк русской исторической лексикологии. Древнерусский период. — М., 1956.
- Шанский 1956 = Шанский Н. М. Этимологический анализ слова // Русский язык в школе. — 1956. — Вып. IV.
- ЭСЛН 1975 = Каден Н. Н., Терентьева Н. Н. Этимологический словарь латинских названий растений. . . — М., 1975.
- ЭСРЯ = Шанский Н. М. Этимологический словарь русского языка. — М., 1963—1982. — Вып. I —.
- ЭССЯ I-VII = Этимологический словарь славянских языков. — М., 1980. — Вып. 1 —.

Языки и диалекты

- бел. — белорусский
 верх.-нем. — верхненемецкий
 др. -рус. — древнерусский
 итал. — итальянский
 лат. — латинский
 лит. — литовский
 лтш. — латышский
 ниж.-нем. — нижненемецкий
 н.-гр. — новогреческий
 польск. — польский
 порт. — португальский
 рус. — русский
 рус. диал. — русский диалект
 сев.-о-вост. фр. — северо-восточный диалект французского
 языка

с.-х. — сербскохорватский
словац. — словацкий
словен. — словенский
ст.-фр. — старофранцузский
татар. — татарский
тоскан. — тосканский
удм. — удмуртский
узб. — узбекский
укр. — украинский
фин. — финский
чеш. — чешский

Географические названия

Вин. — Винницкая губ.
Волог. — Вологодская губ.
Дубен. Тул. — Дубенский р.-н. Тульской области
Жиздр. Калуж. — Жиздринский у-зд. Калужской губ.
Нишнедев. Ворон. — Нижнедевицкий у-зд. Воронежской губ.
Ставр. Самар. — Ставропольский у-зд. Самарской губ.

«СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРИРАЩЕНИЕ» ИЛИ «ИДИОСЕМА»?

О. ПАЛИКОВА

Идиома — это такое грамматически сложное выражение А+В, десигнат которого не может быть описан в терминах десигнатов А и В соответственно.

У. Вейнрейх

Языковедам давно известен факт несводимости значения синхронно мотивированного слова к сумме значений составляющих его морфем.

Напр.: *ползунок* — **'ребенок, который еще не ходит, но уже ползает'***

По поводу слов, подобных слову *ползунок*, говорится о непредсказуемости их семантики, о невозможности синтезировать их значение из значений составляющих их морфем, об их фразеологичности, или идиоматичности. Существование слов мотивированных и тем не менее идиоматичных ставит перед исследователями целый комплекс вопросов и проблем: поиск адекватных критериев выделения в семантике слова формально не выраженных элементов значения, определение причин их возникновения, создание типологии таких семантических элементов и т.д. С разных сторон и разными путями подходят к решению этих вопросов И. Г. Милославский, И. С. Улуханов, Е. С. Кубрякова, О. П. Ермакова, Е. А. Земская и другие исследователи. Серьезный и детальный анализ, проводимый этими авторами, вскрывает две основные причины того, почему столько вопросов до сих пор не имеют ответа: во-первых, это объясняется сложностью и разнообразностью объекта изучения (лексическая семантика —

* Жирным шрифтом мы выделяем ту часть значения слова, которая не имеет морфемного (формального) выражения.

наиболее трудно структурируемая часть языковой системы); что, во-вторых, открывает возможность самых разных подходов, позволяет взглянуть на проблему с разных равноправных точек зрения. В связи с этим мы сейчас наблюдаем следующий процесс: множество интересных результатов порождает множество новых вопросов.

Один из таких, как нам кажется, первоочередных вопросов носит терминологический характер: являются ли используемые термины четко аргументированными, отражают ли они суть исследуемого явления, не искажая ее?

Что касается самого обсуждаемого явления, то для него уже найдено достаточно точное название — *идиоматичность*, или *фразеологичность семантики производных слов*; по этому поводу мы предлагаем лишь произвести некоторую унификацию и употреблять для именованного явления в целом термин *идиосемантика*.

Относительно слов, обладающих значением, не все компоненты которого имеют формальное выражение, можно говорить, что это слова с *идиоматичным значением* (см. «идиоматичные значения» у Е. С. Кубряковой [Кубрякова 1980, 81]).

Основные сомнения, однако, возникают по поводу того, как называть те элементы значения слова, которые не выражены формально. У разных авторов мы встречаем разные наименования: *смысловые (семантические) приращения (наращения)* [Милославский 1975, 1976; Ермакова 1984]; *дополнительные значения* [Милославский 1980]; *фразеологические наращения* [Ермакова, Земская 1985]; *дополнительные семантические компоненты* [Улуханов 1977]; *новые семантические признаки, развиваемые производным* [Орлова 1975]; *сопутствующие образцу лексические значения* [Янко-Триницкая 1963]; *скрытые семы* [Кубрякова 1980] и т.д. Чаще других используются термины с компонентом *приращение (наращение)*, кроме того, говорится, что элементы значения *приращиваются, происходит наращение*.

В подобном словоупотреблении усматриваются два основных недостатка: во-первых, отсутствие единого общепринятого термина, во-вторых, (что более существенно) несоответствие названия сути рассматриваемого явления. Возникает закономерный вопрос (подсказанный в свое время автору М. А. Шелякиным): где, куда, когда и что приращивается? Ведь мы имеем дело, строго го-

воря, не «со слово-образованием, которое является диахронической отраслью, а с функционированием слово-образовательных моделей» [Трубачев 1976, 154]. Поэтому нежелательно допускать, чтобы термин, обозначающий явление синхронного среза языка, содержал бы в своем значении оттенок процессуальности: мы имеем дело с результатом — **неэксплицированным элементом смысла, который предстает перед нами уже зафиксированным, наличествующим в семантике мотивированного слова.**

Другое возражение против термина *приращение* (*наращение*) вытекает из непосредственного анализа: довольно часто т.н. приращения не являются, собственно говоря, дополнительными (и тем более — приращиваемыми) элементами значения, так как заключаются в уточнении — какое из значений многозначного мотиватора релевантно для семантики мотивированного. Например:

хлебозаготовитель — 'заготовитель хлеба (в знач. зерна)'

перворазрядник — 'тот, у кого первый спортивный разряд'.

Также невозможно назвать дополнительными и такие элементы идиоматичного значения, которые обусловлены неясностью — какое из однокоренных слов является непосредственным мотиватором для рассматриваемого мотивированного. Например:

женолюб — 'тот, кто любит женщин'

женоненавистник — 'тот, кто ненавидит женщин'

женоубийца — 'убийца собственной жены'

лжесвидетель — 'свидетель, который лжет' (а не 'ложный').

Учитывая эти и некоторые другие более частные возражения, мы предлагаем следующее: избежать употребления слова *приращение*, используя общепризнанное *сема*, уточнив лишь природу последней: неэксплицированная сема, проявляющаяся в словах с идиоматичными значениями — **идиосема**. Как представляется, такой термин удобен, так как в нем сохраняется основное содержание используемого *семантического приращения*:

идио	сема
приращение	семантическое
дополнительный	элемент смысла
формально не выраженный	элемент значения
фразеологическое наращение	
скрытая	сема

Другое наше наблюдение, также относящееся к вопросу терминологического характера и одновременно затрагивающее суть рассматриваемого явления, касается выделяемых разными авторами основных типов идиосем. Чаще всего (и наиболее последовательно) выделяются *регулярные* и *нерегулярные* идиосемы (семантические приращения). Причем и это (действительно проводимое большинством авторов) разграничение имеет два основных варианта прочтения.

