

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 10

Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУ 1999

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 10

*

Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 10

Сборник научных работ
молодых филологов



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Редколлегия: М. Боровикова, О. Бурдакова, Р. Войтехович,
М. Михеева, Е. Нымм, К. Раннику, И. Фрайман.

Ответственные редакторы:

Т. Степанищева (литературоведение)

О. Паликова (лингвистика)

Технические редакторы:

С. Долгорукова (литературоведение)

Н. Бурдакова (лингвистика)

© Статьи и публикации: авторы, 1999

© Составление: Отделение русской и славянской филологии Тартуского университета, 1999

*Сборник выходит при поддержке
Sihtasutus Tartu Kultuurkapital*

ISSN 1406-0019

Tartu Ülikooli Kirjastus / Tartu University Press

Tiigi 78, Tartu, 50410

Eesti/Estonia

Order no. 260

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Сборник “Русская филология. 10” представляет вниманию читателей результаты научных изысканий начинающих литературоведов и лингвистов Тарту, Москвы, Санкт-Петербурга и Латвии. Тартуские Международные конференции молодых филологов и регулярно издающиеся по их материалам сборники вот уже много лет дают молодым филологам возможность представить свои научные достижения заинтересованной аудитории и по-прежнему отражают положение дел в современной филологии.

Литературоведческая часть включает статьи по литературе и смежным с ней искусствам (театр, кино). Исследования посвящены становлению и функционированию литературной традиции, реконструкции эстетической системы писателя, внутреннему механизму создания текста.

В лингвистической части продемонстрирован интерес молодых авторов к русской и славянской лексике, к ее сопоставительному изучению с другими языками.

Составители сборника и авторы статей выражают надежду на то, что добрая традиция этого издания сохранится и впредь.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

М. Сморжевских. О роли агиографических черт в летописных княжеских некрологах XIII–XIV вв.	13
Я. Берсон. Языковая трансформация русской оды (Два "Хотина")	20
К. Осповат. Quisquis Pindarum studet aemulari: заметки о "литературном направлении" Ломоносова	28
А. Веселова. Роман и парк в интерпретации А. Т. Болотова: единство принципов организации эстетического объекта	36
М. Реппо-Шабарова. "Керим-Гирей, крымский хан" Шаховского и "Бахчисарайский фонтан" Пушкина (трансформация образов главных персонажей)	44
И. Фрайман. О некоторых альтернативных способах реализации микросюжетов в лирике	51
К. Раннику. К проблеме идеального художника в поздней эстетике В. А. Жуковского	58
Е. Неклюдова. Образ доктора в русской литературе XIX в.	63
М. Шмони́на. "Тютчевский" пласт в лирике Вл. Соловьева	70

Е. Нымм. О литературной позиции А. С. Суворина	79
Д. Поляков. Язык и композиция. Два примера взаимозависимости этих понятий на материале "Зангези" Хлебникова	87
О. Бурмакина. О структуре романа М. Кузмина "Тихий страж"	96
М. Боровикова. Андрей Белый в "Пленном духе" М. Цветаевой	105
М. Левченко. Интертекстуальность романа в стихах И. Сельвинского "Пушторг" (Байрон — Пушкин — Маяковский)	113
Г. Утгоф. К проблеме интерпретации романа В. Набокова "Подвиг"	122
И. Калинин. По ту сторону утопии и антиутопии (Повесть А. Д. Синявского "Любимов")	129
А. Семененко. Л. Пейпс как зеркало советской действительности, или О методе Сергея Довлатова	137
Д. Ахапкин. Еще раз о "чеховском лиризме" у Бродского ...	143
В. Харак. Об одной сценической версии пьесы Чехова "Вишневый сад"	152
Е. Швайковская. К вопросу о полифоничности кинотекста. Смерть у Сокурова (на материале фильма "Скорбное бесчувствие")	159

ЛИНГВИСТИКА

А. Степихов. Влияние социальных характеристик говорящего на фонетические особенности его речи	169
В. Жданова. Языковое воплощение концепта причины в общелитературном и научном дискурсе	177
О. Паликова. Идиоматичность семантики существительных, мотивированных прилагательными (на материале русских существительных со значением лица)	187

- Т. Троянова.** Метафорический перенос “артефакт — абстрактное понятие” (на материале русских и эстонских артефактонимов)..... 198
- И. Кузьмина.** Сопоставительный анализ русских, латышских и английских фразеологизмов с точки зрения образно-мотивационной основы..... 210
- М. Романович.** Национальная специфика славянской образной номинации (на примере астрономических номинаций) 217
- А. Шиндяпин.** Об определении парадигм склонения существительных и прилагательных ляшского литературного языка 227
- А. Штейнгольд.** Этимология слав. **КЛАЃТИ** и типология клятвенного обряда 233

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

О РОЛИ АГИОГРАФИЧЕСКИХ ЧЕРТ В ЛЕТОПИСНЫХ КНЯЖЕСКИХ НЕКРОЛОГАХ XIII–XIV вв.

МАРИЯ СМОРЖЕВСКИХ (ТАРТУ)

Появление агнографических черт в летописном княжеском некрологе принято рассматривать прежде всего как стремление летописца дать нравственную или политическую оценку деятельности князя. В некоторых случаях некрологи такого типа исследователи связывают с процессом канонизации святых князей¹.

К агнографическим чертам традиционно относят²: появление в ряду характеристик князя таких эпитетов как "благоверный", "христолюбивый" и т.п.; перечисление христианских добродетелей князя; использование лексических конструкций, благодаря которым значительно возрастает патетика (в рассказе об обстоятельствах смерти, в описании чудес, происходящих у тела покойного) и "умилительная чувствительность" (в сообщении о заупокойном плаче)³; введение цитат из Священного Писания, акафиста (в предсмертных молитвах князя и в риторических отступлениях автора); указания на особую прозорливость князя (он предчувствует смерть и готовит себя к ее принятию); введение молитв, обращенных к покойному князю⁴.

На примере Галицко-Воынской летописи представляется возможным показать, что появление агнографических черт в некрологе обусловлено не только политической или нравственной оценкой князя. Рассмотрим два сюжета из Галицко-Воынской летописи. Первый — описание смерти черниговского князя Михаила (Галицкая часть летописи), второй — описание смерти воынского князя Владимира (Воынская часть летописи).

Как известно, черниговский князь Михаил в 1246 г. принял мученическую смерть в Орде, был вскоре канонизирован и являлся одним из самых почитаемых святых князей на Руси. Уже к 1270 г. был составлен первый текст Жития Михаила.

Галицкий летописец, называя Михаила святым мучеником, рассказывает о его смерти сравнительно кратко, не прибегая к традиционным агиографическим формам. Особенно ярко это проявляется при сопоставлении летописного описания с тем, которое можно найти в житийном "Сказании о убиении в Орде князя Михаила и его боярина Феодора".

Под 1245 г. в Галицко-Волынской летописи находим сообщение о том, что Михаил едет к Батыю просить своей волости. Батый заставляет Михаила поклониться идолам, князь отказывается, четко разделяя в своем ответе сферу политическую и религиозную: как властителю он готов поклониться Батыю и принести честь, а богам языческим он поклоняться не желает: "Аще Бог ны есть предалъ и власть нашу грехъ ради наших во роуцѣ ваши. Тобѣ кланяемся и чести приносим ти. А закону отец твоих и твоему богонечестивому повелению не кланяемся"⁶. За этот отказ Батый приказывает убить Михаила, а вместе с ним и его боярина Феодора. Летописец называет имя убийцы (Доман Путивлец) и говорит о том, что Михаил и Феодор приняли мученическую смерть, "восприяста вѣнѣчь от Христа Бога"⁷. Примечательно, что, рассказывая о событиях 1250 г., а именно о поездке Даниила Галицкого в Орду, летописец вспоминает о смерти Михаила и Феодора, снова называет их мучениками, но не вводит каких-либо дополнительных известий или агиографических черт.

В отличие от летописного текста, в "Сказании" изначально заложена четкая, агиографически спроецированная мотивировка поступков князя (желание Михаила ехать в Орду, готовность принять мученическую смерть, отказавшись от участия в языческом обряде, — все это объясняется как воля провидения, о которой Михаил знает с самого начала и которой следует). Кроме того, на фоне летописи "Сказание" выглядит более детальным. В его текст включены: описание введенного татарами порядка (Батый насильственно призывает русских кня-

зей поклониться ему); рассказ о волхвах, через которых осуществляется диалог Батыя с Михаилом; речи русских бояр, угрожавших Михаилу поклониться идолам; описание мучений и процесса убийства (люди Батыя растягивают князю руки, бьют кулаками по сердцу, избивают в течение долгого времени, и только после этого Доман Путивлец убивает Михаила: "<...> отреза главу святому мученику Михаилу и отверже ю прочь"⁸). Более того, в "Сказании" дополнен событийный ряд: введен рассказ о беседе Михаила и Феодора с духовником, предостерегающим их от участия в языческом обряде; приведены предсмертные молитвы князя, описан обряд отпевания; введен рассказ о посмертном чуде и нетлении тел. Также дополнен словесный ряд: в предсмертные молитвы князя, описание обряда отпевания и риторические отступления агиограф вводит большое количество цитат из Священного Писания (что в целом меняет весь характер повествования).

Для нас, разумеется, очевиден тот факт, что летописец и агиограф при описании одного и того же события преследуют разные цели. Поэтому и сопоставление летописного текста с житийным было бы бессмысленно, если бы в Галицко-Волынской летописи не существовало еще одного, исключительного по сути, описания княжеской смерти.

Речь идет о некрологе Владимиру Волынскому. Этот князь никогда не был канонизирован и даже не являлся местнопочитаемым святым, однако описание его смерти максимально приближено к житийному и переходит из традиционного летописного некролога в своеобразную агиографическую повесть о неканонизированном князе-праведнике.

Описанию болезни и смерти Владимира посвящена большая часть Волынской летописи. Судя по всему, у Владимира рак гортани, болезнь продолжается несколько лет, и летописец в мельчайших деталях описывает развитие болезни, формируя у читателя восприятие смерти князя как мученической. Летописец сопровождает описание похвалами князю, рассказывает о его богоугодных делах, перечисляет христианские добродетели Владимира, используя при этом множество цитат из

Священного Писания и делая акцент на том, что все, творимое князем, — проявление "благодати".

Описывая последние дни князя, летописец говорит о тяжести мучений Владимира и сравнивает его с многострадальным Иовом. При этом, однако, подчеркивается, что Владимир, вопреки Иову, готов с достоинством принять смерть, прославляя и благодаря Бога. Затем рассказывается о самой смерти: "И кончав молитву, въздѣв роуцѣ на небо, и предасть душу свою в роуцѣ Божии и приложися ко отцемъ своим и дедомъ..."⁹. Далее следует описание погребения и народного плача, повторно воздаются хвалы Владимиру и даже вводятся обращения к покойному князю как к святому с молитвой. Более того, рассказывается о посмертном чуде — нетлении тела и благоухании от гроба по прошествии пяти месяцев.

Если бы был известен факт канонизации или местного почитания Владимира, можно было бы с уверенностью сказать, что волынский летописец находится на пути создания княжеского жития.

В чем же заключается причина такого подчеркнуто агиографичного описания неканонизированного князя и сдержанного, с минимальным использованием агиографических элементов, рассказа о смерти канонизированного князя? Скорее всего, определяющую роль здесь играют понятия "своего" и "чужого" князя; именно они являются критерием, которым руководствуется летописец при выборе форм княжеского некролога.

О Михаиле Черниговском рассказывает галицкий летописец, все внимание которого сосредоточено на галицких князьях — Романе и его сыне Данииле. При дворе этих князей летописец пишет, и для него галицкие князья — свои герои. Сдержанное описание смерти Михаила Черниговского вовсе не является свидетельством того, что летописец не воспринимает чужого князя как святого. В святости сомнений у летописца быть не могло, но подробность рассказа и черты житейного повествования включаются в рассказ о "своем" князе. Именно так поступает волынский автор, для которого князь Владимир является своим героем.

В качестве подтверждения рассмотрим еще один текст, близкий по времени создания к Галицко-Волынской летописи — Лаврентьевскую летопись¹⁰.

Здесь под 1238 годом помещен детальный, с элементами агиографии, рассказ о смерти Юрия Всеволодича и Василка Костантиныча, погибших в битве с татарами на реке Сить. Непосредственному описанию битвы и княжеских смертей предшествует рассказ о нашествии татар на Суздальскую землю, о длительной осаде Владимира. Затем следует сообщение о гибели семьи Юрия. После этого сообщения цитируются скорбные молитвы князя. Молитвы выступают здесь как яркое агиографическое средство и не только наделяют текст особой выразительностью, но еще и играют роль связующего звена между сообщениями о гибели княжеской семьи и о смерти самого князя.

После сообщения о битве, ее исходе, неудачном для русских войск, и о гибели Юрия, летописец подробно рассказывает о том, что тело князя было перенесено в Ростов и погребено в одной из церквей. Далее, под 1239 годом, сообщается о перенесении тела Юрия во Владимир. При этом воздается множество подчеркнуто агиографических похвал покойному князю, и это сообщение превращается в пространный некролог.

О Василке летописец сообщает, что князя берут в плен, и, пребывая в плену, князь отказывается принять татарские обычаи, за что его и убивают. Летописец придает предсмертным молитвам князя особое значение: описывая погребение, цитирует Священное Писание, сравнивает Василка с Андреем Боголюбским, подчеркивая, что оба князя приняли мученическую смерть.

Широкое использование агиографических средств максимально приближает описание княжеских смертей к описанию житийному. По сути, лаврентьевский летописец находится у истоков создания княжеского жития.

Под 1246 годом в Лаврентьевской летописи имеется и сообщение о смерти Михаила Черниговского. Запись очень кратка, фиксирует только суть события. Мы не можем точно судить о том, был ли знаком лаврентьевский автор с текстом жи-

тия Михаила. Однако, если учесть, что Лаврентьевская летопись была завершена в 1305 году, то можно допустить, что, сообщая о смерти Михаила, летописец уже знал текст жития и мог бы использовать его при описании смерти Михаила. Летописец этого не делает, и не делает скорее всего потому, что черниговский князь не входит в пространство "своего", и детальное агиографичное описание его смерти не является актуальным.

Как известно, Лаврентьевская летопись, повествуя о событиях в Северной Руси, сочетает две летописных традиции: Владимирскую и Ростовскую. Поэтому в рассказе о завоевании Суздальской земли появляются и сведения ростовского летописца, а описание смерти владимирского князя сочетается с описанием смерти ростовского князя. Активная деятельность, военные победы, доблесть, а также и смерть этих князей во многом определяли развитие событий в северо-восточной Руси. Именно поэтому оба князя воспринимаются летописцем как "свои". Им уделяется особое внимание, и описание их смерти должно превзойти рамки традиционного некролога, максимально приблизившись к житию.

Таким образом, внедряя агиографические черты в княжеский некролог, летописец не только дает ту или иную оценку князю или указывает на факт канонизации, но еще четко определяет круг "своих" князей. Их он чтит и описывает не иначе как защитников и покровителей "своей" земли.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Еремин И. П.* Киевская летопись как памятник литературы // ТОДРЛ. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 67–69; *Лихачев Д. С.* Изображение людей в летописях XII–XIII вв. // ТОДРЛ. М.; Л., 1954. Т. 8. С. 7–43; *Пауткин А. А.* Характеристика личности в летописных княжеских некрологах // Герменевтика древнерусской литературы XI–XVI вв. М., 1989. С. 231–246.

² *Еремин И. П.* Указ. соч. С. 83.

³ *Дмитриев Л. А.* Жанр северно-русских житий // ТОДРЛ. М.; Л., 1947. Т. 5. С. 181–202; *Еремин И. П.* Указ. соч. С. 67–97.

- ⁴ *Еремин И. П.* Указ. соч. С. 84. Однако в исследовательской литературе встречаются иные оценки таких молитв. Так, В. Л. Комарович утверждает, что молитва, обращенная к покойному князю, — сохранившийся в летописи рудимент языческих представлений, восходящих к культу "Рода" (*Комарович В. Л.* Культ рода и земли в княжеской среде XI–XIII вв. // ТОДРЛ. М.: Л., 1960. Т. 16. С. 84–104).
- ⁵ Слово новосвятою мученику Михаила князя русского и Феодора воеводы первого в княжении его. Сложено въкратце на похвалу свтыма отцемь Андреем // Памятники литературы Древней Руси. XIII век. М., 1981. С. 228–234.
- ⁶ Ипатьевская летопись // ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. Стлб. 795.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Слово новосвятою мученику. С. 234.
- ⁹ Ипатьевская летопись. Стлб. 918.
- ¹⁰ Лаврентьевская летопись // ПСРЛ. М., 1962. Т. 1.

ЯЗЫКОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ РУССКОЙ ОДЫ (ДВА "ХОТИНА")

ЯНА БЕРСОН (С.-ПЕТЕРБУРГ)

Читая оду М. В. Ломоносова "На победу над турками и татарами и на взятие Хотина, 1739 года", можно заметить, что автор последовательно сопоставляет в тексте однокоренные, но грамматически противопоставленные глаголы. Это демонстрируют глаголы разных способов действия (СД)¹: однонаправленные глаголы типа *гнать* соседствуют с ненаправленными типа *гонять*:

- 1) "Как сильный лев стада волков <...> очей горящих *гонит* страхом"² — "Пастух стада *гоняет* в луг" (40).
- 2) "Орел когда шумя *летит*" (38) — "*Летает* слава в тьме ночной" (37).
- 3) "В полон уже *несут* оковы" (39) — Тягота, "которую от них *носили*" (39).

Последний пример особенно важен, т.к. здесь глаголы с противопоставленной грамматикой сопоставляются в рамках одной строфы. Другим примером может служить противопоставление многоактного и одноактного СД, реализованное глаголами типа *держать-дерзнуть*:

- 1) "Чрез быстрый ток на огонь *держает*" (35) — "Придать *дерзнул* некрасный стих" (40).
- 2) "Коль долго я *блистал*" (38) — "Гремящие перуны *блещут*" (36) — "*Блеснул* горящим вдруг лицом" (36).