1. Разграничение идиосем на регулярные и нерегулярные, проводимое И. Г. Милославским (и близкое к нему разграничение И. С. Улуханова), основывается на словообразовательном критерии: если внутри ряда производных одного словообразовательного типа (мотивирующая основа определенного рода + определенный формант) может образовываться дополнительное объединение слов, обладающих одинаковыми идиосемами, то такие идиосемы считаются регулярными. Напр., «название профессий среди слов с суффиксом *-тель* (*писатель, учитель*)» [Улуханов 1977, 96]. От регулярных идиосем отличаются идиосемы нерегулярные, или индивидуальные, присущие только одному слову, образованному по данному словообразовательному типу. При этом особенно важным оказывается «отделить регулярные, *предсказуемые* (курсив мой — О. П.) значения от значений нерегулярных» [Милославский 1980, 69]. То есть регулярность идиосем оказывается некоторым образом связанной с их большей предсказуемостью. Однако наблюдения показывают, что регулярностью (в таком ее понимании) невозможно объяснить, почему, например, слова *пастух* и *попадня*, использующие уникальные форманты, менее

идиоматичны по значению (семантика слова легко раскладывается по составляющим), чем названия лиц типа мясник (регулярный и продуктивный словообразовательный тип).

2. Несколько другая точка зрения представлена в работах О. П. Ермаковой и Е. А. Земской. В первую очередь они разграничивают *синтаксические* и *лексические* идиосемы. Под синтаксическими понимаются такие семы, которые у отсубстантивных производных (в частности, наименований лица) в исходных суждениях выражали бы значение действия («... отсутствие в структуре слова элемента, который выражал бы понятие сказуемого» [О. П. Ермакова 1984, 27; напр.: «рыбак — 'тот, кто ловит рыбу', лыжник — 'тот, кто занимается лыжами'» — [там же, с. 26; кроме того см. Ермакова 1994]. Как считает О. П. Ермакова, синтаксические идиосемы могут быть как регулярными,* так и нерегулярными.** Под лексическими понимаются такие идиосемы, которые входят в семантику отглагольных существительных (напр.: *носитель* — не выражено значение объекта действия), при этом указывается, что лексические идиосемы могут быть только нерегулярными.

Конкретный анализ, однако, показал, что лексические идиосемы также могут быть регулярными (то есть такими, которые присутствуют в ряде словообразовательно однотипных производных). Напр.: *однофамилец, однополчанин, одногодок* и т. п. — слова с первым компонентом однорегулярно имеют лексическую сему 'одного (одних) с кем-нибудь'.

С другой стороны, оказалось, что субстантивная мотивация в названиях лиц может давать такой тип идиосем, который допускает двоякую интерпретацию: можно считать такие идиосемы синтаксическими (*краснофлотец, конногвардеец, второклассник, старшекурсник* — 'тот, кто служит/учится в...'), а можно и лексическими (*красно-*

* Напр.: ряд суффиксальных образований от названий музыкальных инструментов, спортивных и других игр имеют регулярные идиосемы 'тот, кто играет на... или в...': *гитарист, футболист* и т. п.

** Напр.: *сапожник* — 'тот, кто изготавливает или чинит обувь'.

флотец — 'моряк...', старшекурсник — 'студент...').* При этом получается, что независимо от того, к какому типу идиосеме (к лексическим или синтаксическим) мы будем относить данные идиосемы, они в любом случае окажутся регулярными.

Чтобы решить эти и другие, более частные, проблемы, необходимо, по-видимому, задать вопрос: почему одни идиосемы являются более предсказуемыми, чем другие? что вообще понимать под «предсказуемостью» идиосем?

Проведенный нами анализ группы производных слов (существительные со значением лица) позволяет сделать некоторые предварительные выводы. Под предсказуемостью идиосем, по-видимому, следует понимать наибольшую вероятность их наличия в производном слове, причем такие (предсказуемые, наиболее вероятные) идиосемы не должны заключаться в изменении эксплицированной в слове информации. Как нам кажется, идиосемы, удовлетворяющие этому требованию, можно условно назвать мотивационно обусловленными.

Такие идиосемы оказываются как бы предопределенными самой мотивацией. Во-первых, это, например, случай соединения двух слов (смыслов), обуславливающий появление третьего: *стеклогув* — дуть + стекло = 'изготавливать (дутьем из стекла)'; *экскурсовод* — водить + экскурсию = '(водить) давая пояснения', *сыровар*, *мыловар*, *медовар*, *пивовар* — сыр, мыло, мед, пиво + варить = 'изготавливать', *бракодел* — брак + делать = 'допускать в работе'. Также мотивационно обусловленными представляются идиосемы, заключающиеся в фиксации выбранного в качестве мотивирующего одного из значений многозначного мотиватора (см. приводившиеся уже примеры слов типа *однофамилец*): напр., слова со вторым компонентом -любитель — *фотолюбитель*, *кинолюбитель*, *радиолубитель*, реализующие значение 'производящий действие непрофессионально'; или слова *бортпроводник*, *бортмеханик*, *бортрагист*, в которых первая основа *борт-* реализует только одну возможность — 'борт самолета'. Заметим, кстати, что регулярные идиосемы могут быть только мотивационно обусловленными.

*То есть деление на синтаксические и лексические идиосемы в ряде случаев оказывается условным — зависящим от толкования.

Вторая возможность проявления мотивационно обусловленных идиосем реализуется в словах, в которых не получают формального выражения семы, отражающие наиболее естественный тип связи между именуемым лицом и объектом, названным мотивирующей частью. Напр.: если мотиватор называет объединение или группировку людей, то это необходимо влечет за собой появление идиосемы 'состоит/учится/служит в...'; или, напр., слово *фальшивомонетчик* — 'изготавливает' (а не 'распространяет').

То есть мы можем констатировать: 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. Строго говоря, мы даже не можем назвать их дополнительными, так как они не появляются в семантике слова, а проявляются как одна из наиболее вероятных возможностей прочтения. В этом заключается наиболее существенное отличие мотивационно обусловленных идиосем от идиосем мотивационно не обусловленных.

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, не бывают регулярными. 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'.

Проблема идиоматичности слова носит по преимуществу семасиологический характер. В своей статье мы попытались взглянуть на нее с «мета-ономасиологической» точки зрения: как назвать то, что не имеет внешнего (языкового) выражения, но при этом существует и изучается? Как вообще надо назвать явление, чтобы в имени отразилась его суть? Решение этих вопросов потребовало внимательного рассмотрения существующих точек зрения на исследуемое явление и привело к мысли попытаться создать (хотя бы в общих чертах) концепцию, по возможности учитывающую результаты разных исследований и результаты конкретного анализа. Из этого, по-видимому, и вытекают основные перспективы дальнейшей работы. Автор уверен, что единая теория идиоматичных значений

слова, учитывающая нюансы и закономерности, приводящая к общему знаменателю результаты исследований самых разных авторов, будет создана.

ЛИТЕРАТУРА

- Ермакова 1984 = Ермакова О. П. Лексические значения производных слов в русском языке. — М., 1984.
- Ермакова 1994 = Ермакова О. П. Рец. на: Е. А. Земская. Словообразование как деятельность. — М., 1992 // Вопросы языкознания. — 1994, 1. — С. 150–154.
- Ермакова, Земская 1985 = Ермакова О. П., Земская Е. А. Сопоставительное изучение словообразования и внутренней формы слова // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1985. — Т. 44, 6. — С. 518.
- Кубрякова 1980 = Кубрякова Е. С. Семантика производного слова // Аспекты семантических исследований. — М., 1980. — С. 81.
- Милославский 1975 = Милославский И. Г. О регулярном приращении значения при словообразовании // Вопросы языкознания. — 1975, 6. — С. 65.
- Милославский 1976 = Милославский И. Г. Морфологический способ словообразования и семантические изменения // РЯШ. — 1976, 1. — С. 83.
- Милославский 1980 = Милославский И. Г. Вопросы словообразовательного синтеза. — М., 1980.
- Орлова 1975 = Орлова В. И. Образование новых слов на базе устойчивых сочетаний в современном русском языке // Актуальные проблемы русского словообразования. — Уч. зап. Ташкентского ГПИ. — 1975. — Т. 143. — С. 454.
- Трубачев 1976 = Трубачев О. Н. Этимологические исследования и лексическая семантика // Принципы и методы семантических исследований. — М., 1976. — С. 147.
- Улуханов 1977 = Улуханов И. С. Словообразовательная семантика в русском языке. — М., 1977.
- Янко-Триницкая 1963 = Янко-Триницкая Н. А. Закономерность связей словообразовательного и лексического значений в производных словах // Развитие современного русского языка. — М., 1963. — С. 83.

ИЗЪЯСНИТЕЛЬНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ КАК СРЕДСТВА «ДИАЛОГИЗАЦИИ» ТЕКСТА

(на материале художественных
текстов)

Т. ДЕМИДОВА

Художественный текст в современном понимании перестает быть пассивным носителем смысла, а выступает в качестве динамичного, внутренне противоречивого явления. Особенно это относится к подлинно художественному произведению, его моноструктурная оболочка естественного языка скрывает сложную многоструктурную систему, включающую в себя расположенные на одном иерархическом уровне подтексты на разных языках. Все случаи включения чужого слова, рассмотренные М. М. Бахтиным, относятся к столкновению различно закодированных субтекстов и к смыслообразовательным процессам на границе смены кодов. Между подструктурами существуют сложные динамические и игровые соотношения, которые являются механизмами **смыслообразования** и образуют внутритекстовый **полиглотизм** [Лотман 1992, 145].

По нашим наблюдениям на синтаксическом уровне в процессе смыслообразования участвуют и сложные предложения, в том числе изъяснительные конструкции, полипредикативная структура которых может быть использована в художественном тексте для передачи нескольких точек зрения, являясь, таким образом, синтаксическим средством создания внутреннего полиглотизма текста.

Рассмотрение изъяснительных предложений с точки зрения этой функции проводилось на материале следующих художественных произведений: М. Ю. Лермонтов «Княжна Мери», И. С. Тургенев «Первая любовь».

Нам представляется важным вначале рассмотреть случаи, где слово героев дано без субъективной (авторской) оценки, т.е. те случаи, в которых изъяснительные конструкции используются для прямого воспроизведения речи героев, что, как правило, происходит в диалоге.

Необходимо отметить, что когда речь персонажей передает рассказчик, он подчиняет ее формам собственной речи, т.е. происходит диалогизация авторской речи, что в синтаксисе отражается, например, как включение элементов косвенной речи:

На следующее утро, когда я вышел к чаю, матушка <...> заставила меня рассказать, как я провел накануне вечер (Тургенев).

Говоря словами М. М. Бахтина, диалогические отношения проникают **внутрь высказывания** [Бахтин 1963, 284]. Это представление основано на том, что слово имеет автора, и слово, звучащее в диалоге, возникает в ответ на чужое слово, таким образом, слово героя несет в себе чужое слово, соглашаясь с ним или полемизируя, так или иначе его оценивая.

Я слышал, княжна, что будучи вам вовсе не знаком, я имел несчастье заслужить вашу немилость... что вы нашли меня дерзким... (Лермонтов).

В этом диалоге Печорина и Мери в реплике героя звучит точка зрения героини, но т.к. она стала известна Печорину в передаче Грушницкого, то можно сказать, что в этом высказывании звучат три голоса: Мери, Грушницкого, Печорина.

В данном случае чужая точка зрения вводится в речь героя как бы цитатно, сближаясь с формами косвенной речи, для которой вообще характерны изъяснительные конструкции [Иванчикова 1981, 102].

Но чужое слово вводится в речь героя не только цитатно, так как для текста М. Ю. Лермонтова характерно моделирование главным героем в своей речи чужой точки зрения:

— Княжна, — сказал я, вы знаете, что я над вами смеялся? Вы должны презирать меня.

— Итак, вы сами видите, что я не могу на вас жениться, если б вы даже теперь этого хотели, то скоро бы раскаялись (Лермонтов).

Таким образом, монолог Печорина перед молчащей Мери превращается в **скрытый диалог**, т.к. герой пытается предугадать логику ответов героини.

Причем степень «скрытости» такого диалога может быть различна, так в монологе Печорина перед доктором Вернером, он моделирует его точку зрения подобно своей. «Нас двое умных людей» — говорит он. Сходность точек зрения подчеркивается использованием слова *всё*.

Заметьте, любезный доктор, — сказал я, что без дураков на свете было бы очень скучно... Посмотрите, вот нас двое умных людей; мы знаем заранее, что обо всем можно спорить до бесконечности и потому не спорим; Итак, размена чувств и мыслей между нами не может быть: мы знаем один о другом всё, что хотим знать и знать больше ничего не хотим; остается одно средство: рассказывать новости (Лермонтов).

В диалоге с Грушницким Печорин в своей речи моделирует точку зрения княжны Мери, основываясь на своем знании женской психологии:

Если ты над нею не приобретешь власти, то даже ее первый поцелуй не даст тебе право на второй: она с тобой накокетничалась вдоволь, а года через два выйдет замуж за уроды, из покорности к маменьке, и **станет себя уверять**, что она несчастна, что она только одного человека и любила, т.е. тебя, но что небо не хотело соединить ее с ним...

Моделируя в своей речи чужую точку зрения, как бы создавая вымышленный диалог героини с самой собой, герой (Печорин) подчеркивает его реальность, возможность. Этому служит введение в его речь псевдокосвенной речи, речи, которая могла бы принадлежать Мери.

В тексте Лермонтова мы встречаем и случаи оценки чужой точки зрения в речи главного героя:

Мой разговор с вашей матушкой принудил меня объясниться с вами так откровенно и так грубо; я надеюсь, что она в заблуждении: вам легко ее разуверить.

Таким образом, можно сказать, что перед нами то, что М. М. Бахтин называл **скрытым диалогом**, который на синтаксическом уровне создается при помощи изъяснительных предложений [Бахтин 1963, 267].

Тенденция передавать чужое слово при помощи этого вида синтаксических конструкций прослеживается и в других текстах, в частности, для текста И. С. Тургенева оказывается характерным эффектом, по выражению М. М. Бахтина **скрытой внутренней полемики** высказывания [Бахтин 1963, 263].

1. Полемика героини с доктором Лушиным, который уверяет ее, что нельзя пить воду со льдом, т.к. можно простудиться и умереть:

Вот как, — повторила Зинаида. — Разве жить так весело? оглянитесь-ка кругом... Что хорошо? Или вы думаете, что я этого не понимаю, не чувствую? Мне доставляет удовольствие — пить воду со льдом, и вы серьезно можете **уверить** меня, что такая жизнь стоит того, чтобы не рискнуть ею за миг удовольствия, — я уже о счастье не говорю.