Помимо СД противопоставляются элементы ФСП залоговости (типа *страшить-страшиться*: "Чтоб россов целый свет *страшился*" (37) — "Легкий лист *страшит* его, как ярый свист" — 37) и совершенный и несовершенный вид — СВ и НСВ (глаголы типа *скрыть-скрывать*: "И в мрак лицо, зардевшись, *скрыла*" (37) — "Что стыд свой за него *скрывает*" — 37). Но, ана-

лизируя видовое противопоставление, нужно учесть отсутствие у многих глаголов видовой пары; существуют два способа компенсации этой асимметрии — замена лексемы синонимичной, имеющей нужную видовую форму³, или сохранение лексемы, при условии постановки ее в окружение, позволяющее выразить нужное видовое значение⁴. Тогда противопоставление выявится в следующих примерах: "лицом сияет Феб на том" (38) — "великой Анны грозный взор <...> по страшной тучи *воссияет*" (38); "что *кажут* острых ряд зубов" (35) — "мечом кровавым *показала*" (38). Проследив тенденцию к грамматическому противопоставлению "парадигматически" — на примере однокоренных глаголов, посмотрим, как она реализуется "синтагматически" — в пределах одной строфы.

Рассмотрим категории СД, предельности, вида и времени. Так, 26-я строфа (40) демонстрирует соположение глаголов 4-х СД — общерезультативного (*прогнать, развеять, слить*), специальнорезультативного кумулятивного (*насеять*), однонаправленного (*илить*) и эволютивного (*жить*). В 23-й строфе (39) категория предельности представлена так: среди глаголов НСВ — неопредельные глаголы (*пронизать* и, возможно, *слышать, чинить*⁵), нетендентивно предельные (*превышать* — пара *превысит* не связана с глаголом *превышать* отношениями "направленность на результат", но, как кажется, относится к тому же — общерезультативному? реляционному? — СД), тендентивно предельные (*вносить* — *внести*, *писать* — *написать*), среди глаголов СВ — всегда предельных (ср.: "Реальный предел эксплицитно выражается СВ"⁶, а также: "Предельность охватывает все СД, выступающие в обоих видах или только в совершенном"⁷) — предельный глагол *взять*. Соположение разнородных глаголов рассмотрим на примере 6-й строфы (35). Глаголы НСВ — *рыгать, мочь, дуть* — неопредельные — создают картину длящегося, неизменного действия — идущей войны ("смерть рыгать"), существования вселенной ("где только ветры могут дуть"), тогда как глаголы СВ — *заgrabить, сдержат, достигнуть* — передают пресечение этого постоянства ("за Тигр, Стамбул, своих *заgrabь*" — окончание войны в связи с бегством вражеской ар-

мии: "орлов сдержатъ полет" — прекращение наступления; "доступят там полки" — окончание войны в связи с победным наступлением русской армии). Промежуточное положение занимает глагол *сдирать* (камни с берегов) — имеющий парный *содрать* и, будучи глаголом НСВ, относящийся, однако, к тендентивно предельным. С одной стороны, он характеризует неизменное действие реки, с другой — река метонимически, как граница владений, уподобляется туркам, ее буйство — войне, которая длится, но будет остановлена — необходимость ее прекращения диктуется глаголами СВ.

17-я строфа (38) дает все три времени в сочетании с императивом — ИМП (своего рода потенциальное будущее): настоящее актуальное (НА), лексически, правда, тяготеющее к будущему (*обещает*), прошедшее перфектное (*попала*) и аористическое (*страх показала*), ИМП (*целуйте*), настоящее-будущее (*воссияет*). Но в рамках категории времени начинает возникать встречная тенденция — хаосу противодействует упорядоченность. Например, в 1-й строфе (34): *пленил* (прошедшее СВ, перфективное, характеризующее, скорее, настоящее — что подчеркнуто эпитетом "внезапный": "Перфектным значением выражается прошедшее действие, результаты которого актуальны для более позднего временного плана — настоящего или прошедшего"⁸), *ведет* (НА), *шуметь забыл* (прошедшее перфективное), *внимая, молчит* (НА), "завсегда журчит и <...> *стремится*" (абстрактное настоящее, что подчеркнуто обстоятельством: "Значение повторяющегося, обычного и обобщенного действия <...> может определяться более точно <...> такими лексическими показателями, как <...> часто, обычно, всегда"⁹), *вьются, спешит, курится* (НА). Итак, перфект (связка настоящего и прошедшего — 'нечто случилось и стало так, как есть') и настоящее — актуальное и абстрактное (своего рода сравнение *всегда* и *сейчас*). Следует обратить внимание на позиции появления перфекта и ИМП в этой модели. Как отмечал М. Л. Гаспаров, анализируя горацянскую оду, "императив как стык настоящего и будущего (а также перфект как стык настоящего и прошлого) часто играет особенно важную роль во временной перспективе стихотворе-

ния"¹⁰. Соседство трех временных значений дает цельную картину НА. Легко заметить, что доминирующим временным планом всей оды Ломоносова является НА, соотнесенное с перфектом (близким настоящему, как бы повлиявшим на существующее положение вещей) и потенциальным (желаемым) будущим, выявляемым из семантики ИМП.

"Хотин" Ломоносова необходимо соотнести с одой Петрова "На взятие Хотина. 1769". Первая ода посвящена победе русских при Хотине в Русско-турецкой войне 1735–1739 гг. за выход к Черному морю и для пресечения набегов крымских татар. Взятие Хотина русскими войсками в этой войне явилось одним из решающих событий, предопределивших победу русских. Написанная через 30 лет, ода Петрова посвящена взятию Хотина в Русско-турецкой войне 1768–1774 гг., то есть победе, относящейся к началу войны и решающего значения не имевшей, что подчеркивает соотнесенность текста Петрова с текстом его учителя. Ломоносовская ода стала элементом полемики с Третьяковским и этапом реформы стихосложения. Ода Петрова не имеет столь принципиального значения для истории русского стиха, но, как кажется, демонстрирует некоторое переосмысление языковой природы ломоносовской оды.

Построфная временная структура петровской оды выглядит следующим образом¹¹ (номер строфы обозначен цифрой со скобкой): 1) НА ("громы *ударяют*" и т.д.), 2) возвращение к перфективному прошедшему ("кто <...> царицу на строгость мести *преклонил*") и снова переход к НА (*вижу, тревожишь, множишь* погибель"), 3) НА (*летят, хотят пожрати, дождит*). Так первые три строфы задают экспозицию повествования — рисуют ход сражения. К 4) выясняется, что "НА" оказывается настоящим историческим (как пишет А. В. Бондарко, "готовый письменный текст с его языковым содержанием и вытекающим из него смыслом познается в процессе его восприятия читателем"¹²) — события передаются в прошедшем аористном: "Во грозну тучу так сложенны, // На россов варвары *текли*, // Огнем и злобой *вооруженны*, // Всю полночь в гордых мыслях *жгли*, // *Пленили, рвали, расхищали*, // Но вдруг среди триумфа *пали*, // Сраженны от громовых *рук*, // До Сей-

ны их *раздался* звук". Финал строфы возвращается в настоящее: "Струи Днестра, их трупов полны, // Несут, крутя, их в черны волны". Настоящее развивает 5): *густеет* и т.п. Тут автор передает право голоса персонажу. Речь предводителя сарацин строится как последовательность прошедшего перфективного (*облекая, нарекая*) и настоящего-будущего (*утрачу, умру, пойдём* и т.п.). 6) описывает поход в прошедшем — аористном (*потек*), сменяющемся перфектным (*вдруг остановился, внезапно разрушился*), переходящим в настоящее (*раздирает, простирает*), и ИМП в прямой речи персонажа ("*восставь мощь, отбей*), вновь сменяемое настоящим (*не внемлешь, чтим*). 7) развивает настоящее, переходящее в 8) в ИМП и настоящее-будущее, 9) чередует ИМП, аористное прошедшее и НА, сменяемое ИМП к середине 10). 11) задает настоящее абстрактное, 12) — речь императрицы, обращенная к Богу — состоит из ИМП (просьб Творцу) и перфекта (описания сложившейся ситуации). Ответная речь Бога представлена настоящим абстрактным в 13) и ИМП в 14). 15) дает перфект и НА, 16) — ИМП и перфект, 17) — ИМП, 18) — НА и настоящее-будущее. Заметим, что ода делится на две части: первая ориентирована в прошлое, вторая в будущее. Кроме того, обращает на себя внимание акцентирование разницы между аористом и перфектом (перфект как связка настоящего и прошедшего) и нейтрализация разницы между настоящим, ИМП и будущим. То есть, вид становится основой противопоставления глаголов в одном времени, а разница между временами стирается.

Номинативная поэтика¹³ ломоносовской оды не унаследована одой Петрова, зато глагольные цепочки выстраиваются сходным образом: "Из облак, отягченных градом, премногу смерть на них *дождит, вертит их, тискает, мождит*" (41); "Огнем и злобой вооружены, всю полночь в гордых мыслях *жгли, пленили, рвали, расхищали*" (42); "То мир рукой дрожащей пишет, *не смеет* в бой *пуститьсь* вновь, *бледнеет, стонет и трепещет, страшит, ярится и скрежещет*" (43). У Петрова предикативный элемент разрастается по принципу нанизывания семантически близких единиц. Первое звено гла-

гольной цепочки занимает позицию сказуемого при подлежащем в пределах одной строки или близких строк, за счет этой контактности с субъектом действия приобретая характер доминанты ряда контекстуальных синонимов, который продолжается следующей строкой. Этот элемент оказывает иррадиирующее воздействие на последующий ряд, семантически объединяя остальные глаголы и превращая их в синонимы¹⁴. Так, в первом примере метафорическое "смерть дождит" (глагол подразумевает только позицию первого актанта) конкретизируется транзитивными глаголами "вертит их, тискает, дождит": *жгли* во втором примере оказывается доминантным за счет превышающей интенсивности действия (*пленили, рвали, расхищали* не несут семы тотального уничтожения), кроме того, здесь именно первый глагол контактен со вторым актантом — жертвой насилия (северными странами — "всю полночь жгли"), что усиливает позицию этого компонента сравнительно с последующими. В третьем примере доминанта "не смеет в бой пуститься вновь" приобретает характер гиперонима и поясняется гипонимами "бледнеет, стонет и трепещет, страшит, ярится и скрежещет", ряд которых разрастается до двух строк. Возникает новый принцип организации ряда — вторая строка антонимична доминанте, контраст подчеркнут рифмой. Как видно из примеров, принцип номинативной поэтики соблюден, но категориальное наполнение цепочек принципиально иное: Петров стремится передать *действие*, отразив его во всех возможных проявлениях. Кроме того, у Ломоносова, в отличие от Петрова, обнаруживается обязательная параллель физического действия ментальному: "уже *тряхнувшись* легкий лист *страшит* его, как ярый свист быстро сквозь воздух *ядр летящих*" (37); "*вливаясь* в Понт Дунай *ревет* и россос плеску *отвечает: ярьсь* волнами турка *льет*, что стыд свой за него *скрывает*" (37) — следствием оказывается необходимость отделить первостепенные действия от сопутствующих и обилие причастий и деепричастий. В одах Петрова, где нет содержательных предпосылок для такой грамматики (глаголы семантически одноуровневы — что и дает возможность говорить о синонимических рядах), этого разнообразия нет. Мож-

но сделать вывод, что в одах Ломоносова и Петрова работают разные аспекты категории времени: у Ломоносова — *таксис*, как его понимал Р. О. Якобсон (одновременность, предшествование, последовательность, прерывание), у Петрова — собственно *темпоральность* (временная ситуация по отношению к моменту речи, действия, другой точке отсчета).

Далее, у Петрова возникает тенденция к выстраиванию хронологической последовательности событий: "Сберем всю рать, пойдем, наступим, победой наш урон искупим" (42). Привлекает внимание и другое различие — кореферентность субъекта действий у Петрова и многосубъектность — у Ломоносова. Таким образом, Петров нейтрализует ломоносовский "глагольный хаос", выстраивая последовательную глагольную структуру оды, что знаменует переосмысление грамматической природы жанра и переход к новому этапу развития русской оды.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Названия СД даны по: *Бондарко А. В., Буланин Л. Л.* Русский глагол. Л., 1967. О предпочтительности наименований некоторых СД сравнительно с данной номенклатурой и той, которая предложена Э. Кошмидером (*Кошмидер Э.* Очерк науки о видах польского глагола. Опыт синтеза. // Вопросы глагольного вида. М., 1962. С. 105–167.), см.: *Маслов Ю. С.* Система основных понятий и терминов славянской аспектологии // Вопросы общего языкознания. Л., 1965. С. 53–80.
- ² [*Ломоносов М. В.*] Сочинения М. В. Ломоносова в стихах. СПб., 1893. С. 35. Далее в тексте указывается номер страницы по этому изданию.
- ³ Различают три типа функциональных видовых пар: бесприставочный непарный глагол — приставочный глагол, глагол — глагольно-именное сочетание, два глагольно-именных сочетания — см.: *Гак В. Г.* Языковые преобразования. М., 1998. С. 156.
- ⁴ См.: Там же. С. 153.
- ⁵ Первые компоненты видовых пар *слышать* — *услышать*, *чинить* — *учинить*, фиксируемых МАС, можно отнести к общерезультативному СД и, следовательно, к нетендентивно предельным, усмотрев в ситуациях, описываемых глаголами *слышать*—

услышать и чинить-учинить. "скачок в новое" (см.: Маслов Ю. С. Очерки по аспектологии. Л., 1984. С. 219) без указаний на процесс, приведший к нему. Но возможен и иной подход. Ломоносовские контексты ("Чинить премену что во всем?" и "Героев слышу весел клик!" — 39) скорее демонстрируют принадлежность данных глаголов к другому — статальному? эволютивно-му? — СД, а поскольку "один и тот же глагол может употребляться то в предельном, то в непредельном значении. Таковы эволютивные глаголы, которые могут сближаться то с результативными (предельными) глаголами, то с непредельными глаголами состояния." (Бондарко А. В., Буланин Л. Л. Указ. соч. С. 29), то при таком рассмотрении остается констатировать непредельность данных глаголов.

⁶ Бондарко А. В. Проблемы грамматической семантики и русской аспектологии. СПб., 1996. С. 126.

⁷ Бондарко А. В., Буланин Л. Л. Указ. соч. С. 28.

⁸ Там же. С. 90.

⁹ Там же. С. 93–94.

¹⁰ Гаспаров М. Л. Топика и композиция гимнов Горация // Поэтика и композиция древнеримской литературы: жанры и стиль. М., 1989. С. 113.

¹¹ Цитируется по изданию: Петров В. II. Сочинения в трех частях. СПб., 1811. Т. 1. Далее в тексте указывается номер страниц по этому изданию.

¹² Словарь. Грамматика. Текст. М., 1996. С. 319.

¹³ Понятие номинативной поэтики введено Я. И. Гудошниковым. См.: Гудошников Я. И. Очерки истории русской литературной песни XVIII–XIX вв. Воронеж, 1972. Речь идет о наизывании именных лексем с целью максимально полной фиксации описываемой реалии, характерном для лирики А. П. Сумарокова. Сходное явление наблюдается в классицистическом описании, особенно ярко — у М. В. Ломоносова.

¹⁴ См.: Тураева З. Я. Лингвистика текста. М., 1986. С. 26.

QUISQUIS PINDARUM STUDET AEMULARI: ЗАМЕТКИ О "ЛИТЕРАТУРНОМ НАПРАВЛЕНИИ" ЛОМОНОСОВА

КИРИЛЛ ОСПОВАТ (МОСКВА)

При анализе эстетических установок Ломоносова вообще и, в частности, при обсуждении популярного с некоторого времени вопроса о его "литературном направлении" (термин П. Н. Беркова) необходимо остановиться на той принципиальной для поэтики классицизма категории "образцовости", которая, как кажется, в значительной степени определила механизм литературного мышления Ломоносова. Если в постклассическую эпоху поэтика художественного произведения соотносилась с отвлеченным эстетическим идеалом, каждый раз постигаемым заново, то в классицизме (по крайней мере теоретически) место этого идеала занимает набор образцовых, как бы заведомо совершенных, сочинений и авторов¹. Понятным образом эта система репутаций, четко закреплявшая за каждым из таких авторов определенные свойства ("сладостность" Овидия, "глумливость" Мольера), сообщала стилистическим характеристикам будущих подражаний отчетливый аксиологический потенциал. На русском материале наиболее четко этот механизм работает в оде и в эпосе — жанрах высокого стиля.