2. Полемика героини (Зинаиды) с героем по поводу ее отношения к поклоннику (Малевскому):

Вы не думаете ли, что я его люблю, — сказала она мне другой раз.

3. Полемика доктора Лушина с героем по поводу его отношения к Зинаиде:

— Разве вы не видите, что это за дом?

— Только вот чему я удивляюсь: как вы, с вашим умом не видите, что делается вокруг вас?

Эффект внутренней полемики, полемики внутри высказывания, как мы видим, достигается не только за счет лексических значений, но этому способствует и употребление изъяснительных предложений.

Итак, в речи героев, данной без субъективной (авторской) оценки, происходят процессы диалогизации на уровне высказывания, что синтаксически выражается в использовании изъяснительных конструкций. Таким образом, внутренняя диалогизация характерна не только для авторской речи, в которую, как уже отмечалось, в косвенной форме входит речь персонажей, данная при помощи изъяснительных предложений. В этой связи заметим, что случаи внутренней диалогизации авторской речи в данных текстах этим не исчерпываются, что прежде всего вызвано особенностями соотношения разных субъектов, которые отражаются в специфике использования изъяс-

нительных конструкций. В данных текстах автор, от лица которого ведется повествование и главный герой — одно и то же лицо. В связи с этим необходимо подчеркнуть, что тем не менее, точки зрения «автора» и главного героя, хотя и близки, но это — две разные точки зрения, которые на протяжении повествования как бы «пронизывают» друг друга, например:

Я отвечал, что жертвую счастьем приятеля своим удовольствием (Лермонтов).

Я отвечал, что меня беспокоят мухи, — и мы оба замолчали (Лермонтов).

В авторскую речь входит в косвенной форме речь героя.

Я сказал, что с того дня началась моя страсть (Тургенев).

Я понял, что я дитя в ее глазах, — и мне стало очень тяжело (Тургенев).

И в тексте И. С. Тургенева и в тексте М. Ю. Лермонтова описываемые события удалены от главного героя-повествователя некоторым отрезком времени, что позволяет ему выступить в роли «автора», т.е. как бы определить «свое» отношение к событиям, своим мыслям и действиям других персонажей, присвоив себе т.о. функции реального автора произведения.

Необходимо отметить, что так как описание мира идет через эмоциональное состояние субъекта, то с этим связана повышенная субъективность повествования. В связи с этим в обоих текстах количество предложений, использованных для передачи чувств и мыслей главного героя и других персонажей повышает количество этих конструкций, употребленных для описания их действий.

Рассмотрим несколько примеров изъяснительных предложений, использованных для описания чувств и мыслей главного героя:

Мне было приятно, что она так откровенно со мной говорила, однако я немного обиделся (Тургенев).

Я сидел, чуть-чуть озираясь и не шевелясь, медленно дышал и только по временам то молча смеялся, то внутренне холодел при мысли, что я влюблен, что вот она любовь (Тургенев).

В первом случае изъяснительным предложением передается оценка главным героем (и повествователем в одном лице) слов героини и его рефлексия над ними, т.е. в его речи оценивается чужое слово, т.е. можно сказать, что передаются две точки зрения: героя и героини. Но необходимо учитывать, что точка зрения главного героя, от лица которого ведется повествование — это фактически две точки зрения: «автора» и героя, которые вполне различимы, что можно видеть во втором случае: «автор» определяет точку зрения героя как мысль. В тексте М. Ю. Лермонтова изъяснительные конструкции при описании мыслей и чувств служат для моделирования точки зрения другого персонажа Печориным («автором»):

Грушницкий не вынес этого удара: как все мальчики он имеет претензию быть стариком; он **думает, что** на его лице глубокие следы страстей заменяют отпечаток лет.

Таким образом, это высказывание несет три точки зрения: Печорина-«автора», Печорина-героя и точку зрения, очень похожую на точку зрения Грушницкого (что явствует из контекста: удар Печорина достиг цели).

В других случаях в этом тексте изъяснительные предложения можно рассматривать как случаи включения в авторское повествование точки зрения героя, например:

Я его не люблю: я **чувствую, что** мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас не сдобровать.

Печорин-«автор» передает и определяет точку зрения Печорина-героя как чувство.

При описании действий героев при помощи изъяснительных конструкций объединяются два (или более) субъекта действия, причем объединяются в речи повествователя (главного героя), которая показывает, что действия его сводятся к восприятию (зрительно-слуховому) действий других персонажей.

Княжна хочет проповедовать против меня ополчение; я даже заметил, что уж два адъютанта при ней со мною сухо кланяются, однако всякий день у меня обедают (Лермонтов).

Обычно Вернер исподтишка насмехался над своими больными; но раз я видел, **как** он плакал над умирающим солдатом. . . (Лермонтов).

Отметим, что замечать что бы то ни было оказывается самым характерным действием Печорина, выраженным изъяснительным предложением. Это справедливо и для главного героя текста И. С. Тургенева:

Я видел, как она провожала его глазами.

Скоро я заметил, **что** ко мне в комнату беспрестанно западали какие-то слабые отсветы.

Итак, можно предположить, что для изъяснительных конструкций, передающих действие, характерно наличие двух субъектов действия, объединенных точкой зрения главного героя, от лица которого ведется повествование, точкой зрения, содержащей в себе точки зрения главного героя и «автора».

В заключение можно сделать некоторые выводы из наших наблюдений за функционированием изъяснительных предложений в данных художественных текстах. Так, в частности, можно предположить, что этот вид синтаксических конструкций оказывается приспособленным для передачи «чужой» точки зрения на уровне высказывания, т.е. может использоваться для передачи чужого слова не только в форме косвенной речи, но и в форме скрытого диалога, скрытой внутренней полемики.

При помощи изъяснительных предложений может передаваться оценка «чужой» точки зрения героем, от лица которого ведется повествование, или просто определяется точка зрения героя, например, как мысль или чувство.

В рамках этих синтаксических конструкций в речи повествователя возможно объединение двух субъектов действия, в этих случаях тоже можно говорить о наличии двух точек зрения: авторской и потенциальной, не выраженной, а скрытой за его действием, точке зрения другого субъекта; причем таким субъектом может быть не только человек, но и явление природы, которое в художественном произведении одушевляется, становится значимым, вступает в своеобразную коммуникацию с персонажем, вызывая в нем определенные чувства и мысли.

Итак, функция изъяснительного предложения в художественном произведении представляется достаточно сложной и очень значимой, т.к. при помощи этих конструкций осуществляется внутренняя связь между точками зрения персонажей, между героями и автором, т.е. со-

здается «пронизанность» текста точками зрений, его внутренний полиглотизм.

В связи с увеличением в последние годы интереса к языковым средствам, указывающим на «чужую» точку зрения, необходимо подчеркнуть, что изъяснительные предложения нуждаются в дальнейшем, более тщательном изучении.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1963 = Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — Москва, 1963.
- Иванчикова 1981 = Иванчикова Е. А. Об изобразительных возможностях синтаксических средств в художественном тексте // Русский язык. Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. Виноградовские чтения. — Москва, 1981.
- Лотман 1992 = Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1.

О НЕКОТОРЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ЭСТОНСКО—РУССКИХ ГАЗЕТНЫХ ПЕРЕВОДОВ

Е. ТАЛЬБЕРГ

Анализ и осмысление проблем, связанных с эстонско—русскими газетными переводами, на наш взгляд, в последнее время становятся особенно актуальными: появилось множество новых печатных изданий на русском и эстонском языках. В связи с тем, что Эстония обрела независимость, несомненно изменение ориентации русскоязычной прессы (перестал существовать нормирующий, а подчас и диктующий, московский «центр»), и русские издания стали гораздо активнее использовать материалы эстонских газет и журналов.