Классицистическая теория оды была перенесена на русскую почву сравнительно рано; манифестом ее стало "Рассуждение об оде вообще" (1734) В. К. Тредиаковского, основывавшееся на "Discours sur l'ode" Буало (см.: Алексеева 1996, Живов 1996). "Образцовым" одописцем Буало называет Пиндара², с которым он прежде всего ассоциирует объективно понятые признаки его поэтического стиля: "<...> les beautés de ce poète sont extrêmement renfermées dans sa langue"; и далее: "le poète <...> rompt quelquefois de dessein formé la suite de son dis-

cours; et afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même, évitant avec grand soin cet ordre méthodique et ces exactes liaisons de sens qui éteraient l'âme a la poésie lyrique" (Boileau 1969: 119). Эта характеристика, буквально переведенная Третьяковским в "Рассуждении..." ("Они <Пиндар и Гораций> <...> перерывали с умысла последование своєю речи, и, чтоб лучше войти в разум, выходили, буде позволено так сказать после *Боало*, из самого разума, удаляясь <...> от того порядка методичного, и исправного связания сенса, которой имел бы отнять <...> самую душу у лирической поэзии" — Третьяковский 1989, 537³), у него уже подчинена общей установке на "возвышенность" одического жанра, во французском трактате упоминаемой только вскользь ("le sublime des psaumes de David" — Boileau 1969: 119), но становящейся, по мнению Алексеевой, "может быть, самым важным свойством оды для Третьяковского". Ср. в "Рассуждении...": читатель псалмов "увидит удивительное вознесение к высоте слогом возлетающее, каково *Пиндар* и *Гораций* имеет, и каково господин *Боало Денро* иметь приказывает" (Третьяковский 1989: 539). Как замечает исследователь, в этом случае "ссылка на Буало ложная — у Буало <...> этого нет" (Алексеева 1996: 19). Мимоходом проведенная Буало синонимия стилистических "дерзновенных" (*hardiesses*) и общей "возвышенности" поэтического текста, приобретает, таким образом, в русской теории оды определяющее значение и сообщает одической "громкости" ("пиндаризму"), в частности, и "высокому" стилю вообще явно мифогенный характер. Происходит это в результате буквального прочтения общетерминологической метафоры "высокости", которая сама по себе начинает организовывать все элементы поэтической речи. Наиболее очевидный пример подобного ее функционирования — знаменитая ломоносовская характеристика ямба, данная в "Письме о правилах российского стихотворства" (1739): "чистые ямбические стихи <...> поднимаясь тихо вверх, материи <...> высоту и великолепие умножают" (VII, 15⁴).

Эта установка нечувствительно переносится и на поэтическую топику: так, фрагменты из Гомера, Вергилия и Овидия,

которые Ломоносов приводит в письме к И. И. Шувалову от 16 октября 1753 г. в качестве примеров поэтической "высокопарности", отличаются не столько "пиндаризмом" стиля, сколько гиперболичностью образов (см.: Х, 491). Понятна в этой связи и функция описаний авторского восторга, изображаемого как "вознесение", "парение" (см.: Серман 1966: 133–134 и след.) и приобретающего поэтому отчетливо метапоэтический характер. Обусловлено это тем, что "парение", как и вообще одическая "высокость", экстраполируется за рамки объективных литературных установок и проецируется на воображаемую вертикаль литературной иерархии. Такая проекция в одической эстетике подкреплялась (если не генерировалась) тем истолкованием центрального образа четвертой оды второй книги Горация ("Quisquis Pindarum studet aemulari..."), которое дал Буало и буквально перевел Третьяковский в "Рассуждении...": "Гораций дает довольно знать, что, ежели б он сам хотел взлететь на высоту Пиндарову, то бы думал он про себя, что необходимо на низ бы имел слететь" (Третьяковский 1989: 540). В обоих случаях процитированный пассаж приводится как утешение на случай возможной поэтической неудачи, подтверждая таким образом соотнесенность метафорической оппозиции "верх — низ" с проблемой эстетической ценности художественного произведения и положения его автора на шкале литературных величин, его иерархического статуса.

Данный комплекс представлений в полной мере реализуется у Ломоносова. Так, желая доказать бездарность Сумарокова (и заимствуя образ из той же оды Горация), он пишет о нем в "Примечании" к своему письму И. И. Шувалову от 17 апреля 1760 г.: "Génie créateur: сколько ни жил и летал одами, выбирая из других российских сочинений слова и мысли и хотя их превысить, однако толь же счастлив был, как Икар" (IX, 635). В этой связи очевидно, что частые у Ломоносова описания авторского восторга, реализуя на уровне топики сам принцип "высокости", тем самым как бы манифестируют самооценку поэта, закрепляя за ним определенное место в лите-

ратурной иерархии. Ср., например, в "Оде... на прибытие... Елизаветы Петровны... 1742 года":

Взлети превыше молний, муза,
 Как Пиндар быстрый твой орел;
 Гремящих арф ищи союза
 И вверх пари скоряе стрел...
Превысь Парнас высоким тоном... (85; VIII. 82)

Механизм этот функционирует и за рамками метапоэтических фрагментов ломоносовских од, сохраняясь в том числе и на уровне стилистических деклараций. "Высокий стиль" (в широком значении) закономерным образом оказывается признаком поэтического величия. Ср. в письме И. И. Шувалову от 16 октября 1753 г.: "<...> высоких мыслей наполнены все великие стихотворцы, так что из них можно собрать не одну великую книгу". Подобного рода корреляция между стилистическими и "иерархическими" характеристиками, привычная для Ломоносова и прослеживающаяся, в частности, в процитированных выше стихах, была отчасти задана уже Тредиаковским: "Они только <Пиндар и Гораций> одни умели писать *так чудесно*, когда <...> перерывали с умысла последование своая речи" (Тредиаковский 1989: 537). Очевидно, что и пресловутая ломоносовская "высокость" самим поэтом осознается (и конструируется) как знак "равновеликости" образцовым авторам: "Они <зоилы> стихи мои осуждают <...> для того, что они самых великих древних и новых стихотворцев высокопарныя мысли, похвальныя во все веки, и от всех народов почитаемыя унизить хотят <...> я весьма рад, что имею общую часть с толь великими людьми" (X, 491).

Таким образом, сама по себе классицистическая теория оды генерирует миф о величии (образцовости) поэта, в полной мере реализовавшийся в сознании Ломоносова; думается, что именно этой многоплановостью организующих категорий одической эстетики и их мифогенным потенциалом обусловлено беспрецедентное для западноевропейской словесности абсолютное доминирование оды в системе ломоносовской поэзии. В этой связи уместным кажется остановиться на том механизме самосоотнесения с литературной традицией, который опре-

делил построение процитированных выше отрывков (стихотворного и прозаического) и других литературных деклараций Ломоносова. Традиция, как мы видели, осознается в них как череда "самых великих древних и новых стихотворцев"; следование ей и, в идеале, полное с ней слияние (ср. в только что приведенной строфе: "Гремящих арф ищи союза") есть важнейший залог высокого литературно-иерархического статуса. На практическом уровне эта концепция проявляется через сознательную "цитатность" литературной (поэтической и прозаической) речи Ломоносова. В качестве цитаты из "великих", как мы видели, он воспринимает гиперболы ("высокие мысли"); очевидный пример подобного цитирования являет знаменитая двадцать третья строфа "Оды... на день восшествия... Елисаветы Петровны 1747 г." ("Науки юношей питают..."), достаточно близко передающая отрывок из "Речи в защиту поэта Авла Лициния Архия" Цицерона.

Реализацией этого механизма на метабиографическом уровне становится почти не исследованная в научной литературе ода "Я знак бессмертия себе воздвигнул...", впервые появившаяся в составе "Риторики" (1748) и представляющая собой довольно точный перевод знаменитой тридцатой оды третьей книги Горация. Этому стихотворению Ломоносова традиционно приписывают исключительно "служебное назначение" (Алексеев 1987: 244; ср.: Пумпянский 1977), однако против такой его интерпретации свидетельствует отмеченный П. Н. Берковым известный "автобиографический смысл этого перевода" (Берков 1935: 1049), складывающийся, как указывает исследователь, из двух мотивов — "беззнатности рода" поэта и его роли преобразователя стихосложения. Оба эти мотива, соответствуя реальным фактам биографии Ломоносова, приобретают в его сознании несомненно мифологизированное значение. Ср. в письме И. И. Шувалову от 17 апреля 1760 г.: "<...> хочу искать способа и места, где бы чем реже, тем лучше видеть было персон высокородных, которые мне низкою моею породой попрекают, видя меня, как бельмо на глазе, *хотя я своей чести достиг не слепым счастьем, но данным мне от бога талантом, трудолюбием и терпением крайней бедности*

добровольно для учета" (X, 539); и в "Росписи сочинениям и другим трудам советника Ломоносова" (1764): "Будучи еще в Германии, послал в Россию правила стихотворения, по которым и ныне все российские стихотворцы поступают с добрым успехом, и российская поэзия пришла в доброе состояние" (X, 399). Однако этими биографическими совпадениями далеко не исчерпывается значение ломоносовской оды. Подчеркнутая "синонимия" двух поэтических биографий мотивирует осуществляемую Ломоносовым проекцию основных тем "Памятника" на его собственную литературную деятельность. Эта проекция, поддерживаемая некоторыми лексическими переключками между переводом с латыни и оригинальными стихотворениями поэта ("Я знак бессмертия себе воздвигнул <...> / *Что бурный аквилон сотреть не может. / Ни множество веков, ни едка древность...*" (255; VIII, 184); ср. в более ранней "Оде... на день рождения... Елисаветы Петровны... 1746 года": "Парящей поэзии ревность / Дела твои превознесет, / *Ни гнев стихий, ни ветха древность / Похвал твоих не пресечет*" — 114; VIII, 155), как бы сообщает Ломоносову тот высокий литературно-иерархический статус, на констатации которого построена ода Горация.

Горацианское утверждение собственного величия, таким образом, непосредственно интегрируется в общую систему ломоносовских автохарактеристик: цитаты из "Памятника", осознаваемого как своего рода парадигматический текст, определение поэзии *rag excellence*, автоматически приобретают характер метапоэтических деклараций. Ср., например, в "Оде на прибытие... Елисаветы Петровны... 1742 года":

Красуйся, дух мой восхищенный,
И не завидуй тем творцам,
Что носят лавр похвал зеленый,
Доволен будь собою сам:
Твою усерднейшую ревность
Ни гнев стихий, ни мрачна древность
В забвении не могут скрыть... (96; VIII, 102)

Литературная продукция Ломоносова, таким образом, осмысливается как реализация определенной модели поэтического ве-

личия, конструируемой на основе базовых категорий классицистической эстетики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В этой связи представляется не совсем убедительным тезис Г. А. Гуковского о том, что в отличие от переводов, где идея абсолютной ценности "принимала облик весьма конкретный", в оригинальной поэзии классицизма "понятие об идеальном творении принимало облик менее ограниченный <...> оно определялось общею концепцией данного жанра <...> и достижениями поэтов-предшественников" (Гуковский 1929: 21). Одним из доказательств первичности "образцовых" авторов в механизме литературного мышления классицизма и в его теоретических построениях может служить осуществленная в классицистической теории оды легализация "пиндарических" "неправильностей", восходящая еще к "Discours sur l'ode" (1693) Буало (ср.: Живов 1996: 249).

² Именно к "Discours..." Буало и его "Оде на взятие Намюра" восходит, очевидно, интерпретация "пиндарического" стиля как "правильного" и "образцового". В этой связи отметим, что теоретическая работа Буало, имевшая, как указывает В. М. Живов (см.: Живов 1996: 251), изначально полемический характер, в XVIII в., хотя бы в силу его авторства, несомненно воспринималась как нормативная. Такое понимание отчасти было спровоцировано самим Буало, который, защищая одический стиль Пиндара, цитирует собственное "Поэтическое искусство", тем самым сообщая "более или менее необязательной реплике в споре древних и новых" (Алексеева 1996: 14) тот же статус "нормативной поэтики".

³ Курсив автора; далее во всех цитатах курсив наш.

⁴ Прозаические сочинения Ломоносова цитируются по изд.: *Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений*: В 11 т. М.; Л., 1950–1983. Тексты стихотворных произведений цитируются по кн.: *Ломоносов М. В. Избранные произведения*. Л., 1986 (с указанием соответствующего тома и страницы по академическому собранию). Ссылки на оба издания даются в тексте с указанием тома и страницы в первом случае и страницы во втором.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 1987 *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина "Я памятник себе воздвиг" // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987.
- Алексеева 1996 *Алексеева Н. Ю.* "Рассуждение об оде вообще" В. К. Третьяковского // XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996.
- Берков 1935 *Берков П. Н.* Ранние русские переводчики Горация // Изв. АН СССР. Отделение общественных наук. 1935. № 10.
- Гуковский 1929 *Гуковский Гр.* О Русском Классицизме // Поэтика. Сб. V. Л., 1929.
- Живов 1996 *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
- Николаев 1983 *Николаев Н. П.* О теоретическом наследии Л. В. Пумпянского // Контекст. 1982. М., 1983.
- Пумпянский 1977 *Пумпянский Л.* Об оде А. Пушкина "Памятник" // Вопросы литературы. 1977. № 8.
- Пумпянский 1983 *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Сб. 14. Л., 1983.
- Серман 1966 *Серман И. З.* Поэтический стиль Ломоносова. М.: Л., 1966.

ИСТОЧНИКИ

- Буало 1985 *Буало Н.* Рассуждение об оде // Спор о древних и новых. М., 1985.
- Третьяковский 1963 *Третьяковский В. К.* Избранные произведения. М.: Л., 1963.
- Третьяковский 1989 *Vasilij Kirillovic Trediakovskij. Psalter 1753. Paderborn: München: Wien: Zürich.* 1989.
- Boileau 1969 *Boileau N.* Discours sur l'ode // Boileau. Oeuvres. T. II. Garnier-Flammarion. Paris. 1969.

РОМАН И ПАРК В ИНТЕРПРЕТАЦИИ А. Т. БОЛОТОВА: ЕДИНСТВО ПРИНЦИПОВ ОРГАНИЗАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА

АЛЕКСАНДРА ВЕСЕЛОВА (С.-ПЕТЕРБУРГ)

Различные аспекты деятельности Андрея Тимофеевича Болотова (1738–1833), писателя, критика, философа, первого русского агронома и одного из создателей пейзажного парка в России, традиционно рассматривались изолированно. Между тем, в их основе лежат общие закономерности, которые могут быть выявлены при сравнительном анализе. В частности, сопоставление литературно-критических статей Болотова и его работ по теории пейзажного парка свидетельствует о наличии единого принципа создания любого эстетического объекта, будь то литературное произведение или парк.

В 1791 г. Болотов составил сборник из 50 критических статей, под заглавием "Мысли и беспристрастные суждения о романах как оригинальных российских, так и переведенных с иностранных языков"¹, на основании материала которого можно утверждать, что в сознании его автора существовало достаточно четкое представление о романе как жанровом образовании.

Другой сферой деятельности, в которой Болотов выступал и как теоретик, и как практик, является садово-парковое искусство. Создатель двух реальных парков, он на протяжении почти 10 лет был издателем и едва ли не единственным автором журнала для сельских жителей "Экономический магазин"², в каждом номере которого публиковал статьи по теории и истории садово-паркового искусства, как собственного сочинения, так и переводы³ из различных источников, в частности из трудов немецкого профессора эстетики К. К. Гиршфельда⁴.

Сближение литературно-критических и садово-парковых работ Болотова возможно во многом благодаря объединяющему их дидактическому пафосу. Дидактический характер деятельности Болотова в различных сферах очевиден, поэтому размышления Болотова по любому вопросу вполне правомерно рассматривать как рассуждения о правилах. Если в подобном аспекте анализировать статьи Болотова, посвященные садово-парковому искусству, и литературно-критические статьи, то нельзя не обратить внимания на ряд параллелей.

Определению жанровой принадлежности произведения Болотов уделяет пристальное внимание. При этом к каждому произведению он подходит с определенным жанровым ожиданием, которое может быть реконструировано в форме модели "идеального романа". Правомерность подобного допущения подтверждается тем, что Болотов неоднократно говорит о возможной переделке того или иного романа, причем другим автором. Так, например, о романе Ф. Эмина "Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены" (1780) Болотов пишет: "если б самую ту же повесть рассказать иным тоном и описать инако, то вышла б книга, по крайней мере, достойная чтения и могущая сколько-нибудь занимать и увеселять любопытного читателя" (ЛН, 203).

Одним из наиболее важных признаков романа, по мнению Болотова, является событийность, поэтому произведение, содержащее одно событие, рассматривается им как отдельный фрагмент, который каждый, желающий написать свой роман, может использовать (например, "Дораст и Селонта, или Похвальное непостоянство", пер. с фр., 1780). Роман должен состоять из множества эпизодов различного характера: трогательных, героических, печальных и веселых, вызывающих смену настроений. В этом Болотов видит достоинство, например, романа Ретифа де Ла Бретона "Ножка Фаншеттина, или Сирота французская" (пер. с фр., 1774): "Читатель при чтении оной приводится попеременно и в соболезнование, и в досаду, и в удивление, воспаляется нетерпеливостью узнать дальнейшее. Получает вдруг удовольствие и опять досаду и прискорбие, приходит в настоящее замешательство и в преве-

ликое любопытство и наконец остается в удовольствии" (ИРЛИ, 7).

Подобным же образом хороший пейзажный парк состоит из частей разного характера: романтических, идиллических, увеселительных и так далее, которые соответственно распределяются по темным и светлым сторонам парка (Эк. Маг., XXV, 325). Характерно, что для обозначения отдельных частей как романа, так и парка Болотов использует слово "сцены". Для удачного размещения этих "сцен" необходимо достаточно большое пространство: "Мы ненавидим тесноту и ограниченность, и любим обширность, пространство и свободу" (Эк. Маг., XXXVI, 356). С учетом этих требований в пейзажных парках используются различные приемы оптического увеличения размера: от извилистых дорожек, проходящих по одним и тем же местам, но показывающих виды с разных сторон, до садовых лабиринтов, заблудившись в котором, человек может ощутить бесконечность пространства. Так же и романист создает побочные интриги и вводит дополнительные описания в том случае, если основное действие романа совершается слишком быстро и объем произведения недостаточен. Объем романа является для Болотова качественной характеристикой. Болотов выделяет романы "большие", "средственной величины", "маленькие" и "мелочные" (ИРЛИ, 27 об.-28). Даже произведение столь авторитетного писателя, как Ф. Фенелон (повесть "Аристоневы приключения", пер. с фр., 1766), при всех его достоинствах, Болотов предлагает переделать из-за недостаточности объема: "Изящность слога и самого существа материи сей повести заставляла читателя сожалеть о том, что она слишком коротка. Если б вздумалось кому, то можно составить из нее повесть несравненно обширнейшую, ибо происшествий, рассказанных тут наискрашнейшим образом так много, что такое перо, каково, например, Флорианово, могло б составить из них нарочитой величины книгу и выработать оную так, чтоб могла она читателям производить великое удовольствие. Но здесь единая краткость отнимает у ней всю цену. Правда читать можно и ее с удовольствием, но

что, когда удовольствие сие не продолжается более как на немногие только минуты" (ИРЛИ, 120).