Помимо вышеназванных, экстралингвистических, причин необходимости уделять внимание переводам, есть и чисто языковые. Мы считаем, что подобные исследования вносят вклад в компаративную лингвистику. Известно, что число работ, посвященных сопоставлению эстонского и русского языков, весьма невелико. О работах же, изучающих эстонско—русские переводы, нам ничего не известно.

В связи с коренными изменениями в жизни нашего общества, за последние несколько лет язык прессы претерпел бурные изменения; не нужно быть специалистом, чтобы это заметить. Но, чтобы понять причины и характер произошедших изменений, необходимо, на наш взгляд, обратиться к предыдущему, относительно «стабильному» периоду. Предлагаемая статья является результатом предварительного анализа текстов переводов с эстонского языка на русский, помещенных в газетах «Õhtuleht» / «Вечерний Таллинн» в январе—феврале 1990 г. Мы считали целесообразным подвергнуть анализу более или менее

пространные статьи, в которых были бы возможны наибольшие отклонения от оригинала. Поэтому мы не рассматривали короткие информационные материалы (объявления, сообщения и т.д.) и материалы, переводная интерпретация которых ограничена вследствие их крайней клишированности (правительственные сообщения, указы, законы и пр.).

В результате проведенного нами анализа мы пришли к выводу, что переводные тексты, в основном, отличаются от текстов оригиналов. Изменения происходят на лексическом, морфологическом и синтаксическом уровнях текста. (Следует отметить, что перевода по уровням, конечно же, быть не может. При переводе мы всегда имеем дело с интерпретацией и восприятием всего текста целиком. Текст «разбивается» на уровни только для удобства исследователя.)

Каковы причины изменения переводных текстов? По нашему мнению, существует целый комплекс факторов, оказывающих одновременное влияние на перевод. Их можно объединить в 3 группы:

- 1) языковые;
- 2) стилистические;
- 3) коммуникативные.

К языковым причинам мы относим отсутствие в исходном языке и языке перевода адекватных грамматических категорий, лексики и т.д. То есть по этим причинам прямой перевод в некоторых случаях невозможен из-за того, что эстонский и русский языки относятся к различным языковым группам и в силу этого не имеют «общего набора» грамматических категорий, лексики, построения слов в предложении и т.д.

В большом количестве случаев неадекватный перевод был сделан переводчиком по стилистическим причинам. По нашим наблюдениям, для газетного языка русской прессы изучаемого нами периода была характерна большая официальность. Многочисленные вкрапления разговорных и сленговых слов и выражений, естественные на страницах эстонских газет, в русских казались неуместными. Как правило, переводчик исключал такие места или переводил их лексикой нейтрального или официально-делового стиля. Последовательность таких действий переводчика зависела от жанра переводимого материала.

Как нам кажется, это можно объяснить тем, что эстонский язык менее дифференцирован в стилевом отношении, более «аморфен». Во-первых, эстонский литературный язык сформировался гораздо позднее, чем русский литературный язык. А, во-вторых, по мнению В. Барнета [Барнет 1988], чем больше ареал, занимаемый носителем языка, тем больше отличия между литературным языком и нелитературными образованиями (и наоборот).

Но не все особенности перевода можно объяснить этими причинами. Ряд изменений внесен по экстралингвистическим, *коммуникативным причинам*. Ю. М. Лотман в статье «Текст и структура аудитории» [Лотман 1977] говорит о том, что всякий текст содержит в себе образ аудитории, к которой этот текст обращен (не только содержит, но и формирует, а в некоторых случаях и навязывает этот образ, например, в случае рекламы). Проанализированные нами тексты вполне наглядно демонстрируют, что обращены они к двум различным аудиториям. Различным по своему мировоззрению, политическим взглядам, информированности и пр. В нашу задачу не входило описание образов этих аудиторий, но при желании их можно реконструировать.

Точнее же об этом говорит В. Барнет. Он различает три влияющих друг на друга понятия:

- социальная ситуация;
- коммуникативная ситуация;
- языковая ситуация.

Соотношение этих трех понятий можно рассматривать с разных вершин треугольника. Нас интересует влияние социальной и коммуникативной ситуации на языковую. Об этом В. Барнет пишет, выделяя взаимодействующие и основополагающие факторы. Назовем некоторые из них:

«— пространственное размещение соответствующего сообщества;

— среда, ее предметный мир и особенности характера, определяемые отношениями публичное / непубличное высказывание;

— тема высказывания и т.д.». [Барнет 1988]

Пространственное размещение сообщества есть пространство, на котором функционируют и взаимодействуют эстоно- и русскоязычная пресса. Среда, ее особенности

определяет специфику аудитории. Все это обуславливает форму высказывания (переводческую интерпретацию).

В данной статье мы продемонстрируем лишь часть нашей работы — расскажем о лексических изменениях в эстонско—русских газетных переводах. Еще раз подчеркнем, что наши выводы — результат предварительного анализа и не носят окончательного характера.

Проиллюстрируем наши выводы некоторыми примерами. Анализируемые тексты мы расположили по жанрам:

1) Хроникальная информация.

Характернейшие стилевые черты этого жанра в русскоязычной прессе — лаконизм, сжатость выражения, официальность, обезличенность сообщения. На наш взгляд, влияние подобной традиции практически определяет перевод.

1. Nädalavahetusel olid toimetuse telefonid rahutud. Kuna kuulun nende hulka, kes eelistavad laupäevaseid ja pühapäevaseid vaikselt tunde töö *nokitsemiseks* kasutada, tuli suur osa neist helistamistest välja kannatada. Seda enam, et *teler ja lehed* ähvardasid enam kui poolt miljonit Eesti elanikku ei enama ega vähema kui solgiuputusega.

В эти дни телевидение и газеты передали обращение Минздрава ЭССР к таллинцам, в котором сообщалось об угрожающей ситуации: водоочистительной станции необходим коагулянт, которого осталось на несколько дней.

2. Osa inimesi oli aga pühapäeval siia tulnud ja jõudnud linna koos asjatundjaga mitu tiiru peale teha.

Оказалось, они прибыли заранее и вместе с представителями хозяев совершили не одну целенаправленную прогулку по городу.

3. Seekord aga kostis külaskäigu kohta õige huvitavaid *sahinaid* («Eesti Ekspressi» uudissõna). Märt Müür arvas, et on aeg *sahinad* avalikkuse ette tuua.

Но по поводу этой, Мярт Мюйр счел необходимым кое-что разъяснить.

Во всех этих случаях мы видим замену разговорных слов и выражений эстонского текста на нейтральные или исключение их из текста.

Пример 1, на наш взгляд, является весьма характерным. Исключена большая часть отрывка (небольшой «автопортрет» журналиста), не имеющая отношения к основному содержанию сообщения. Первую фразу при-

шлось бы изменить по языковым причинам (по-русски нельзя сказать, что «телефоны были беспокойны»). Слова *nokitsemine, teler, lehed* — бесспорно принадлежат к разговорному стилю. Ср. также снижение экспрессии: «*teler ja lehed ähvardasid <...> solgiuputusega*» и «телевидение и радио передали сообщение Минздрава ЭССР <...>». В связи с утратой «разговорного» характера отрывка изменился также и его синтаксис.

В текстах хроникальной информации встречается также замена конкретных понятий на более общие:

püharäev

заранее

huviline tallinlane leiab aga

перевода нет

kallis tallinlane

дорогой читатель

Таким образом, происходит снижение актуализации текста и переориентация его на другую аудиторию.

2) Репортаж.

Две тенденции дают в своем взаимодействии стиль репортажа: 1) тенденция к строгой документальности и 2) стремление не только отразить событие, но и показать свое отношение к нему.

Итак, в отличие от хроникальной заметки, этот жанр допускает большую «вольность стиля». Но все же ряд «разговорных» вкраплений переводится более официальной лексикой или исключается. Например:

4. *jõudsid jalga lasta*

ушли по своим делам

5. *kõigepealt tegin tähtsa näo, kõndisin poes paar korda edasi-tagasi*

не переведено

6. *Mis saab linna veest?*

Рассматривался вопрос о состоянии воды в городе.

На примере 6 мы видим, что при этом может существенно меняться семантика предложения (вопросительная форма предложения в эстонском варианте активизирует внимание читателей, сигнализирует о возможном неблагоприятии ситуации). Канцеляризм «рассматривался вопрос о...» снимает оттенок тревоги, нейтрализует предложение.

Приведем примеры изменений, сделанных по коммуникативным причинам:

7. Koor alustas «Kaunistage Eesti koad!»

Хор исполнил песню об Эстонском флаге.

8. *Ta* <Eesti — E. Ti> tahab tegusid.

Нужны действия.

9. Leedu KP iseseisvumisküsimus

положение, сложившееся в компартии Литвы. . .

10. ööpartei

компартия Литвы (на платформе КПСС)

В примере 7 не только вводится более официальное «хор исполнил», но и не приводится цитата. Очевидно, предполагается, что русскоязычный читатель не узнает процитированной песни.

В примере 9 при переводе «снимается» существо вопроса, в 10 примере презрительная кличка заменяется официальным наименованием. Очевидно, переводчик предполагает разницу политических взглядов эстонской и русскоязычной аудиторий.

3) Очерк.

Среди изученных нами текстов очерк — наиболее литературно оформленный жанр. Очевидно, это связано с научно-популярным характером очерков, публикуемых в «Õhtuleht» / «Вечернем Таллинне». Поскольку и в эстонской прессе очерк является наиболее «литературным жанром», то изменения, внесенные в текст перевода, вызваны не стилистическими, а коммуникативными причинами.

11. armeejuhtkonna argumentatsioon kõlab võltsilt

аргументация военного командования звучит несколько фальшиво

12. põgenes Nõukogude Liitu

переправился в СССР

13. Need <... > kästi koha peal maha lasta

Тех <... > предлагалось расстреливать на месте

Как можно заметить, внесенные изменения вновь наглядно демонстрируют направленность на различные аудитории. Это выдержки из очерков об истории революционного движения в Эстонии 30-х годов. Тема достаточно актуальная. И как результат — реакция переводчика на «острые» места. Очевидно, предполагалось, что у русскоязычной аудитории подобные высказывания («бежал в

СССР» — о деятеле революционного движения, «приказывали расстреливать» — о голосовавших против революционного декрета и т.д.) вызовут негативную реакцию.

4) Интервью.

Газета «Вечерний Таллинн» в основном публиковала интервью-диалоги (корреспондент задает вопросы, спрашиваемый отвечает). Как правило, интервью предварялось коротким комментарием к основному тексту. В перевод этих комментариев и были внесены основные изменения. Интервью в языке русскоязычной прессы является жанром, вполне допускающим языковые «вольности». Но и в этом случае переводы остаются более официальными:

14. Sellest hoolimata ei maksaks end kohe ka väga pessimistlikult häälestada. *Kolm meest «Kalevi» juhtkonnast olid seda meelt, et <... >*

Но, несмотря на это, *не стоит впасть в пессимизм*. Что по этому поводу думают *руководящие работники фабрики «Калев»?*

15. Ameerikas võiks asi välja näha nii. Ühel ilusal hommikul leitakse teine kahest presidendikandidaatist, kuul rinnus, linna tagant metsast. Eesmärk pühendab abinõu. Meil ei ole Ameerika ja presidenti me ei vali. Küll aga sõelus volikogu oma viimasel istungil kaks, kellest ühel tuleb linnapea kohale astuda.

Итак, на последнем заседании совет уполномоченных отобрал двоих кандидатов, один из которых меньше, чем через неделю должен занять кресло городского головы.

В примере 14 в русском варианте появляется разговорный оборот «впасть в пессимизм». Но выражение из следующего предложения: «руководящие работники фабрики «Калев»» в оригинале выглядит, как «трое мужчин из руководства «Калева»» (прямой перевод неуместен не только по стилистическим, но и по языковым причинам).

Что же касается изменений, внесенных по прагматическим причинам, то и в интервью они довольно существенны и частотны. Например:

16. Paljudel väljaspool Tallinna elavatel eestlastel, isegi neil, kes siit pärit, on saabudes tunne, et nad on sattunud veidi valesse kohta. Igatahes, mitte Eestisse ja mitte *oma* Tallinna.

перевода нет

17. on tal psühhoterapeudi jaoks *vilets* hääl

тембр его голоса *не очень похорош* для психотерапевта

18. Üleliidulise TV populaarse tervisesaate *ammune* juht d-r Beljantšikova

ведущая передачи «Здоровье» центрального ТВ д-р Белянчикова

В 16 примере не переводится размышление о том, что эстонцы в своем Таллинне чувствуют себя, как в чужом месте.

В 17 смягчается характеристика голоса А. Кашпировского, находившегося в то время в пике своей популярности.

В 18 ясно, что русскоязычному читателю не надо объяснять, что «Здоровье» — популярная передача, а д-р Белянчикова — давняя ее ведущая.

5. Письма читателей.

Мы посчитали нужным проанализировать и этот жанр как наиболее частотный в изучаемых газетах.

Как правило, «Õhtuleht» сохраняет стилистические особенности авторов писем. При переводе же производится некоторая корректировка:

19. Sõitsin trollis, mis oli *piipüsti* rahvast täis

Я ехала в переполненном троллейбусе

При переводе не сохранены разговорные *troll* и *piipüsti* (битком набитый).

20. Ütlen kohe, et *ei maksa* anda lubadusi

Мне кажется, что *опрометчиво* давать обещания

(ср. с прямым переводом: «Скажу прямо, что не стоит давать обещаний»).

На перевод влияют также и коммуникативные факторы:

21. Meie riik toimib *vastupidi*.

В нашей стране творится нечто противоположное.

В переводе использована безличная форма, что смягчает контекст.

Такова картина, полученная в результате наших наблюдений.

Продолжить эту работу можно в нескольких направлениях:

— сравнение эстонско—русских переводов газетного языка на каком-либо конкретном языковом уровне;

— сравнение эстонско—русских переводов газетного языка различных исторических периодов;

— сравнение эстонско—русских и русско—эстонских газетных переводов и т.д.

При этом весьма вероятно (а скорее, и обязательно) выявление новых закономерностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

Барнет 1988 = Барнет В. Дифференциация национального языка и социальная коммуникация // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1988. — Вып. XX.