"Выработка" отдельных эпизодов романа необходима прежде всего при описании добродетели и в те кульминационные моменты, когда добродетель торжествует, те же эпизоды, в которых побеждает порок, должны быть свернуты, так как человеку, по мнению Болотова, созерцание добрых дел значительно приятнее, чем злых. Руководствуясь подобным принципом, устроитель парка должен устанавливать садовые скамейки. "за главное правило почитая, что наилучшие и такие места, где сидеть и отдыхать можно, располагать там, откуда бы открывались зрению как вблизи, так и вдаль, приятные положения мест..." (Эк. Маг., XX, 30).

Создатель пейзажного парка делает ставку на новизну впечатлений и неожиданность. При этом удивление вызывает не только сам объект, но и внезапность его появления, так как "действие неожиданного <...> есть внезапное постижение, составляющее некое живейшее ощущение, которое увеселяет нас в высшем градусе" (Эк. Маг., XXXVII, 5). В ход идут различные садовые хитрости и "обманки": резкие повороты, за которыми открываются прекрасные виды, обрывы и рвы с водой, устройства из зеркал, обманывающие посетителя (например, ложные выходы в гроте), эхонические сооружения, т.е. специальные устройства для распространения эха. Всем этим элементам парка Болотов посвятил отдельные статьи (Эк. Маг., XXI, 129–138; XXII, 81; XXIII, 353–368; XXIX, 97–108). Парк должен увлекать посетителя, заставляя его углубляться все дальше. Поэтому часто используется прием намека, когда едва мелькающий среди деревьев блеск воды или неожиданный поворот аллеи заставляют работать воображение гуляющего и провоцируют его, по словам Болотова, "идти отсюда далее и искать разными тропинками и обходами сквозь густой лесок туда прохода" (Эк. Маг., XX, 40).

В свою очередь, читателем романа движет любопытство, и чем искуснее оно поддерживается с помощью неожиданных сюжетных поворотов, тем больше ценит критик и читатель такой роман. Лучшими Болотов считает те романы, в которых

"все узлы завязываны и развязаны искусно" (ИРЛИ, 8). Поэтому очевидным недостатком, например, романа Ж. Л. Молле "София, или Письма двух приятельниц" (пер. с фр., 1780) Болотов считает "помешанные вместо предисловиев письма, предсказывающие многое такое уже наперед, о чем бы читателю предварительно знать совсем бы не надлежало, ибо чрез то уменьшается много его любопытства" (ЛН, 212).

Наконец, и к парку, и к роману в равной степени применяется требование "натуральности", основанное на том, что "одни только натуральные предметы, прикрашенные скромным искусством, имеют право впечатлеть в сердца неложно приятные впечатления, а вкупе утешать и самой разум" (Эк. Маг., XXV, 215). Несмотря на то, что роман основан на вымысле, любая "ненатуральность", в нем присутствующая, может повлечь за собой выход произведения за пределы жанра. Приключения нужно брать такие, которые были бы возможны в реальной жизни, и располагать их, "сообразуясь с законами природы". Так же и для парка следует выбирать "место, украшенное уже несколько натуральными красотоми", а "в самом расположении должна господствовать наивеличайшая простота и самое нерадивое и грубое составление, всему надобно казаться так, как будто делала то рука самой природы" (Эк. Маг., XXIX, 116). Баланс между вымыслом и реальностью в романе соотносим с равновесием, которое следует соблюдать при устройстве парка, так как пейзажный парк — это творение человеческих рук, подчиненное определенной концепции. В процессе "воссозидания" садовник, "сообразуясь с положением места", должен выработать некую идею, которая ляжет в основу композиционного планирования парка.

Подобного рода многочисленные совпадения отнюдь не случайны и находят свое подтверждение в философских трудах Болотова. Одно из крупнейших философских сочинений Болотова "Путеводитель к истинному человеческому счастью..."⁵ посвящено проблеме возможности обретения счастья на земле и связанных с этим задач, которые стоят перед человеком. Болотов утверждает, что счастье возможно только в мире ином, в своем же земном существовании человек спосо-

бен достичь лишь определенной степени благополучия, стремление к которому вложено в него самим Богом. Отчасти в аллегорической форме, отчасти в форме императива, Болотов излагает свою теорию благополучия. Согласно этой теории благополучие достигается тремя путями: преумножением веселия, уменьшением неудовольствия и обретением спокойствия. При этом особую осторожность следует соблюдать при "снискивании множайшего увеселения", то есть:

Искать, хотя и непрерывно	Ему не причиняли зла.
Но все таких только утех	Которы были б не противны
Которые б собою были	И самому его Творцу
Безвредны телу и душе	И с волею его святою
И никогда и никакого	Согласовались бы всегда ⁶ .

Таким образом, увеселения должны быть богоугодны и по возможности неубыточны, а также должны содержать в себе пищу для размышлений. К числу такого рода увеселений, среди ряда других, относятся чтение и наслаждение красотами природы. Поэтому задача романиста и устроителя пейзажного парка заключается в том, чтобы доставить реципиенту максимальное удовольствие и занять его на определенное время. Сравнивая деятельность садовника и архитектора, Болотов писал: "Архитектор хочет вдруг утешить зрение, и одним разом дать ему обнять все гармоническое расположение своей работы, а устроитель сада хочет мало помалу дела свои ему показывать и утешать его долее" (Эк. Маг., XXVI, 99). Красивый парк, как и любопытный и занимательный роман, способны удовлетворить потребность человека в увеселении и отвлечь его от попыток искать других, более дорогих и вредных удовольствий, в чем и состоит, по мнению Болотова, их назначение и приносимая польза. Подтверждением такого отношения Болотова к романам может служить его неопубликованная статья "О пользе происходящей от чтения книг" из сборника "Забавы живущего в деревне"⁷. Демонстрируя безусловную пользу чтения для молодого человека, Болотов на примере вымышленного героя Клеона, в биографии которого нетрудно угадать биографию самого автора, пишет о романах: "Хотя сии книги и не такого рода, чтоб от них какой пользы

надеяться можно было, однако они, по крайней мере, ему вреда не делали, но напротив того, ту пользу принесли, что он в немецком языке утвердился и об обыкновениях многих иностранных земель получил понятие, а паче всего за чтением оных не имел времени делать товарищам своим компанию и чрез то впасть в такое же непостоянство, беспутство и мотовство, в какое они впали, и сделаться негодным человеком"⁸.

Таким образом, сравнение литературно-критических и садоводческих суждений Болотова (в основе своей не оригинальных) убедительно демонстрирует определенную системность его эстетических взглядов. Болотова нельзя назвать оригинальным мыслителем, но, обладая несомненным талантом компилятора, он сумел объединить разрозненные идеи в единую философско-эстетическую систему, подчинив их своей прагматической задаче, одной из особенностей которой стали попытки применения неких общих правил организации эстетического объекта на разном материале.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Мысли и беспристрастные суждения о романах как оригинальных российских, так и переведенных с иностранных языков Андрея Болотова. РО ИРЛИ. Ф. 537. Ед. хр. № 14. 173 лл. Далее ссылки даются в тексте (ИРЛИ, с указанием листа). 13 статей из сборника опубликованы: Литературное наследство. М., 1933. Т. IX–X. С. 194–221. Далее ссылки на это издание даются в тексте (ЛН, с указанием страницы).
- ² *Экономический Магазин*, или Собрание всяческих экономических известий, опытов, открытий, замечаний, наставлений, записок, советов... Ч. I–XL. М., 1780–1789. Далее ссылки даются в тексте (Эк. Маг., с указанием тома и страницы).
- ³ В данной работе и статьи и переводы Болотова в равной степени привлекаются для анализа, так как с одной стороны, переводы Болотова были весьма вольными и выборочными, с другой — статьи, написанные самим Болотовым, тоже во многом не оригинальны и являются изложением общих для европейского садово-паркового искусства того времени мест.
- ⁴ Перевод сделан по изданию: *Hirschfeld C. C. Theorie de l'art des jardins*. Т. 4. Leipzig, 1783.

- ⁵ *Болотов А. Т.* Путеводитель к истинному человеческому счастью. или Опыт нравоучительных и отчасти философических рассуждений о благополучии человеческой жизни и средствах к приобретению оного. М., 1784. Ч. I–III.
- ⁶ *Болотов А. Т.* К человеку, хотящему быть счастливым // Собрание мелких сочинений в стихах и в прозе Андрея Болотова. Т. I. РО РНБ. Ф. 89. Ед. хр. 65. Л. 140–153.
- ⁷ *Болотов А. Т.* О пользе, происходящей от чтения книг // Болотов А. Т. Забавы живущего в деревне. или Собрание разных мелких нравоучительных, сатирических, натурологических и других, отчасти важных, отчасти забавных сочинений, писанных в разные часы для пользы и удовольствия себя и другим людям одним россиянином, сочинявшим некогда детскую философию и разные другие книги. РО РНБ. Ф. 89. Ед. хр. 64. Л. 32–45 об. Статья принята в печать : XVIII век. Сб. 21.
- ⁸ Там же. Л. 35 об.

"КЕРИМ-ГИРЕЙ, КРЫМСКИЙ ХАН"
А. А. ШАХОВСКОГО И "БАХЧИСАРАЙСКИЙ
ФОНТАН" А. С. ПУШКИНА
(трансформация образов главных персонажей)

МАРИЯ РЕППО-ШАБАРОВА (ТАРТУ)

28 сентября 1825 г. на сцене Петербургского театра была поставлена пьеса А. А. Шаховского "Керим-Гирей, крымский хан"¹. В афише она была обозначена как "романтическая трилогия", содержание которой заимствовано из поэмы Пушкина "Бахчисарайский фонтан"² и "многие его стихи сохранены целиком" (Ш, 1).

Представленное тогда сочинение Шаховского нельзя назвать инсценировкой пушкинского текста, это самостоятельное экспериментальное произведение по мотивам поэмы. Драматург сохраняет сюжет "Бахчисарайского фонтана", но переакцентирует его содержание. Как литератор старшего поколения, театрализуя "модное" романтическое произведение, Шаховской переосмысляет его со своих литературных позиций: происходит жанровая, сюжетная трансформация и переосмысление характеров. Основной акцент делается на противопоставлении Востока и Запада, в первую очередь — на противопоставлении двух религий. Появляются новые сюжетные линии, которые Шаховской развивает из одной-двух строк поэмы, а также новые герои, не имеющие соответствия в поэме, действия же главных героев окружаются новыми подробностями. Не случайна и трехчастная композиция пьесы: как видно из статьи драматурга 1840 г., это была с его стороны попытка воссоздать на русском театре античную трилогию по образцу Эсхила³. Также было интересным включение в текст пьесы стихов Пушкина, что современники расценивали как соревнование⁴.

Известно, что в литературных кругах отношение к трилогии Шаховского было в основном ироническим. Так, например, А. С. Грибоедов в письме назвал "Керим-Гирей" "чудным салатом"⁵. В том же тоне на пьесу отозвались Н. Н. Раевский, В. Л. Пушкин, С. Т. Аксаков. Сам автор относился к своим переделкам, как к "смелым подвигам", а литераторы, близкие к Шаховскому, как отметил исследователь А. А. Гозенпуд, "были склонны расценивать их как некий этап к грядущему синтезу жанров"⁶. В 1820-е гг. русская драматургия, во многом остававшаяся на позициях XVIII в., на фоне развития новых тенденций в русской поэзии, явно нуждалась в реформировании, и поиски новых форм были актуальны. Трилогия Шаховского "Керим-Гирей" не раз упоминалась в исследовательских работах, посвященных Пушкину, но особого внимания ей не уделялось. Однако это произведение остается любопытным феноменом как перевод с языка одного рода литературы на другой, и потому требует серьезного рассмотрения.

В данной статье мы остановимся только на отдельных моментах трилогии, в частности, попытаемся интерпретировать трансформацию некоторых образов персонажей.

Каждая часть трилогии "Керим-Гирей" имеет свое название: "Татарский стан", "Польский замок", "Бахчисарайский фонтан". Первые две части служат предысторией, основной же сюжет развивается в третьей, самой объемной части трилогии.

В первой части действуют татары, расположившиеся лагерем недалеко от польского замка, и пленные поляки. Задача этой части — показать различие психологии поведения героев, относящихся к двум разным "мирам", восточному и западному; при этом драматург акцентирует принадлежность своих персонажей к разным религиям.

Главными героями второй части являются княжна Мария и друг ее отца Артур. В конце действия на замок нападают татары, и Гирей берет в плен польскую княжну. Цель этой части — противопоставление христианского мира мусульманскому, выведенному в первой части, через раскрытие образа Марии.

В поэме Пушкина Мария до плена — это юная, всеми любимая девушка, ведущая вполне светский образ жизни: "Свой независимый досуг / В отцовском замке меж подруг / Одним забавам посвящала" (П, 181).

Шаховской переосмысляет образ Марии, вводит новые подробности: отец Марии очень болен, поэтому свой досуг героиня посвящает только ему. Мария у Шаховского серьезна и очень набожна. Также переосмысливается отношение героини к собственной судьбе. Если в поэме Пушкина она не замужем потому, что "в тишине души своей она любви еще не знала" (П, 181), но предполагается, что в скором времени это случится, то в пьесе Мария отказывает женихам по другим причинам. Княжна считает, что пока жив отец, она должна быть с ним, так как "Сделавшись женою / И матерью, она хоть станет жить с отцом, / Но сердце в ней делиться / На многие старания должно" (Ш, 12). Но и после смерти отца она не собирается выходить замуж: "Иль неизвестно им <женихам>, что я с моим отцом, / Пока он жив не разлучуся? / Что только я пещись хочу об нем. / Когда ж его лишуся, / То и тогда затем останусь жить, / Чтобы Творца молить за душу некогда боримую страстями" (Ш, 19).

Из текста видно, что религиозность Марии принципиальна для драматурга. Можно, однако, предположить, что такая трансформация образа носит аллюзионный характер: многие детали образа княжны находят соответствие в биографии графини Анны Алексеевны Орловой-Чесменской (религиозность, отказ от замужества, привязанность к отцу). В 1824 г. об Орловой много говорили в свете — в связи с ее значительной ролью в церковной жизни⁷. Однако неизвестно, ощущали ли современники сходство Орловой с Марией, поэтому на подобном истолковании образа мы не настаиваем.

В третьей части трилогии действие происходит в ханском дворце в Крыму. Здесь Шаховской следует сюжетной канве поэмы Пушкина (покинутая Зарема из ревности убивает польскую княжну и погибает сама), но окружает ее новыми деталями: заговор татар против Гирея и Марии, убийство Гиреем Артура, религиозные сомнения Гирея и т.д. Третья часть от-

личается от первых двух особой авторской ремаркой: "драма в 3-х действиях". Здесь наконец появляются все главные герои трилогии: Гирей, Мария и Зарема.

У Пушкина Мария, заключенная в Бахчисарайском дворце, "в неволе тихо увядая", "плачет и грустит". Все ее помыслы обращены к Богу: "Там день и ночь горит лампада / Пред ликом девы пресвятой; / Души тоскующей отрада, / Там упованье в тишине с смиренной верой обитает" (П, 182). Но в пьесе Мария, в отличие от пушкинской героини, не просто смиряется со своей участью, а начинает проповедовать Гирею христианство: "Так ты, Гирей, мне позволяешь / Хранить отеческий обряд, / Но сам в неверьи погибаешь" (Ш, 26).

Образ Заремы наиболее близок к своему литературному прототипу: через противопоставление психологий двух героинь (Заремы и Марии) раскрывается различие их "миров" (восточного и западного). Соотнесенность образов демонстрирует заимствование монолога Заремы из текста "Бахчисарайского фонтана" ("Я шла к тебе, / Спаси меня; в моей судьбе / Одна надежда мне осталась..." — П, 186). Но Шаховской и здесь несколько трансформирует образ. Если пушкинская Зарема полностью поглощена страстью, то в пьесе усилена религиозность героини. Драматург воспользовался пушкинскими строками, где Зарема вспоминает свое прошлое: "Грузинка! Все в душе твоей / Родное что-то пробудило" (П, 185); в конце трилогии Шаховского умирающая Зарема возвращается к христианской вере: "Зарема бросилась в волны, / Призвавши Бога христиан" (Ш, 49–50).

Образ хана в поэме Пушкина не раскрыт: по мнению Б. В. Томашевского, он "не более, как мелодраматическая фигура"⁸. В пьесе образ Керим-Гирея более развернут. Он противоречив: с одной стороны, это герой с сильным характером, грозный правитель, который "топор сайдагов точит / На буйных головах" (Ш, 5). С другой стороны, Гирей показан Шаховским в смятении: ради любви он готов оставить веру предков. При этом любовь не делает его более великодушным: в порыве ревности он убивает Артура, а после смерти Марии, говорившей ему о христианском смирении, Гирей приказыва-

ет казнить Зарему и, как в поэме Пушкина, спешит забыть княжну в войне.

Интересно введение Шаховским новых, по сравнению с поэмой, персонажей, играющих в третьей части трилогии заметную роль. Это, например, мулла Хамид, с которым связана политическая линия — заговор в татарском войске. Именно он, разжигая в Зареме ненависть к польской княжне, толкает ее на убийство. Другой такой персонаж — Артур, тайно следовавший за княжной в Крым, чтобы поддерживать ее дух и верность христианской вере.

Исследователь Н. И. Эльяш, который рассматривал трилогию Шаховского прежде всего как инсценировку пушкинского произведения, считает, что "введенные Шаховским эпизоды и образы, которых не было в пушкинской поэме, <...> затемняли ее содержание" и "выглядели лишними"⁹. Мы подходим к этому вопросу с другой точки зрения и потому попробуем определить претексты этой части трилогии.