Лотман 1977 = Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Труды по знаковым системам, IX. — Уч. зап. Тартуского университета. — Тарту, 1977. — Вып. 422.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРОТОТИПИЧЕСКИХ УСЛОВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В РУССКОМ И ЭСТОНСКОМ ЯЗЫКАХ

К. КАРУ

Условные отношения нередко привлекают к себе внимание лингвистов, однако тема представляется по-прежнему актуальной, тем более, что с точки зрения сопоставления русского и эстонского языков она недостаточно исследована. Поскольку русский и эстонский — языки неродственные, сильно отличающиеся друг от друга по строю, то при их сравнении необходимо исходить из семантики, а не из формальных категорий. Выражение условия представляется возможной базой для сравнения и выявления сходств и различий между интересующими нас языками.

Как в русском, так и в эстонском языке условные отношения могут выражаться различными способами. В обоих языках условную семантику могут иметь как сложные, осложненные, так и простые предложения. Однако частотность их использования различна. Наиболее регулярны и частотны такие конструкции, которые в языке специально предназначены для передачи условных отношений — прототипические условные конструкции (УК).

В. С. Храковский [Храковский 1993, 86] отмечает, что говорящий, произнося условное высказывание, определенным образом связывает между собой два события, одно из которых является условием для осуществления другого. Таким образом, условное высказывание представляет собой конструкцию, содержащую две пропозиции, т.е. грамматически характеризуется как сложное предложение. Именно бипредикативность обуславливает то, что и в русском, и в эстонском языке прототипической структурой, выражающей условные отношения, является

сложноподчиненное предложение, оформленное условными союзами.

В эстонской грамматике традиционно выделяется один условный союз *kui*, который в главной части предложения может иметь факультативный коррелят (чаще всего *siis*) [EKG 1993, 308]. Однако эстонский условный союз омонимичен временному, поэтому в некоторых случаях может быть трудно отграничить временные отношения от условных, особенно если речь идет, например, о повторяющихся ситуациях.

В русской грамматической традиции УК делятся на реально и ирреально обусловленные. Поскольку это семантический признак, то он релевантен и для эстонского языка, что фиксируется и в эстонской академической грамматике 93-го года. [EKG 1993, 308] В случае реальной обусловленности глагол придаточной части имеет форму индикатива, в случае ирреальной обусловленности — сослагательного наклонения.

РГ различает среди других УК предложения с союзами дифференцированного и недифференцированного значения [РГ II, 563]. Союзы, группирующиеся вокруг *если*, выражают дифференцированное, вокруг *если бы* — недифференцированное значение обусловленности. Такое разграничение вызывает некоторые возражения. Во-первых, не представляется целесообразным выделять в современном русском языке два центральных условных союза: *если* и *если бы*, вокруг которых группируются другие — составные, или менее регулярно используемые, или стилистически маркированные — условные союзы. Думается, что союз *если бы* и весь относящийся к нему ряд (*ежели бы*, *как бы*, *когда бы* и др.) является производным от *если*. Частица *бы* не входит в состав собственно союза. Ее место в предложении не фиксировано, она может свободно в нем передвигаться и является показателем сослагательного наклонения, выступает в едином комплексе с формой на -л и лишь конкретизирует условное значение как относящееся к плану ирреального. Союз *кабы*, имеющий слитное написание, тоже не противоречит этому утверждению, так как в современном русском языке он имеет очень ограниченное употребление как стилистически маркированный. Таким образом, на наш взгляд, на современной стадии развития в русском языке целесообразно выделять один центральный условный союз: *если*.

Во-вторых, сложности возникают и в том случае, если мы согласимся с утверждением РГ, что предложения с союзами дифференцированного значения выражают реальную, а с союзами недифференцированного значения как реальную, так и ирреальную обусловленность [РГ II, 563]. Для пояснения необходимо обратиться к семантической классификации УК, предложенной В. С. Храковским [Храковский 1993, 90–91] и включающей три классификационных параметра. Первый параметр выделяется традиционно как в русской, так и в эстонской грамматике. Это характер условия. Оно может быть либо реальным, т.е. выполнимым, либо нереальным. *Если пойдёшь дождь, мы останемся дома. Kui hakkab sadama, jääme koju* (реальная обусловленность.) *Если бы у меня вчера были деньги, я купил бы новые пластинки. Kui mul oleks eile raha olnud, oleksin uued plaadid ostnud* (нереальная обусловленность.)

Второй параметр — таксисная зависимость между условием и следствием. Условие может либо предшествовать следствию, либо быть с ним одновременным, сопутствовать. *Если я, вместо того, чтобы оперировать каждый вечер, начну у себя в квартире петь хором, у меня наступит разлука* (М. Булгаков). *Kui mina hakkas selle asemel, et igal õhtul opereerida, oma korteris koorilaulu harrastama, siis on mul laos käes.* (Условие предшествует следствию.) *А если осетрина второй свежести, то это означает, что она тухлая!* (М. Булгаков) *Kui tuurakala on teise värskusega, siis see tähendab, et ta on halvaks läinud.* (Условие одновременно со следствием.)

Третий классификационный параметр — абсолютная временная локализация условия и следствия. Этот параметр принимает 9 значений, которые в свою очередь можно сгруппировать. Если за константу принять временную локализацию условия, то получим три группы: 1) условие относится к плану будущего, следствие — к плану будущего, настоящего или прошедшего; 2) условие локализовано в настоящем, следствие — в будущем, настоящем или прошедшем; 3) условие в прошедшем, следствие — в будущем, настоящем или прошедшем. Т.о. мы имеем 9 логических моделей и получаем исчерпывающую временную характеристику любой УК.

Однако не все полученные путем такого исчисления модели реализуются в языке. Запреты на реализацию обусловлены семантикой. Так, например, невозможна модель, в которой условие предшествует следствию, условие

локализовано в будущем, а следствие в прошедшем или настоящем. Также не реализуется модель с условием, относящимся к плану настоящего, и следствием, локализованным в прошедшем. Очевидно также, что если условие и следствие одновременны, то оба они должны относиться к одному и тому же временному плану. Следует отметить, что во всех случаях речь идет о семантическом, а не грамматическом времени. *Если я за это возьмусь, то платы мне не нужно.* В данном высказывании условие предшествует следствию. Формально глагол зависимой части предложения имеет форму будущего времени, главной — настоящего. Но с точки зрения семантики и условие, и следствие относятся к плану будущего.

Вернемся теперь к утверждению РГ, что предложения индикативного типа выражают реальную, а неиндикативного типа — как реальную, так и нереальную обусловленность. Поскольку реальность/ирреальность условия — параметр семантический, то он релевантен и для эстонских УК, которые, как и русские, можно формально разделить на предложения индикативного и неиндикативного типа.

Поскольку описанные выше классификационные параметры — таксисная зависимость и временная локализованность условия и следствия — семантические, то они применимы и к предложениям неиндикативного типа, несмотря на отсутствие временных форм у русского сослагательного наклонения и неполную временную парадигму эстонского.

УК неиндикативного типа обладают некоторыми специфическими свойствами, отличающими их от УК индикативного типа (реализуемых). В реализуемых УК мы имеем дело с некоторым положением вещей, которое потенциально может либо осуществиться, либо не осуществиться. УК неиндикативного типа всегда содержат информацию о реальном (а не гипотетическом) положении дел. Ср. *Если бы они хоть что-нибудь соображали, они бы сняли крышу.* (Льюис Кэрролл) Из этого предложения мы узнаем, что крыша находится на своем месте, никто ее не снимал, из чего Алиса делает вывод, что те, кто ее не снял, ничего не соображают. Таким образом, мы имеем дело с нереализованной возможностью. УК неиндикативного типа отличается от УК индикативного типа именно то, что в них всегда говорится о нереализованных возможностях и никогда не выражается реальная возможность.