В пьесе Шаховского Мария, находясь в плену, сравнивает себя с Эсфирью. Воспользовавшись сравнением, мы нашли возможным сопоставить сюжет "Книги Есфирь" Ветхого Завета и третью часть трилогии "Керим-Гирей". Прежде всего обращает на себя внимание сходство сюжетных условий: в пьесе Шаховского христианка находится среди мусульман, в "Книге Есфирь" — иудейка среди язычников. По функции в сюжете каждый герой Шаховского обретает себе "персонажную пару" в "Книге Есфирь": Керим-Гирей занимает место Артаксеркса, Зарема — Астини, Мария — Есфири, мулла Хамид — Амана, а Артур — Мардохея.

Остановимся на последних двух парах и сравним образы Хамида и Артура из трилогии Шаховского с их (возможными) прообразами — Амана и Мардохея. Хамид, как и Аман, приближен к царю. С их образами связана политическая тема: Хамид строит заговор вокруг Керим-Гирея, потому что тот желает жениться на христианке; Аман, обманывая Артаксеркса, заставляет его скрепить указ об уничтожении евреев. Хамид является противником Марии, как Аман — Есфири. Хамида изгоняют, узнав о его роли в убийстве Марии, Амана

казнят, поскольку он "хочет насилловать" царицу Есфирь. Различие в том, что в образе Амана важна прежде всего его гордость, а в образе Хамида — религиозная нетерпимость.

Рассмотрим пару Артур — Мардохей. Мардохей — единственный родственник Есфири. Для Марии Артур — также единственный, оставшийся в живых близкий человек. Мардохей каждый день сидит перед дворцом, находя способы поддерживать в Есфири веру в Бога: Артур ночью приходит к дворцу хана и поет, напоминая Марии о Боге.

Интересно, что у песни Артура тоже есть ветхозаветный претекст. Отрывок "Господь небес, твой защититель, / Надейся на него. / Господь живой, живых спаситель. / Не бойся никого" (Ш, 39) является переложением 5–7 стихов 120 псалма: "Господь страж твой. Господь сень твоя. Он одесную тебя. Днем солнце не поразит тебя, ни луна ночью. Господь сохранит тебя от всякого зла, сохранит душу твою <Господь>"¹².

Есть и различие в судьбе героев "Книги Есфирь" и трилогии. Если после смерти Амана царь возвеличивает Мардохея, то Артур в пьесе Шаховского погибает. Но при этом он одерживает духовную победу над Хамидом — умирая, он имеет видение: "Уж крест сияет над луной" (Ш, 42).

Из сопоставления текста "Книги Есфирь" и трилогии "Керим-Гирей, крымский хан" мы делаем вывод, что драматург в своем произведении развивает библейский сюжет. В этом случае введение образов Хамида и Артура становится принципиальным для сюжета третьей части трилогии. Отсылкой к ветхозаветной истории Шаховской пытается углубить идею произведения и дать новое значение всем персонажам.

Подводя итог, можно сказать, что переосмысление образов главных персонажей поэмы "Бахчисарайский фонтан" в трилогии "Керим-Гирей" происходит на различных уровнях. Шаховской акцентирует одни моменты поэмы и ретуширует другие, использует актуальные намеки на современность и в то же время связывает образы персонажей с библейскими. Так автор пытается создать новую драматическую форму, некий синтез, где были бы соединены традиции "новой" (романтической) и "старой" литературы. Попытка подобного соединения про-

сма­три­ва­ет­ся не толь­ко в три­ло­гии "Керим-Ги­рей", но и во мно­же­стве дру­гих про­из­ве­де­ний Ша­хов­ско­го, соз­дан­ных в эти го­ды (в ос­нов­ном, это пе­ре­дел­ки чу­жих поэм, по­вес­тей и ро­ма­нов, на­пи­сан­ных в се­ре­дине и во вто­рой по­ло­ви­не 1820-х гг.), по­э­то­му три­ло­гию Ша­хов­ско­го мож­но рас­це­ни­вать как со­став­ля­ю­щую эта­па раз­ви­тия рус­ской дра­ма­тур­гии, ко­гда осо­бое вни­ма­ние уде­ля­лось экс­пе­ри­мен­ту. И, сле­до­ва­тель­но, три­ло­гия "Керим-Ги­рей, крым­ский хан" долж­на учи­ты­вать­ся при рас­смот­ре­нии пе­ре­ход­но­го эта­па раз­ви­тия рус­ской дра­ма­тур­гии 1820-х гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Шаховской А. А. Керим-Ги­рей, крым­ский хан // Пан­теон рус­ско­го и всех евро­пей­ских теат­ров. СПб., 1841. Ч. 4. Кн. 11. С. 1–50. Да­лее в тек­сте в скоб­ках Ш, с ука­за­нием стра­ни­цы.
- ² Пуш­кин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 4. С. 173–201. Да­лее в тек­сте в скоб­ках П, с ука­за­нием стра­ни­цы.
- ³ Шаховской А. А. Ис­то­рия теат­ра // Пан­теон рус­ско­го и всех евро­пей­ских теат­ров. СПб., 1840. Ч. 2. С.
- ⁴ Ак­са­ков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 3. С. 89–90, 521.
- ⁵ Гри­бо­е­дов А. С. Со­чи­не­ния. М., 1988. С. 427.
- ⁶ Го­зен­ц­у­о А. А. Валь­тер Скотт и ро­ман­ти­че­ские ко­ме­дии Ша­хов­ско­го // Рус­ско-евро­пей­ские ли­те­ра­тур­ные свя­зи. М.; Л., 1996. С. 47.
- ⁷ Об этом см.: Пы­тин А. Н. Ре­ли­ги­оз­ные дви­же­ния при Алек­сан­дре I. Пг., 1916.
- ⁸ То­ма­шев­ский Б. В. Пуш­кин: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 124.
- ⁹ Эль­яш Н. И. Пуш­кин и ба­лет­ный театр. М., 1970. С. 77.
- ¹⁰ Кни­га хва­ле­ний или Псал­тырь на рос­сий­ском язы­ке. СПб., 1822. С. 8.

О НЕКОТОРЫХ АЛЬТЕРНАТИВНЫХ СПОСОБАХ РЕАЛИЗАЦИИ МИКРОСЮЖЕТОВ В ЛИРИКЕ

ИЛОН ФРАЙМАН (ТАРТУ)

В предыдущей статье¹ мы сформулировали гипотезу, описывающую на материале пары *любовь — кровь* процессы функционирования рифменного клише (далее — РК) в лирическом тексте. Она заключается в том, что при каждом конкретном употреблении РК реализуется определенный тип микросюжета. По всей видимости, составляющие РК слова обладают памятью о совместном вхождении в различные контексты и, как следствие, памятью об образовании микросюжетов. У нас есть некоторые основания предполагать, что в поэтическом тексте слова-компоненты РК тяготеют друг к другу и вне рифменной позиции. Не будут ли они при этом включаться в знакомые им микросюжеты?

Ниже будет сделана попытка ответить на поставленный вопрос. Для этого мы рассмотрим лирические тексты, в которых один и тот же микросюжет реализуется разными способами. Нами привлекаются *именные* рифмопары, такие как *любовь — кровь, камень — пламень, розы — морозы*.

1. Реализация микросюжета посредством употребления РК

В лирике 1820–1830-х годов нами было выделено три группы микросюжетов на основании дифференциации значений слова "кровь" по принципу включения в то или иное семантическое поле²:

- 1) "кровь" включается в семантическое поле "жизни". Ср.: "Но вспыхнула во мне вся *кровь*, / Пожаром разлилась *любовь*..."³;
- 2) "кровь" как принадлежность к определенной нации. Ср.: "Фиглярин — вот поляк примерный, / В нем истинных

сарматов *кровь*, / Смотрите, как в груди сей верной / Хитра
к отечеству *любовь*"⁴;

- 3) "кровь" включается в семантическое поле "смерти". Ср.:
"Оставь другим певцам *любовь*! / *Любовь* ли петь, где брыз-
жет *кровь*..."⁵.

Отдельно учитывались тексты, в которых "кровь" выступает с христианскими коннотациями, а также является метафорой вина (ср.: "Не печаль грустит *любовь*, / Враг печали — гроздий *кровь*"⁶) и метонимией румянца (ср.: "Не наслаждение, не *любовь* / Тогда в лице моем волнует / Внезапно вспыхнувшую *кровь*..."⁷). Кроме того, были рассмотрены случаи, возникающие на пересечении нескольких типов микросюжетов.

Отнесенность к определенному типу микросюжетов также зависит от того, в каком значении выступает слово "любовь". Так, например, мотивы *любви к отечеству*, *любви к искусству* или *любви к женщине* в сочетании с мотивом *крови*, выступающей в перечисленных выше значениях, включаются в разные группы микросюжетов.

Перейдем к другим способам реализации микросюжетов. Оговорим, что все остальные способы рассматриваются *sub specie* первого способа и как альтернативные ему.

2. Реализация микросюжета за счет употребления вне рифменной позиции слов, входящих в состав клише

Употребляемые вне рифменной позиции слова характеризуются разной степенью "синтаксической" удаленности друг от друга.

- 1) В составе одного стиха:

Единый час всю *кровь любовью* распалает...

(Ржевский А. Элегия. "Мучительная страсть!
Престань меня терзать..." <1761>)

Сильней сердца в груди забьются,

И *кровь любовью* закипит...

(Тургенев А. Отрывок. К А. С. К<айсаров>у.
1797).

Отечество мое! *Любовию* к тебе горит вся *кровь* моя; для пользы твоя готов ее пролить, умру твоим нежнейшим сыном.

(Карамзин Н. <Песня цюрихского юноши>. Из "Писем русского путешественника". <1790–1791>).

2) В составе двух соседних стихов:

Когда природа оживает,
Любовь сердца зверей питает,
 Он *кровь* себе подобных льет...
 (Карамзин Н. Весеннее чувство. 1793)

Чувства те лишь посвящаю,
 Что *любви* всесильный бог
 С жизнью самой в *кровь* мне пламень,
 В душу силу влил огня...
 (Державин Г. Приношение красавицам. 1801)

3) На расстоянии нескольких стихов:

Взаимственна *любовь* равно бы в ней горела.
 Как от ее прекрасных я сокрылся глаз,
 Помалу исчезал в ней жар *любви* и час,
 И наконец совсем она меня забыла
 И, позабыв меня, другого полюбила.
 Другого! Словом сим мутится *кровь* во мне...
 (Ржевский А. Элегия. "Свершилось теперь сердеч-
 ное предсказанье..." <1759>)

Но для меня весь мир и пуст и скучен,
Любовь невинная не льстит душе моей:
 Ищу измен и новых чувствований,
 Которые живут хоть полностью своей
 Мне *кровь*, угасшую от грусти, от страданий,
 От преждевременных страстей!...
 (Лермонтов М. Элегия. "О! Если б дни мои тек-
 ли..." 1829)

Радикальным является случай, когда слова разнесены по стро-
 фам:

На жизнь надеяться страшась,
 Живу, как *камень* меж *каменей*,
 Излить страдания скупясь:
 Пускай сгниют в груди моей.

Рассказ моих сердечных мук
 Не возмутит ушей людских.
 Ужель при сшибке *камней* звук
 Проникнет в середину *их*?

Хранится *пламень* неземной
 Со дней младенчества во мне.
 Не велено *ему* судьбой.
 Как жил, погибнуть в тишине.
 Я твердо ждал *его* плодов,
 С тобой беседовать любя.
 Утихнет звук сердечных слов:
 Один, один останусь я.

(Лермонтов М. Отрывок. 1830).

В этом стихотворении разворачивается последовательно в первой строфе мотив "камня", во второй — мотив "пламени". На протяжении текста заявленные мотивы поддерживаются за счет лексических повторов в первой строфе и местоимений-коннекторов — во второй.

Очевидно, что для этого способа характерна большая степень свободы в синтаксическом оформлении. Разворачивание микросюжета происходит преимущественно "горизонтально". Рифменный страт в данном случае менее релевантен.

3. Реализация микросюжета *in absentia* РК

Специфика способа заключается в том, что в тексте присутствует вне рифменной позиции лишь одно из слов, входящих в состав РК, а другое заменяется в тексте либо парафразом, либо развернутым мотивом. Приводимые ниже случаи трактуются как реализация микросюжета *in absentia* рифмы *розы — морозы*. Ср.:

Прости... Чрез много, много лет
 Ты будешь помнить с содроганьем
 Сей край, сей брег с его полуденным сияньем.
 Где вечный блеск и долгий цвет.
 Где поздних, бледных роз дыханьем
 Декабрьский воздух разогрет.

(Тютчев Ф. 1-ое декабря 1837)

В этом тексте заявленный мотив мороза⁸ эксплицируется словосочетанием "декабрьский воздух". В следующем примере коннотации "мороза" ослаблены в большей степени. Ср.:

Яркий снег сиял в долине. —
Снег растаял и ушел:
Вешний злак блестит в долине. —
Злак увянет и уйдет.

Но который век белест
Там, на высях *снеговых*?
А зря и ныне сеет
*Розы свежие на них!*⁹

(Тютчев Ф. "Яркий снег сиял в долине..."
<1836>)

4. Концентрация РК в сравнительно небольшом пространстве лирического текста. Ср.:

Он влил мне в грудь небесный *пламень*
Люви, всесильная любви.
Могу ль сказать: "Будь, сердце, *камень*, —
Угасни огонь в моей *крови*?"

(Карамзин Н. Надежда. 1796)

Два самостоятельных микросюжета при пересечении начинают тяготеть к единому микросюжету. Интерференция микросюжетов подчеркивается и на строфическом уровне посредством введения перекрестной рифмовки.

Гипотетически можно представить и такой способ, при котором происходит **замещение одного РК** другим, своего рода функциональная синонимия. По всей видимости, подобный способ не слишком распространен, так как на выбор субститутов накладываются слишком сильные семантические ограничения.

Приведенные выше примеры носят характер случайной выборки, поэтому мы не можем претендовать на какие-нибудь глобальные обобщения. Выскажем лишь некоторые соображения. Очевидно, что рассмотренные способы не синонимичны друг другу. При употреблении того или иного способа возникают порой существенные семантические отличия. Кроме внутренних поэтических факторов, влияющих на выбор

средств выражения (ср. классические анализы Лотмана черновигов пушкинских стихотворений), существуют и внешние факторы. К ним можно причислить принадлежность автора к определенной поэтической школе, а также запрет / разрешение на точную рифмовку на определенных этапах развития русского стиха¹⁰.

Ю. М. Лотман писал, что: "поэтический сюжет подразумевает предельную обобщенность, сведение коллизии к некоторому набору элементарных моделей, свойственных данному художественному мышлению. <...> Соотнесенность с традиционно-лирическими схемами порождает в этих случаях разные смысловые эффекты <...>. Способность преобразовывать все обилие жизненных ситуаций в определенный, сравнительно небольшой набор лирических тем — характерная черта поэзии. Сам характер этих наборов зависит от некоторых общих моделей человеческих отношений и трансформации их под воздействием типовых моделей культуры"¹¹. Мы попытались указать лишь на некоторые лирические схемы, нашедшие выражение в употреблении или неупотреблении РК.

Возвращаясь к проблеме функционирования РК в тексте, заметим, что механизм этот удивительным образом напоминает механизм тропоизации, в частности — метафоры. Лексемы, объединяемые звуковым сходством, начинают сближаться и по семантике.

В связи с этим столь часто цитируемое высказывание: "Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень неминуемо тащит за собой камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный, и проч.*"¹², мы интерпретируем как свидетельство того, что для Пушкина все РК включались в единое "семантическое поле".

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Фрайман И.* Рифменное клише "любовь — кровь" в русской лирике 1820—1830-х гг. // Русская филология. 9. Тарту, 1998. С. 30—40.

² Там же.

- ³ Кольцов А. В. Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 98.
- ⁴ Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 238.
- ⁵ Раевский В. Ф. Полное собрание стихотворений. М.: Л., 1967. С. 154.
- ⁶ Бестужев-Марлинский А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1961. С. 149.
- ⁷ Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. Л., 1972. Т. 1. С. 344. (Плетнев).
- ⁸ Примечательно, что в этом стихотворении речь идет о Генуе — городе, в котором в силу географического положения отсутствует такое климатическое явление, как мороз. Таким образом, ситуация "минус-мороз" находит свое выражение и на формальном уровне — в "минус-рифме".
- ⁹ Ср. сближение этих мотивов в стихотворении Пушкина "Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?.."
- ¹⁰ См. работы М. Л. Гаспарова. Следует отметить, что динамика употребления рифменных клише коррелирует с эволюцией русской рифмы довольно сложным образом. Данный вопрос требует специального рассмотрения.
- ¹¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 109. (Гл. "Проблема поэтического сюжета").
- ¹² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Л., 1947. Т. 11. С. 263.

К ПРОБЛЕМЕ ИДЕАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА В ПОЗДНЕЙ ЭСТЕТИКЕ В. А. ЖУКОВСКОГО

КАСПАР РАННИКУ (ТАРТУ)

Красота творения заключается в истине.

В. А. Жуковский

К 1848 г. относится статья В. А. Жуковского "О поэте и современном его значении", которая, можно сказать, является своеобразным синопсисом всей эстетики Жуковского и заслуживает, несомненно, отдельного исследования. В данной заметке нам хотелось бы сделать первые шаги в этом направлении. Жуковский представляет в своей статье концепцию художника (поэта), которую мы здесь и попытаемся рассмотреть.

Как известно, поводом к написанию статьи "О поэте..." явилось письмо Н. В. Гоголя от 29 декабря 1847 г., в котором он развивает мысли своей статьи "О том, что такое слово". Исходя из пушкинской мысли: "Слова поэта суть уже его дела", Гоголь здесь представляет свое понимание искусства, согласно которому целью искусства является его воздействие на общество ('слово должно действовать'). Гоголь пишет: "<...> искусство исполнит свое назначение и внесет порядок и стройность в общество!"¹.