Далее рассмотрим некоторые особенности как реальных, так и ирреальных УК с точки зрения второго и третьего классификационных параметров, предложенных В. С. Храковским — таксисной зависимости между условием и следствием и их абсолютной временной локализации. Очевидно, что в случае одновременности условия и следствия реализуются три модели, в которых как условие, так и следствие локализируются в одном и том же временном плане (прош., наст. или буд.). Несовпадения временных планов быть не может, т.к. иначе возникает семантическое противоречие. Условие не может осуществляться одновременно со следствием и иметь другую временную отнесенность. *Если я вас правильно понимаю, вы намекаете на то, что я там могу узнать о нем* (М. Булгаков). *Kui ma teist õigesti aru saan, vihjate te sellele, et seal võin ma tema kohta teada saada.* *Если бы ваш парик сугел лучше, вас бы так не гразнили* (Льюис Кэрролл). *Kui teie parukas istuks paremini, ei narritaks teid niimoodi.* В данных примерах условие и следствие локализованы в настоящем.

В случае предшествования условия следствию реализуется шесть моделей как с реальной, так и с ирреальной обусловленностью. Условие и следствие локализованы либо в одном и том же временном плане, либо временной план, в котором локализовано условие предшествует временному плану, в котором локализовано следствие.

Из сказанного видно, что чаще всего в языке встречаются модели, в которых как условие, так и следствие относятся к одному и тому же временному плану. Вероятно, это наиболее естественная ситуация с точки зрения говорящего.

Рассмотренный материал показывает, что иногда при определении временной отнесенности условия и следствия лексические показатели вступают в противоречие с грамматическими. В таких случаях «перевес» оказывается на стороне лексики. *А после, если хотите, я вам о себе порасскажу* (И. Тургенев). *Aga pärast, kui soovite, räägin teile endast.* В данном примере условие имеет морфологическую форму настоящего, а следствие будущего времени, т.о. формально они относятся к разным временным планам. Однако с точки зрения семантики предложения такого типа относятся к группе, в которой и условие и следствие локализованы в будущем, поскольку лексический показатель *после* (*pärast*) прямо указывает на то, что рассказ может осуществиться в будущем.

В эстонском языке, имеющем один союз для обозначения как условных, так и временных отношений и не имеющем морфологической формы будущего времени, лексика оказывается важнее при оформлении реально обусловленных конструкций. В русском языке наблюдается иная картина. Тут лексика играет большую роль в нереально обусловленных УК из-за отсутствия морфологических форм времени у сослагательного наклонения. *Если бы кто сказал ему в эту минуту, что он влюбился, он с удивлением отверг бы эту мысль* (Ф. Достоевский). *Kui keegi oleks talle sel hetkel öelnud, et ta on armunud, eitaks ta imestusega seda mõtet*. В данном примере противоречие лексических и грамматических показателей прослеживается в эстонском языке. В обуславливающей части используется перфект сослагательного наклонения, что характерно для конструкций, в которых условие локализовано в прошедшем. Однако в данном случае словосочетание *sel hetkel* (в эту минуту) дает нам основание считать, что, несмотря на использование перфекта, данное предложение можно рассматривать как относящееся к подтипу, в котором условие локализовано в настоящем, а следствие в будущем.

Прототипические УК — наиболее сходный участок функционально-семантического поля обусловленности в рассматриваемых языках. Однако и тут наблюдаются определенные различия, вызванные несходством языковых систем, в частности, временных парадигм и использованием союзов. Названные формальные различия нуждаются в дальнейшем изучении.

ЛИТЕРАТУРА

- Р Г I-II = Русская грамматика: В 2 т. — Москва, 1980. — Т. 2.
 Храковский 1993 = Храковский В. С. Условные конструкции. (Проблемы типологического анализа) // Типологические и сопоставительные методы в славянском языкознании. — Москва, 1993. — С. 82–98.
 Е К G 1993 = Eesti keele grammatika. — Tallinn, 1993. — II.

СБОРНИКИ ТРУДОВ СТУДЕНЧЕСКОГО НАУЧНОГО ОБЩЕСТВА

- 1 Русская филология. Вып. 1: Сб. студ. науч. работ / Ред. С. Г. Исаков. — Тарту, 1963. — 168 с. (Тартуский гос. ун-т).
- 2 Русская филология. Вып. 2: Сб. студ. науч. работ / Ред. З. Г. Минц. — Тарту, 1967. — 231 с. (Тартуский гос. ун-т).
- 3 Русская филология. <Вып.> 3. Сб. науч. студ. работ / Отв. ред. П. Руднев. — Тарту, 1971. — 182 с. (Тартуский гос. ун-т).
- 4 Русская филология. Сб. студ. науч. работ / Отв. ред. Х. Пак, В. Беззубов. — Тарту, 1975. — 217 с. (Тартуский гос. ун-т).
- 5 Русская филология. Вып. 5: Сб. студ. науч. работ филол. фак. / Отв. ред. И. Чернов. — Тарту, 1977. — 163 с. (Тартуский гос. ун-т).
- 6 Материалы XXI науч. студенч. конф. Ч. 3: Филология. История. Педагогика. Психология / Отв. ред. У. Сийманн. — Тарту, 1966. — 56 с. (Тартуский гос. ун-т).
- 7 Материалы XXII науч. студенч. конф.: Поэтика. История литературы. Лингвистика / Отв. ред. У. М. Сийман. Ред. А. Б. Рогинский, Г. Г. Суперфин. — Тарту, 1967. — 186 с. (Тартуский гос. ун-т).
- 8 Материалы XXV науч. студенч. конф.: Литературоведение. Лингвистика / Отв. ред. П. А. Руднев, П. С. Сигалов. — Тарту, 1970. — 89 с. (Тартуский гос. ун-т).
- 9 Материалы XXVI науч. студенч. конф.: Литературоведение. Лингвистика / Отв. ред. П. А. Руднев, П. С. Сигалов. — Тарту, 1971. — 152 с. (Тартуский гос. ун-т).
- 10 Материалы XXVII науч. студенч. конф.: Литературоведение. Лингвистика / Отв. ред. Е. И. Гурьева, Х. Я. Пак, П. С. Рейфман. — Тарту, 1972. — 242 с. (Тартуский гос. ун-т).
- 11 Сб. студенч. науч. работ. Кратк. сообщения: Литературоведение. Лингвистика / Отв. ред. В. И. Беззубов, Е. И. Гурьева, Х. Я. Пак. — Тарту, 1973. — 130 с. (Тартуский гос. ун-т).
- 12 Материалы республ. конф. СНО, 1977. III: Русская филология / Отв. ред. Р. Касик. — Тарту, 1977. — 129 с. (Тартуский гос. ун-т. СНО)

- 13 Тезисы докл. конф. по гуманитар. и естеств. наукам СНО: Русская литература / Отв. ред. М. Б. Плюханова. — Тарту, 1985. — 33 с. (Тартуский гос. ун-т. СНО).
- 14 Тезисы докл. конф. по гуманитар. и естеств. наукам СНО: Русская литература / Отв. ред. М. Плюханова. — Тарту, 1986. — 64 с. (Тартуский гос. ун-т. СНО).
- 15 Тезисы докл. конф. по гуманитар. и естеств. наукам СНО: Русская филология, апрель 1988 / Отв. ред. П. Торопыгин. — Тарту, 1988. — 77 с. (Тартуский гос. ун-т.).



ISSN 1406-0019