В ответном письме, т.е. в статье "О поэте...", Жуковский дает свое истолкование мысли Пушкина. Согласно концепции Жуковского, художник является лишь частью действительности, т.е. частью Божественного Создания, которое он стремится отражать. Гоголь пытался создать в своем искусстве новую лучшую действительность и, таким образом, отождествлял себя с Создателем. Но он не сумел создать "новый лучший мир", и в этом смысле его программа не удалась. Можно сказать, что Гоголь относился к слову как к магическому средст-

ву. Жуковский также сталкивался с проблемой ангажированности искусства, но решал ее по-своему.

Вся концепция искусства у Жуковского опирается на убеждение, что источником искусства (первобытной, исходной красоты) является дух Божий. Эта красота тайно присутствует в Создании (в Космосе): "Творец вложил свой дух в творение: поэт, его посланник, ищет, находит и открывает другим повсеместное присутствие духа Божия"². Художник, таким образом, не создает красоту, а отражает ее. Жуковский ратует за неангажированность искусства: "Поэзия, действуя на душу, не дает ей ничего определенного: это не есть ни приобретение какой-нибудь новой, логически обработанной идеи, ни возбуждение нравственного чувства, ни его утверждение положительным правилом: нет! — это есть тайное, всеобъемлющее, глубокое действие откровенной красоты..." (333). Красота должна, по Жуковскому, быть передана как можно более непосредственно. Искусство — для него — выходит за пределы разума.

С другой стороны, Жуковский говорит о том, что в создании художника должен "тайно соприсутствовать его дух" (334). Таким образом, Жуковского интересует определенное "бессубъектное" авторское "я". Можно заключить, что автор отождествляется с текстом (художественным миром) — он вездесущ, но невидим: "Но поэт, свободный в выборе предмета, не свободен отделить от него самого себя: что скрыто внутри его души, то будет вложено тайно, безнамеренно и даже противонамеренно и в его создание" (335). Таковую, можно сказать, пантеистическую авторскую установку Жуковский нашел в мире Вальтера Скотта, который становится центральным образом концепции автора у Жуковского.

Попытаемся прояснить, что выделяет Жуковский у Скотта. Он говорит об эпической широте скоттовского мира: "Какой разнообразный мир обхвачен его гением! Он до всего коснулся, от самого низкого и безобразного до самого возвышенного и божественного <...>" (335). Это определение скоттовского мира и то, что Жуковский называет Скотта "младенчески верующей душою" (335), напоминают нам высказывания Жу-

ковского об античном мире. Говоря о Скотте, Жуковский часто (как и в вышеприведенном фрагменте) возвращается к мысли о простоте и верности как скоттовского, так и античного миров. Можно с основанием сказать, что, говоря о скоттовском мире, Жуковский отсылает нас к своей концепции античной традиции.

Подчеркнем, что Жуковский именно в Скотте нашел поэта, который невидимо присутствовал в своем мире. Нам важно заметить, что "отстраненная" позиция автора восходит, по Жуковскому, именно к античному миру: "Древний стихотворец невидимо владычествует своим предметом и редко показывается из того облака, в котором от нас таится <...>" (292), — пишет он в статье "О поэзии древних и новых", которая была фундаментом его концепции античного мира. Сравнивая в этой статье античный и современный миры, Жуковский приписывает первому стремление к непосредственному воспроизведению природы как таковой. Древние, по Жуковскому, были открывателями чувственного мира, современные же обратились к миру идей. Говоря о скоттовской простоте и верности, Жуковский, по-видимому, имел в виду следование такому "античному восприятию" мира и воспроизведению природной Красоты, тем более, что общеизвестным является стремление Скотта к "объективному" изображению действительности.

Но, наряду с "верностью" Скотта, Жуковский подчеркивает и его нравственный потенциал: "Поэт в прямом значении сего звания, он будет жить во все времена благотворителем души человеческой" (335). В этой связи Скотт противопоставлялся Жуковским античному миру как поэт христианский. Нелучайно он называет здесь Скотта проводником, отсылая нас, по-видимому, к Вергилию, который стоял на грани античного и христианского миров. Жуковский нашел в Скотте художника, которому удалось, с его точки зрения, слить эти два мировоззрения. В образе вездесущего и невидимого, нравственного автора-проводника Жуковский стремился соединить античный пантеизм с христианством.

В качестве второго "идеального поэта" в статье "О поэте..." выступает Карамзин.

В своей статье 1793 г. "Что нужно автору?" Карамзин писал: "Творец всегда изображается в творении, и часто против воли своей"³, и Жуковский почти цитирует это высказывание в своей статье: "<...> что скрыто внутри его <поэта> души, то будет вложено тайно, безнамеренно и даже противонамеренно и в его создание" (335). Таким образом, мысль, которая стала центральной в анализируемой концепции Жуковского, восходила для него к Карамзину и непосредственно была отнесена им к Скотту.

В связи с Карамзиным необходимо напомнить также мысль из статьи "Нечто о науках, искусствах и просвещении" 1793 г.: "Что суть искусства? — *Подражание Nature*" <курсив Карамзина. — К. Р.>⁴. Этот тезис стал лейтмотивом в рассматриваемой концепции Жуковского. К тому же Жуковский строит свою концепцию искусства, основываясь на мысли Руссо: "Прекрасно только то, чего нет" (330), на которую также обратил внимание Карамзин⁵. Все эти переклички позволяют утверждать, что именно в эстетике Карамзина Жуковский находил мысли, которые были, с его точки зрения, реализованы Скоттом. Если же учитывать то обстоятельство, что сам Карамзин культивировал Скотта⁶, то не исключается и возможность, что он стоял у истоков трактовки Жуковским творчества Скотта.

Светлым образам Скотта и Карамзина Жуковский противопоставляет Байрона, который, по его мнению, повинен в упадке современной литературы. Но сам Жуковский относится к Байрону неоднозначно. Так, в статье 1846 г. "О меланхолии в жизни и поэзии", говоря о меланхолии Байрона, он отмечает: "Как поэтическая краска, меланхолия из всех поэтических красок самая сильная: поэзия живет контрастами" (347). Можно сказать, что, разрабатывая концепцию идеального автора, Жуковский стремился найти пути пересечения гармонического мира скоттовского типа с миром контрастов Байрона.

Мы показали, что к концу 40-х гг. у Жуковского сформировалась концепция "отстраненного" автора, которую он противопоставил современному ангажированному искусству.

Наши выводы позволяют глубже понять авторскую эволюцию Жуковского в целом. В статье "О поэте...", которая является, по существу, итоговой. Жуковский предлагает концепцию идеального художника и идеального произведения. В этом смысле, можно сказать, что это были идеалы, к осуществлению которых Жуковский стремился в течение всего писательского развития. В дальнейшем мы хотели бы выяснить и проследить, как реализовалась его установка идеального автора (бессубъектного повествователя) в поэтике, в частности, в переводе "Одиссеи". Это может по-новому осветить концепцию античности (античной утопии) у Жуковского.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 14. С. 37.
- ² Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 333. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте в скобках.
- ³ Карамзин Н. М. Что нужно автору? // Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 38.
- ⁴ Карамзин Н. М. Нечто о науках, искусствах и просвещении // Там же. С. 43.
- ⁵ Карамзин Н. М. Несколько слов о русской литературе // Там же. С. 65.
- ⁶ Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма. Л., 1975. С. 10–11.

ОБРАЗ ДОКТОРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

ЕКАТЕРИНА НЕКЛЮДОВА (МОСКВА)

Доктор (по окончании обхода больных):
До свидания, Петров... До свидания, Си-
доров... А вы, Иванов, прощайте!...

(Анекдот)

Исследования, посвященные истории литературного персонажа, уместно разделить на две основные группы. Первая включает в себя труды, для которых характерен доминантный в советском литературоведении "социальный" подход к художественному произведению. Тут можно указать на публикации, посвященные классовым и сословным образам дворян, разночинцев и т.д. Вторая группа объединяет работы, в которых литературный герой рассматривается исключительно с точки зрения поэтики, структуры сюжета и места в системе персонажей (данный метод прослеживается в таких классических работах, как, например, "О литературном герое" Л. Я. Гинзбург или в "Характерах и обстоятельствах" С. Г. Бочарова).

Мы пытаемся объединить два названных подхода, рассматривая профессиональную характеристику персонажа "доктор" с точки зрения его места в системе персонажей, с одной стороны, и его культурного ореола — с другой. По нашему мнению, с этим персонажем в литературу впервые приходит герой, практикующий определенную профессию¹.

Литературоведение практически не касалось этого вопроса. Имеющиеся работы, в основном, либо рассматривают образы докторов как отражение реальных процессов в медицине, либо занимаются проблемой прототипов конкретных персонажей, в том числе врачей². Стоит также упомянуть особый вид исследований, представляющий собой работы, написанные врача-

ми, но посвященные литературе. Подобные произведения исследуют как произведения с "медицинской" тематикой, так и реальное положение медицины в период написания того или иного произведения³.

В рассуждении о сюжете русского романа XIX в. Ю. М. Лотман пишет о том, что "элементы текста — наименования предметов, действий, имена персонажей и т.п. — попадают в структуру данного сюжета, уже будучи отягчены предшествующей социально-культурной и литературной семиотикой. <...> Каждая "вещь" в тексте, каждое лицо и имя, то есть все, что сопряжено в культурном сознании с определенным значением, таит в себе в свернутом виде спектр возможных сюжетных ходов"⁴. Так и образ врача, возникающий в сюжете и неизбежно вызывающий своим появлением цепочку ассоциаций (таких, например, как: белый халат, лекарства, болезнь, смерть), собирает в себе и активизирует релевантные сюжетные ходы предыдущих сочинений и жизненные реалии.

Доктор в произведениях русской литературы XIX в. всегда привлекает к себе внимание особой непонятной ролью: хотя он включен в систему других персонажей, однако лишается роли активного участника (т.е. не находится в отношениях любви-соперничества-ненависти и т.д.). Поэтому доктора, как правило, — персонажи второго плана. Основные функции врача в художественном произведении — посредник, конфидент, "соглядатай". Приведем пример доктора Вернера из "Героя нашего времени" Лермонтова, чей образ вбирает в себя все три перечисленные функции⁵. Вернер, не будучи центральным действующим лицом, как Печорин, Вера, Грушницкий или Мери, все же является важной, связующей сюжетной фигурой: благодаря его посредничеству происходит контакт между главными героями (секундант в дуэли, передача записки от Веры Печорину); благодаря его конфидентству завязывается основная интрига (после беседы с Печориным); благодаря, наконец, его "соглядатайству", Печорин узнает о новостях.

Доктору заказано центральное место в произведениях — но зато дано знание об окружающем мире и умение пользоваться этим знанием. Он стоит близко к наиболее интимным и зата-

енным сторонам жизни — и это свойство сближает функции врача с функциями священника⁶. Оба присутствуют у смертного одра, к обоим человек обращается за помощью. Но в литературе отношение к этим двум профессиям становится диаметрально противоположным: предпочтение отдается священнику и врачеванию души, а доктор отвергается как шарлатан⁷. Отождествление врача и священника и одновременно их противопоставление — не единственный пример взаимодействия этих профессий в культурном сознании. Впоследствии, уже в XX в., можно говорить о полном переносе функций священника на врача. Крайнее выражение данного процесса — отношение к психоаналитикам в современном обществе (особенно в западном).

Литературным докторам придан ряд характерных свойств. Во-первых, они нередко наделены физическим уродством (хромота, некрасивое лицо)⁸. Во-вторых, врачи в литературе обычно лишены семьи: круг их родственников ограничивается престарелыми родителями (так происходит с Базаровым, с Круповым). Доктора либо вообще не пытаются обзавестись семьей (Вернер утверждает, что не способен к этому; Крупов является ярким противником брака: Базаров не собирается жениться), либо, при попытке жениться, их брак перерождается в нечто или трагикомичное ("Доктор" Е. П. Гребенки), или чудовищное ("Гримаса моего доктора" Лажечникова). Эта "бессемейность" является одним из показателей инородности докторов, их оторванности от почвы и от традиции. Характерно, что книжные доктора не имеют ни детства (т.е. у них нет *прошлого*), ни детей (т.е. *будущего*). Более того — большинство врачей в произведениях XIX в. предстают либо иностранцами, либо потомками приезжих медиков⁹. Иными словами, этот персонаж оторван как от почвы, так и от семейного круга: у него нет личной истории. Вся его история заключена в работе и пациентах¹⁰.

Мы можем связать интратекстуальные функции докторов (конфидентство, посредничество) с их характерными свойствами: так как врач не может иметь личной истории, он не может быть и самостоятельным персонажем; он всегда распола-

гается рядом с главным героем, с центральной линией — но никогда не принимает в ней участия. Такая позиция — рядом, но не внутри — дает доктору способность всевидения и всеведения.

Литературная профессия врача обладает рядом особенностей, выделяющих ее из числа других занятий. Во-первых, доктору доступны любые дома и, стало быть, он видит и слышит вещи, наиболее скрытые от посторонних глаз¹¹. Более того — врач разбирается в устройстве человеческого тела: он имеет доступ к внутренностям. Доктор прописывает больным непонятные лекарства, прибегает к незнакомой латыни. Все эти факторы формируют амбивалентное отношение к врачу: с одной стороны, окружающие относятся к медикам с неприязнью, так как с ними связан анатомический театр, вскрытие трупов и т.д. Однако, с другой стороны, литература представляет и другую крайность — уважение к врачам как обладателям особого знания, недоступного простым смертным¹².

Сказанное можно свести к единому знаменателю — доктор чужероден в обществе, и люди, независимо от того, испытывают они к нему уважение или отвращение, считают его чужим.

Доктор обладает знанием — и это выделяет его из человеческого и профессионального спектра общества. Знание это — особого свойства: оно связано с человеческим телом, с болезнью и выздоровлением. Доктор может не позволить человеку умереть от болезни, а может, наоборот, спровоцировать смертельный исход. Именно поэтому врачи так часто окружены мрачноватым ореолом, и их фигуры покрыты тайной. Например, медик Мозель из "Гримасы моего доктора"¹³ окутан темнотой и сплетнями: он держит взаперти свою дочь, которую никому не показывает (объяснение этому, впрочем, находится вполне простое). Таинственный доктор Сегелиель из "Импровизатора"¹⁴ обладает чудесными способностями: люди, обращающиеся к нему, непременно выздоравливают; а те, кто настроен против него — болеют и умирают. А довольно прозаический доктор Бин из "Косморамы"¹⁵ имеет чудесного двойника-призрака.

Иными словами, доктора, обладая тайным знанием, не вполне принадлежат к миру людей. Но этот дар им достается за определенную плату — оставаться неустроенными, бессемейными, без родины. Профессиональный язык — латынь — дает медикам возможность понимать друг друга и не быть понятыми посторонними. Доктора воспринимаются окружающими как чужеземцы — отчасти из-за латыни, отчасти из-за своего (как правило, немецкого) происхождения. Истоком этого романтически-мрачного облика являются, несомненно, немецкие романтики, с их темой избранничества, науки и общения к ней благодаря каким-либо темным силам. Здесь ясно вскрываются фаустовские мотивы: договор с дьяволом и его следствие — лишение героя какой-нибудь стороны жизни (например, жены и потомства)¹⁶. За то герою и дается тайное знание.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В отличие от таких ритуализованно-сказочных профессий, как кузнец или мельник. Их мы никогда не увидим за работой: врач, напротив, всегда предстает перед нами в процессе выполнения своего профессионального долга. Не входят в спектр изучения и военные, являющиеся скорее сословием, социальным слоем, чем профессией.
- ² Так, например, большинство работ, посвященных доктору Вернеру, рассматривают вопрос о происхождении этого образа. См.: *Бронштейн Н.* Доктор Майер // *Литературное наследство*. Т. 45–46. М., 1948; *Мануйлов В. А., Миллер О. В.* Комментарий к "Герою нашего времени" // *Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени*. СПб., 1996. С. 299–301 и след.
- ³ См.: *Шубин Б. М.* Доктор А. П. Чехов. М., 1982.; *Шубин Б. М.* Дополнение к портретам. М., 1989; *Громбах С. М.* Пушкин и медицина его времени. М., 1989; *Гейзер И. М.* Чехов и медицина. М., 1954; *Меве Е. Б.* Медицина в творчестве и жизни А. П. Чехова. Киев, 1989.
- ⁴ *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // *Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т.* Таллинн, 1993. Т. 3. С. 94.

- ⁵ Разумеется, данный пример — не единственный; список докторов-персонажей вторых планов необычайно велик.
- ⁶ В данный ряд — священник и доктор, несомненно, можно включить и могильщика как "врача" мертвого.
- ⁷ Третий вариант ответа на вопрос "как лечиться", вариант, более характерный для Средневековья, предусматривал полный отказ от использования магических формул и услуг всякого рода целителей. Избавление от недуга "человеку болящему" надлежало искать исключительно в церкви. Соответственно в "Кисво-Печерском Патерике" повествуется о конфликте князя-"черноризца" Святоши и врага-"сирианина" Петра" (*Одесский М. П. Человек болящий в древнерусской литературе // Древнерусская литература: изображение человека и природы. М. 1995. С. 160.*).
- ⁸ Что, впрочем, не мешает им быть привлекательными.
- ⁹ Эта черта персонажей имеет и реальное объяснение: еще в начале XVIII в. большинство медиков были приезжими: "При Годунове были уже в Москве иностранные медики, которые лечили как царя, так и знатнейших бояр" (*Карамзин П. М. Русская старина // Вестник Европы. 1803. Ч. 11. № 20. С. 270*). Подробнее о приезжих врачах см.: *Ковригина В. А. Немецкая слобода Москвы и ее жители в конце XVII — первой четверти XVIII века. М., 1998.*
- ¹⁰ Например, для Трифона Васильевича из повести С. Вахновской "Из воспоминаний лекаря" вся жизнь заключена во взаимоотношениях с пациенткой Линой и в наблюдении за ее ростом и развитием (*Вахновская С. Из воспоминаний лекаря // Вахновская С. Рассказы и очерки. М., 1859. С. 165–265*).
- ¹¹ "Знаете, наша должность медика ведет нас не в гостиную, не в залу, а в кабинет да в спальню. Я много видел на своем веку людей и ни одного не пропускал, чтоб не рассмотреть его на все корки" (*Герцен А. Н. Кто виноват? // Собрание сочинений: В 9 т. М., 1955. Т. 1. С. 177*).
- ¹² Рассказ Чехова "Цветы запоздалые" предоставляет нам примеры обоих полюсов. Так, непонятная речь доктора вызывает у слушателей глубокое уважение: "И доктор, высоко держа голову и в упор глядя на Марусю, начал толковать об исходах воспаления легких <...> Прочел целую лекцию, пересыпанную медицинскими терминами, и не сказал ни одной фразы, которую поняли бы слушатели. Однако это не помешало слушателям сидеть разинув рты и глядеть на ученого почти с благоговением" (*Чехов А. П. Цветы запоздалые // Собрание сочинений: В 12 т. М., 1962. Т. 1. С. 361*).

Этот же рассказ демонстрирует диаметрально противоположное отношение к указанному персонажу: "И ремесло его... не особенно чистое. Вечно в разной разности копается... Фи!" (Там же. С. 357).

- ¹³ Лажечников И. И. Гримаса моего доктора (Из походной записной книжки 1813 года) // Лажечников И. И. Сочинения. Посмертное полное издание. СПб.: М., 1884. С. 254–309.
- ¹⁴ Одоевский В. Ф. Импровизатор // Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. М., 1989. С. 116–130.
- ¹⁵ Одоевский В. Ф. Косморама // Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. М., 1989.
- ¹⁶ Ср.: Черт запрещает Леверкюну любить (Т. Манн. "Доктор Фаустус").

"ТЮТЧЕВСКИЙ" ПЛАСТ В ЛИРИКЕ ВЛ. СОЛОВЬЕВА

МАРИЯ ШМОНИНА (ТАРТУ)

1. В начале XX века поэтическое наследие Ф. И. Тютчева, Я. П. Полонского, А. А. Фета, В. С. Соловьёва представлялось современникам как внутренне цельное, неотъемлемое друг от друга, порожденное всем ходом развития русской поэзии. А. А. Блок пишет о них как об источниках "новейшей" поэзии: «Великие учителя — Тютчев, Фет, Полонский, Соловьёв пролили свет на "бездну века"»¹. Г. И. Чулков заметил, что "первыми русскими символистами по справедливости надо считать Тютчева и Владимира Соловьёва <...>"². Однако ощущается огромная разница между Тютчевым — современником Пушкина и поэтом в первую очередь, и философом, "пророком", мистиком в первую очередь, а потом уже и поэтом — Соловьёвым. В русской поэзии Соловьёв явился ключевой фигурой, тесно связанной как с линией романтической лирики (Жуковский — Тютчев — Фет), так и с продолжением этой линии в поэзии символизма.

Вопрос о генеалогии соловьёвской поэзии, влиянии Тютчева на его поэзию, о функции реминисценций в поэтике Соловьёва на сегодняшний день не намечен и в общем виде. Не выявлен и круг конкретных цитат из стихотворений поэтов XIX в. в соловьёвском тексте, на основе которого можно было бы говорить о проблеме "чужого слова" в творчестве Соловьёва. Отчасти это входит в задачи нашего исследования.

2. Факт особого влияния, которое оказала поэзия Тютчева на творчество Соловьёва, указан самим философом прямо и косвенно. С одной стороны, Соловьёв пишет статью "Поэзия Ф. И. Тютчева", с другой — в ряде статей конца 1880-х — нач. 1890-х гг. свою концепцию "совершенной объективной

красоты" он иллюстрирует стихотворениями поэта. Главный тезис статей "Красота в природе" (1889), "Общий смысл искусства" (1890), "Первый шаг к положительной эстетике" (1894) — о том, что красота в природе имеет объективную реальность, независимо от субъективных человеческих вкусов ("природа равнодушна к красоте"). служит основой для характеристики Тютчева. Соловьев пишет, что Тютчев "вполне и сознательно *верил* в то, что чувствовал, — осязаемую им живую красоту принимал и понимал не как свою фантазию, а как *истину*"³. Соловьев вычленяет в поэзии Тютчева идеи, родственные ему самому и, в то же время, категории собственной системы переносит на чужой материал⁴. Наглядно этот процесс виден на примере лексики, используемой Соловьевым в статье "Поэзия Ф. И. Тютчева" (1895).

Соловьев описывает поэтический мир Тютчева, используя: а) дефиниции собственной философской и поэтической системы: "душа мира", "земная душа", "живая красота", "мировая гармония", "идеальное начало", "темный корень", где доминирует соединяющая эти понятия идея синтеза; б) сугубо тютчевскую лексику с отсылкой к конкретному тексту или без нее: "хаос" / "древний хаос" (стихотворение "О чем ты воешь, ветр ночной?.."), "предопределение", "роковое наследие", "роковая борьба" ("Предопределение"), "гаинственное дело" ("Ночное небо так угрюмо..."), "бездна"/"безымянная бездна", "золототканый покров" ("День и ночь"), "злая жизнь" ("Итальянская villa"); и в) лексику смешанного типа, имеющую направленность на *тютчевский* и *соловьевский* тексты. Об этом см. ниже.

3. На примере стихотворения Соловьева "День прошел с суетой беспощадною..." (1892) рассмотрим условия возникновения реминисценций из стихотворений Тютчева в поэзии Соловьева и объясним их функцию:

День прошел с *суетой беспощадною*,
 Вкруг меня *благодатная тишь*.
 А в душе ты одна *ненаглядная*.
 Ты одна *нераздельно царить*.

Все порывы и чувства мятежные,
 Злую жизнь, что кипела в крови.
 Поглотило стремленье безбрежное
 Роковой беззаветной любви.

Днем луна, словно облачко бледное,
 Чуть мелькнет белизною своей.
 А в ночи — перед ней, всепобедною,
 Гаснут искры небесных осней⁵.

3.1. Вторая строфа стихотворения является реминисценцией последней строфы тютчевского текста 1837 г. "Итальянская villa". Ср.:

Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,
 Та жизнь. — увы! — что в нас тогда текла,
 Та жизнь, с ее мятежным жаром,
 Через порог заветный перешла⁶.

Такой параллелизм представляет собой один из наиболее ярких случаев "переклички" тютчевского и соловьевского текстов. Тютчевская "злая жизнь" в стихотворении Соловьева подкреплена сигнальным словом тютчевской лирики "роковой". Это наиболее частотное в поэтическом словаре Тютчева и семантически нагруженное слово, встречающееся в вариантах: "мир роковой", "роковая бездна", "роковое слияние душ", "взор роковой", "страсти роковые", "встреча роковая", "минута роковая" и т.д. В строфе Соловьева любовь получает характеристику "роковая", что не вписывается в систему поэта (ср. с типичным — "вечная любовь", "солнце любви", "праздник любви"). Роковой может быть разлука или измена ("с рокового мгновенья разлуки", "безрадостной любви развязка роковая"). Это сочетание является реминисценцией стихотворения Тютчева "Предопределение", задавшего в русской поэзии тему любви-поединка:

Любовь, любовь — гласит преданье —
 Союз души с душой родной —
 Их съединенье, сочетание,
 И роковое их слиянье.
 И ... поединок роковой... (I. 142).

С другой стороны, оно навсегда связало с поэзией Тютчева тему рока. Соловьев в статье "Поэзия Ф. И. Тютчева" цитирует стихотворение "Святая ночь на небосклон взошла..." со значимым искажением в заключительной строке: не "родовое" — "он узнает наследье родовое", а "роковое"⁷. Это симптоматичное, а возможно и сознательное искажение объяснимо: Тютчев пишет о "покрове, накинута над бездной". Это более позднее (1850) развитие темы стихотворения "День и ночь", где о бездне говорится как о "мире роковым". Во многом это доказывает то, что в поэтической памяти Соловьева прилагательное "роковой" было знаком *тютчевского* текста. Соловьев переводит поэзию Тютчева на тютчевский же язык. Соловьев пишет: «"Роковое наследие" темных сил в нашей душе не есть что-нибудь личное, оно одинаково принадлежит всему человечеству»; "*Хаос*, т.е. отрицательная беспредельность <...> — вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания"⁸. Ср. у Тютчева: "О, страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про родимый!" ("О чем ты воешь, ветр ночной?..").

Словосочетание "роковая любовь" составлено из нескольких текстов Тютчева, формирующих, в одном случае, на уровне сюжета ("Сижу задумчив и один...", "Не говори: меня он, как и прежде, любит...", "О, как убийственно мы любим..."), с другой — на уровне лексики ("Предопределение") тему тяжелой, губительной любви. Оно становится штампом посттютчевской поэзии. Ср. у А. Н. Апухтина: "Я ее победил, роковую любовь".

3.1.1. Об усвоении Соловьевым тютчевской лексики и семантики свидетельствуют следующие примеры. В "Посвящении к неизданной комедии" Соловьев пишет: "*И злую жизнь* насмешкою незлою / Хотя на миг один угомони". Стихотворение Соловьева "О, как в тебе лазури чистой много..." варьирует сюжет двойной природы души из тютчевского текста "О вещая душа моя!" ("Так, ты — жилица двух миров"). Соловьев, продолжая тютчевскую тему, акцентирует внимание на скорее тютчевском, чем своем, мотиве борьбы противоположных начал: "Как ясно над тобой сияет отблеск бога, / Как *злой*

огонь в тебе томителен и жгуч. / И как в твоей душе с невидимой враждою / Две силы вечные таинственно *сошлись*". Оба стихотворения заканчиваются возможностью примирения враждебных сил. Для Соловьёва эта борьба будет осуществлением процесса одухотворения материи и материализации духа. В статье "Красота в природе" философ пишет: "<...> мы должны определить красоту как *преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала*"⁹, а в стихотворении "Das Ewig-Weibliche" добавляет: "Все совместит красота неземная / Чище, сильней, и живей, и полней". Соловьёв обращается к "гнездам", ключевым темам-образам тютчевской лирики.

Тютчевская "злая жизнь" функционирует в системе Соловьёва на уровне лексики в своем первоначальном значении — как "земное". В текстах Соловьёва тютчевское понятие порождает массу комбинаций: "злое пламя земного огня" ("Вся в лазури сегодня явилась..."), "пусть жизнь — лишь злой обман..." ("злой обман" подкрепляется наличием тютчевского "роковой" в названии — "Безрадостной любви развязка роковая..."), "злой огонь" ("Имману-Эль"), "злая жизнь" ("Что роком суждено, того не отражу я..."), "тьма житейских зол" ("Пусть тучи темные грозящею толпою..."). Во всех этих вариантах присутствует составляющая тютчевского понятия "злой". Однако отметим существенную трансформацию. "Злая жизнь", возникновение которой ставится под сомнение в строфе Тютчева ("Что это, друг? Иль злая жизнь..."), преодолевается в стихотворении Соловьёва ("Злую жизнь, что кипела в крови, / Поглотило стремленье безбрежное / Роковой беззаветной любви"). Соловьёв говорит о "роковой любви", сознательно отсылая к *тютчевскому* тексту, но неизменно вкладывая свой смысл в это понятие. Им подразумевается истинная вечная любовь, "восходящая" к Вечной Женственности.

Отметим параллели строф Соловьёва и Тютчева на звуковом уровне — аллитерация на *ж* и *з*. В первых словах последних строк строфы Соловьёва (*Погло*тило... *Ро*ковой) содержится анаграмма ключевого слова тютчевской строфы "порог".

3.1.2. В стихотворении "Итальянская villa" Тютчев затрагивает тему перехода между контрастирующими мирами — "блаженным миром" и "злой жизнью". Б. Я. Бухштаб замечает: "Тема рока развивается в основном независимо от темы "блаженного мира", <...> но там, где эти темы сталкиваются, "роковая" стихия, стихия "хаоса" оказывается изначальной и подлинной"¹⁰. Мотив "золотого / златотканного покрывала", наброшенного над бездной, развивается далее поэтом в стихотворениях "День и ночь" и "Святая ночь на небосклон взошла...". Основной в них является мысль о смешении границ двух миров: "И нет преград меж ей и нами", "И нет извне опоры, ни предела..." Ср. со стихотворением Жуковского "Голос с того света": "Не узнавай, куда я путь склонила, / В какой предел из мира перешла". Во всех трех стихотворениях — Жуковского, Тютчева и Соловьева — обнаруживается параллелизм местоименной системы, где "земное" "я" разъединено пространственно с находящейся по ту сторону предела "ты". В статье "Смысл любви" Соловьев пишет: "В устройении физического мира (космический процесс) божественная идея только снаружи облекла царство материи и смерти покровом природной красоты"¹¹ (ср. со стихотворением Тютчева "Ma'agia": "Как тканью легкою свой образ прикрывает, / Да утаит от них приход ужасный свой!"). Свое первое стихотворение Соловьев пишет на эту тему: "Природа с красоты своей / *Покрова* снять не позволяет".

3.2. Образ, реализующийся в последней строфе Соловьева, — "ночное светило днем" является универсальным как для русской, так и для западно-европейской поэзии. Как показывает В. Н. Топоров¹², этот образ в поэзии Тютчева восходит к "немецко-романтической" разработке "ночной" темы (в стихотворениях Эйхендорфа, Тика, Новалиса). Несмотря на увлечение Соловьева философией немецкого романтизма, на уровне текста происходит отсылка лишь к стихотворениям Тютчева, а не к их претексту. Маркированный образ в системе Тютчева является частью ключевого мотива-противопоставления "дня" и "ночи". Ср. со стихотворениями Тютчева:

Смотри, как днем туманисто-бело

Чуть брезжит в небе месяц светозарный.

Наступит ночь — и в чистое стекло
 Вольет елей душистый и янтарный!
 ("В толпе людей, в нескромном шуме дня...")

На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,
 Он в небесах едва не изнемог. —
 Настала ночь — и светозарный бог.
 Сияет он над усыпленной рощей!
 ("Ты зрел его в кругу большого света"...)

У Тютчева этот мотив встречается в так называемой эмблематической лирике. Кто-то (чаще всего героиня) сравнивается со звездой, месяцем в дневное время суток: "Я знал ее еще тогда, / В те баснословные года, / Как перед утренним лучом / Первоначальных дней звезда / Уж тонет в небе голубом". Об этом говорит и двухчастная композиция процитированных стихотворений: в первом катрене описание человека, во втором — сравнение его с ночным светилом. Природный и человеческий миры изоморфны друг другу. Тютчевский аллегоризм передается и строкам Соловьева. Ситуация, заданная в первой строфе ("день" ↔ "ночь"), иллюстрируется двумя последующими. Суэта дня противопоставлена "благодатной тиши" ночи в 1-й строфе, "злая жизнь" противопоставлена "роковой беззаветной любви" во 2-й, в 3-й — "день" и "ночь" противостоят друг другу как стихии. Ночь в тютчевском, а вслед за ним и в соловьевском тексте, получает положительные характеристики, что отсылает к раннему стихотворению Тютчева 30-х гг. "Как птичка, раннею зарей...", где герой восклицает: "О ночь, ночь, где твои покровы, / Твой тихий сумрак и роса!..". День же получает такие характеристики, которые в других текстах Тютчева и Соловьева имеют ночь, север: шум, суэта, угроза гибели. Свое стихотворение Соловьев строит на известном параллелизме (точно так же, как "ты" царишь в моем сердце, луна царит на небе). Глагол "царить" подкреплен здесь соловьевским обращением к "ты" как "царице" в стихотворении "У царицы моей есть высокий дворец..." и "Я смерти не боюсь...". Этот параллелизм отсылает к образу "человека-звезды": у Тютчева — "Душа хотела б быть звездой", у Фета — "Признал родство с нетленной жизнью звездной, / И ок-

рылен дыханием твоим". у Соловьева — "А когда без тебя суждено умереть. / Буду яркой звездой над тобою гореть". Рассматриваемый образ не является приоритетом *тютчевского* текста, как, например, описанное понятие "злая жизнь", поэтому стихотворение Соловьева соотносится с различными претекстами. В первую очередь, это "Утренняя звезда" В. А. Жуковского, актуализирующая в русской поэзии тему "светлой" звезды.

4. Подведем итоги сказанного. Вся поэзия Тютчева, по замечанию Л. В. Пумпянского¹³, является единым текстом, слагающимся из нескольких тем, "гнезд" и представляющим собой, как пишет Ю. М. Лотман, "парадигму вариантов глубинной смысловой структуры"¹⁴. Реминисценции появляются в поздней лирике 80-х – 90-х гг. Соловьева как результат сознательной установки поэта на "чужое" слово. Тексты Соловьева восходят к инварианту тютчевской лирики, "дублетам", варьирующим одну тему, например, "злой жизни", "двойного бытия души". Рассмотренное стихотворение Соловьева имеет "мозаичную" структуру, оно разворачивается из "чужого" ядра, включая тютчевские и нетютчевские тексты.

Метрический репертуар Соловьева полностью отражает процессы, происходящие в русской современной ему поэзии. Рассмотренное стихотворение Соловьева написано трехстопным анапестом с альтернативой дактилических и мужских рифм (АнЗдм). В середине и последней трети XIX в. количество трехсложников под влиянием поэзии Некрасова значительно возрастает. По замечанию М. Л. Гаспарова¹⁵, Некрасов является и "главным канонизатором дактилических рифм". Отметим и грамматический параллелизм дактилических рифм Соловьева (*беспощадною — ненаглядная, мятежные — безбрежное, бледное — всепобедною*), характерный для некрасовской и постнекрасовской лирики. Это свидетельство того, что поэт не ориентируется на тютчевскую поэтику, не стилизует ее. Таким образом, Соловьев, используя постнекрасовскую мелодику, переводит поэзию с классических размеров Тютчева (ямб. хорей) на новый, современный ему поэтический язык (трехсложники).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Блок А. А. Из дневников и записных книжек // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 5. С. 88.
- ² Чулков Г. И. Дымный ладан // Валтасарово царство. М., 1998. С. 373.
- ³ Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 466.
- ⁴ Отметим один из интересных случаев такого переноса. В статье "Поэзия Ф. И. Тютчева" Соловьев пишет: "Но и сам Гете не захватывал, быть может, так глубоко, как наш поэт <Тютчев>, темный корень мирового бытия <...>" (Указ. соч. С. 473–474). "Темный корень" является автореминисценцией стихотворения "Мы сошлись с тобой недаром...", развивающего тютчевский сюжет души - "жилицы двух миров". Соловьевское понятие "темный корень" контаминирует значения *тютчевского* текста, связанные со словами-образами "роковой", "злая жизнь": это мгла, сумрак, бездна, дно ("Душу, душу я живую / Схоронил на дне твоём"). Интерес представляет здесь сам прием Соловьева — для описания поэзии Тютчева он использует понятие собственной поэтической системы, но наполненное тютчевской семантикой.
- ⁵ Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 94. Далее ссылки на это издание в тексте по с указанием страницы.
- ⁶ Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966. С. 91. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.
- ⁷ Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева. С. 477.
- ⁸ Там же. С. 475 и далее.
- ⁹ Там же. С. 38.
- ¹⁰ Бухштаб Б. Я. Русские поэты. Л., 1970. С. 47.
- ¹¹ Соловьев В. С. Указ. соч. С. 159.
- ¹² Топоров В. Н. Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 48 и далее.
- ¹³ Пумпянский Л. В. Поэзии Ф. И. Тютчева // Урания, 1928. С. 9 и далее.
- ¹⁴ Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 108.
- ¹⁵ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика. М., 1984. С. 195.

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЗИЦИИ А. С. СУВОРИНА

ЕЛЕНА НЫММ (ТАРТУ)

Основным предметом нашего рассмотрения будет роман "В конце века. Любовь" А. С. Суворина, писателя не первого ряда в литературе XIX в., более известного среди современников в роли издателя газеты "Новое время". Роман, опубликованный в 1893 г., является центральным произведением в творчестве Суворина 1890-х гг.: он как бы аккумулирует в себе художественные искания предыдущих сочинений, и от него идут идейные и сюжетные нити к ряду последующих литературных произведений Суворина.

Идейная программа будущего романа начинает складываться уже в публицистике и литературной критике Суворина 1880-х гг. В статье 1886 г. «"Горе от ума" и его истолкователи» он пишет, что до сих пор еще не было создано произведения, которое отразило бы женский взгляд на вопросы любви¹. По мнению Суворина-критика, необходимо в художественной форме выразить представление о "женской любви". Это представляется ему "делом" "будущего сильного таланта". Роман "В конце века. Любовь" является, по-видимому, собственной попыткой Суворина в 1890-е гг. реализовать этот литературный проект.

Общественная и эстетическая проблематика тесно переплетены в рассуждениях Суворина. В центр общественной жизни он ставит проблематику т.н. женского вопроса. По мысли Суворина, утрата чувства целомудрия, которой способствуют все разговоры о пользе женской эмансипации, является первичным импульсом в падении общественной нравственности. Это сказывается также в создании атмосферы "нервозности, которой страдает целое поколение, в утрате жизнерадостного чув-

ства, наложившей свой отпечаток, как на семейную жизнь, так и на общество и на литературу"².

В конце XIX в. наиболее остро в среде литераторов и критиков ставится вопрос о воздействии современной литературы на массового читателя. В критике создается представление о том, что "сумеречная эпоха" — это в значительной степени следствие влияния современной литературы. По мысли критиков, психологическая атмосфера литературного произведения создает соответствующее настроение у его читателей. Рассуждения Суворина находились в русле этого обсуждения критикой "упадка" современной литературы. Тем более, что сам вопрос влияния литературы на массового читателя сильно интересует Суворина. В письме 1900 г. к В. В. Розанову он сравнивает значение литературы для общественного сознания в современных исторических условиях с деятельностью Петра и Екатерины³.

Выбор именно такого названия для собственного романа ("В конце века. Любовь") был не случаен. Семантика названия подчеркивает актуальность для романа темы любви и женской судьбы и, с другой стороны, рассмотрение ее в разрезе ситуации *fin de siècle*. Само выражение "конец века" функционирует в русской культуре этого времени как клишированное понятие, которое тянет за собой целый ряд устойчивых представлений о доминирующей в обществе психологической атмосфере.

Наиболее яркий пример влияния литературы на читательскую аудиторию, по мнению Суворина, представляют романы И. С. Тургенева. Он записывает в "Дневнике" 14 апреля 1896 г.: "Среди общества он <Тургенев> явился учителем. Он создавал образы мужчин и женщин, которые оставались образцами. Он делал моду. Его романы — это модный журнал, в котором он был и сотрудником, и редактором, и издателем. Он придумывал покррой, он придумывал душу, и по этим образцам многие россияне одевались..."⁴. Легкость, с какой читательская аудитория усваивала именно тургеневские романы, Суворин объясняет особенностями их идейной структуры (см. очерки "Многоженство или единоженство?"). Суворин считает, что романы Тургенева представляют условную, эсте-

тически сконструированную действительность, но читателем она воспринимается как реальная историческая действительность. Это и обуславливает, по мнению Суворина, влияние на массового читателя произведений Тургенева. С другой стороны, особая эмоциональная наполненность образов главных героев в романах Тургенева оказывает сильное влияние на чувства читателей. Таким образом, постановка "героической" личности в центр романного повествования обуславливает, по мысли Суворина, высокую степень воздействия произведений Тургенева на читательскую аудиторию. Однако Суворин полагает, что влияние это можно рассматривать преимущественно с негативной стороны, т.к. у эстетически сконструированной действительности тургеневских романов нет корней в реальности, а исторические "заветы" тургеневских героев являются беспочвенным морализаторством.

"Нигилизм", о котором Суворин говорит в очерках, оказывается не единственным примером пагубного воздействия тургеневских романов на поведение современного читателя. Другой пример Суворин видит в образцах женского поведения, заложенных в романах Тургенева. В "Дневнике" 10 октября 1903 г. Суворин записывает, что "глупая фраза" Елены из "Накануне" «увлекла многих девушек, которые спешили сказать: "возьми меня всю"» (Дневник, 302). Заметим, что такой взгляд на тургеневское творчество не был нов. представители лагеря консервативной критики высказывали сходные суждения.

Свой роман Суворин пишет, явно полемизируя с идеологией тургеневских романов. Он спорит с концепцией женского поведения, представленной романами Тургенева. Описывая в 1903 г. в "Дневнике" творческую историю сюжета романа, из которого позднее вышла пьеса "Вопрос" (1903), Суворин указывает на важность тургеневского импульса в создании этих произведений. Социальную и прагматическую задачу пьесы, а соответственно и романа, Суворин видит в том, чтобы исправить укоренившееся в обществе представление о девственности как о предрассудке. Он находит здесь влияние на общественное сознание моделей женского поведения, взятых из тургеневских романов.

В первой части романа Суворин ставит свою героиню в условия т.н. свободной любви, ориентируясь явно на сюжетный инвариант тургеневских романов. Описывая мысли и чувства Вари после любовной близости с Видалиным (героем I части романа), Суворин, в противоположность Тургеневу, дает иное восприятие этого события героиней. Если на тургеневскую героиню в романе "Накануне" оно в эмоциональном и интеллектуальном плане никак не влияет, а лишь закрепляет ее единение с героем в мыслях и чувствах, то на суворинскую героиню акт физической близости с героем влияет кардинальным образом. Варя воспринимает свое положение фактически как падение: "Я точно птица, у которой подрезали крылья... хуже — птице все-таки хочется летать, а мне... я стала простой бабенкой и в ведьмы теперь не гожусь"⁵. Образ птицы, который появляется в сознании героини, может отсылать нас сразу к нескольким литературным источникам. С одной стороны, здесь, возможно, проявились следы влияния драматургической линии творчества Суворина — пьесы "Татьяна Репина" (1889), в которой этот образ связан с образной символикой пьес Островского. Влияние драматургической линии на роман осуществлялось опосредованно — через рассказ Суворина 1891 г. "В конце века", из которого фактически и вырос роман. С другой стороны, образ птицы мы встречаем и в тургеневском романе "Накануне". По всей видимости, в романе Тургенева он берет начало тоже из драматургии Островского.

Показательно, что у Тургенева этот образ трактуется иначе, чем в романе Суворина. Елена чувствует себя "птицей в клетке" только до того, как в ее жизни появляется Инсаров. Суворинская Варя, напротив, лишь в родном доме, до встречи с Видалиным, чувствовала себя по-настоящему свободной. Суворин описывает качественное изменение в восприятии мира героиней, произошедшее под воздействием новых физиологических ощущений: "Она как будто выросла, но этот рост принизил ее помыслы и отнял у ней часть души" (102). Здесь проявился взгляд Суворина на особенности характера современной женщины.

Суворин считает, что потенциал женщины в культуре еще

далеко не исчерпан, а уровень развития современной русской женщины не поднимается выше отправления физиологических потребностей организма (см.: Дневник, 40). Здесь Суворин видит влияние "мужской" культуры на формирование облика женщины в современной исторической действительности. В критических очерках и в своих литературных произведениях он типологически соотносит судьбу женщины в культуре и историю развития разночинного сословия. Именно с этими двумя социальными слоями Суворин связывает возможные пути изменения культурной ситуации конца века.

Во второй части романа, после встречи с другим персонажем, Алексеем Муриным, проявляются последствия "свободной любви", которые препятствуют счастью героев. Потеря девственности становится преградой на пути соединения героини с любимым человеком. Варя не может психологически преодолеть сознание того, что она будет унижена в глазах возможного будущего мужа. Параллель, возникающая в сознании героини, между отношениями мужчины и женщины и отношениями лакея и барина подчеркивает, что истоки этой ситуации находятся в дворянской культуре и литературе. О том, что русская литература до недавнего времени по преимуществу являлась созданием дворянской культуры, Суворин пишет в 1889 г. в "Маленьких письмах"⁶.

Отношения Мурина с Варей в романе, с другой стороны, представляют вариант отношений мужчины и женщины в плане идейного влияния, что тоже проецируется на ситуацию тургеневского романа. Мурин, излагая перед героиней свои убеждения, выступает в роли того же тургеневского героя. Не случайно в сознании других героев Мурин наделяется чертами определенного исторического типа ("из новых"), тем самым подчеркивается "новый" характер его убеждений. В героине же, напротив, отмечается ее уникальность, необычность на фоне окружающих.

Героиня Тургенева в романе "Накануне" полностью, без рассуждений разделяет убеждения своего возлюбленного, тем самым пассивно принимая его господство над собой в идейной сфере: "Да, Дмитрий, мы пойдем вместе, я пойду за то-

бой... Это мой долг. Я тебя люблю... другого долга я не знаю"⁷. Для суворинской героини такой альтруистический вариант поведения неприемлем. Варя думает о Мурине: "С этим человеком она пойдет охотно туда, куда он поведет, а поведет он туда только, куда она захочет, потому что и она останется с ним личностью, его сестрою, его другом, его женою" (221). Суворин считает, что женщина по природе своей эгоцентричная натура, которая не переносит пассивного подчинения мужской воле и интеллекту, а сама требует от мужчины подчинения ее влиянию.

Ставя героя в позицию оратора, излагающего перед женщиной свои идеи, Суворин подчеркивает влияние сложившегося в культуре стереотипа мужского поведения. Причем временами Мурин, в отличие от тургеневского героя, осознает нелепость этих речей перед лицом любимой женщины. Суворин вскрывает внутренний импульс такого поведения (желание нравиться женщине), что остается скрытым в поступках тургеневских персонажей. В восприятии героиней слов Мурина Суворин тоже отмечает существенность не смысла речей, который по большей части для нее остается темным, а их эмоционального наполнения. Влияние на Варю оказывают главным образом чувства оратора. Фамилия героя (Мурин), без сомнения, отсылает нас также к персонажу повести Ф. М. Достоевского "Хозяйка" (1847) — колдуну и чернокнижнику Илье Мурину. Проекция этого героя Достоевского на тургеневских героев дополнительно подчеркивает, что влияние идей Мурина на Варю носит скорее одурманивающий, колдовской характер.

В конечном итоге Суворин приводит своего героя с этической точки зрения к идейному банкротству. Не только поставлена под сомнение реализация его плана будущего деятельного служения народу на религиозном поприще, но и естественная норма христианского поведения ("умение прощать и любить") сталкивается с уязвленной гордостью героя, когда он узнает о греховности Вари. Отъезд Вари за границу в конце романа проецируется на финал тургеневского романа "Накануне". Только разочарованная и больная героиня Суворина уезжает туда вместе со своим отцом, а не с героем.

Дискредитируя тургеневскую модель идейного влияния на читателя, Суворин противопоставляет ей эстетику Л. Н. Толстого. Приводя в пример романы Толстого, он говорит, что только через эмоциональный слой (искренность произведения) писатель способен установить контакт с читателем и этот контакт будет оказывать благотворное в нравственном отношении влияние.

Роман Суворина представляет одну из моделей усваивания тургеневской романной традиции в массовой литературе второй половины XIX в., в которой творчество Тургенева вызвало наибольшее количество откликов⁸. Заметим в скобках, что если, например, в произведениях А. П. Чехова Тургенев показан всегда через призму восприятия героев, а художественное значение тургеневского творчества остается непоколебленным, то сочинения Суворина демонстрируют дискредитацию вообще фигуры Тургенева в литературе. Суворин в своем романе выступает как эпигон Тургенева в области поэтики, и в то же время как оппонент идеологии, заложенной в тургеневских романах. Создавая иную идейную концепцию в своем романе "В конце века. Любовь", Суворин стремится достичь противоположного тургеневскому влиянию на читательскую аудиторию, тем самым программируя обратную тургеневским романам прагматику собственного текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Суворин А. С. "Горе от ума" и его истолкователи // Новое время. СПб., 1886. 3 января. № 3538.
- ² Суворин А. С. Критические очерки. Многоженство или единоженство? // Новое время. 1890. 20 апреля. № 5078.
- ³ См.: Письма А. С. Суворина к В. В. Розанову. СПб., 1913. С. 90.
- ⁴ Суворин А. С. Дневник. М.: Пг., 1923. С. 89. Далее ссылки на это издание даются в скобках в тексте работы: *Дневник*, с указанием номера страницы.
- ⁵ Суворин А. С. В конце века. Любовь. Роман. Пб., 1893. Далее сноски на это издание в скобках в тексте работы, указывается номер страницы.
- ⁶ Суворин А. С. Маленькие письма. XX // Новое время. 1889. 5 но-

ября. № 4917.

⁷ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1978–1986. Т. 6. С. 266.

⁸ См. об этом в ст.: *Ямпольский И.* И. С. Тургенев и его герои в произведениях других писателей // *Ямпольский И.* Поэты и прозаики: Статьи о русских писателях XIX – начала XX в. Л., 1986. С. 275–310.

ЯЗЫК И КОМПОЗИЦИЯ.
ДВА ПРИМЕРА ВЗАИМОЗАВИСИМОСТИ
ЭТИХ ПОНЯТИЙ НА МАТЕРИАЛЕ
"ЗАНГЕЗИ" ХЛЕБНИКОВА

ДЕНИС ПОЛЯКОВ (ТАРТУ)

Палиндромическая форма русского союза "как", используемого при сопоставлении каких-либо двух явлений, словно подчеркивает возможность двунаправленного прочтения самого этого процесса. Мы используем эту возможность в представлении языка как композиции и композиции как языка. Сам же процесс прочтения (не риторического) предполагает некоторую общность, лежащую в основе сопоставляемых явлений.

В случае языка и композиции общим является их структурность. И то и другое явление предполагает наличие каких-то элементов и правил их функционирования в структуре данного уровня и далее — уровней в структуре некоего большего целого.

Однако если язык говорит о каком-то абстрактном наборе, то композиция — о конкретном расположении, явленном в реальности как некая данность. То есть, композиция имеет дело с реализацией абстрактных языковых структур в речи, а именно — в конкретных ее проявлениях — текстах.

Речь (то есть текст) является результатом наложения друг на друга двух структурных сеток — языковой и композиционной, причем эти сетки находятся в отношениях интердепенденции, с одной стороны, и дополнительной дистрибуции — с другой. Поскольку они обладают общей структуральной природой, в принципе они могут влиять друг на друга, проникать друг в друга или дублировать друг друга на разных уровнях текста. Следовательно, в таких случаях композиция текста может быть описана в языковых категориях, а компоненты

языковых структур могут быть интерпретированы как организующие композицию текста. Отношения дополнительности проявляются в том, что если в языке абстрактность набора компенсируется его ограниченностью, то в композиции конкретность расположения элементов расширяется за счет их потенциальной бесконечности.

В этом смысле можно представить элементы языка как алфавит, а элементы композиции как числовой ряд. Причем синтактика, то есть правила обеих систем, суть выражение общих законов комбинаторики. Если рассматривать язык с точки зрения аналогий, то все синтагматические структуры будут сложением, а парадигматические — умножением; если рассматривать язык с точки зрения исключений, то те же самые структуры будут представляться соответственно как вычитание и деление. Вероятно, что на конкретных уровнях можно найти и другие соответствия.

Здесь мы исходим из первичности алфавита по отношению к числовому ряду. То есть ищем математические аналоги в языке, а не языковые — в математике.

Числовой ряд явился дальнейшим абстрагированием того, что было заложено уже в алфавите, если понимать последний как алгоритм. И здесь возникает вопрос о семантике обеих систем.

Для алфавита семантический уровень является определяющим. В числовом ряде он не исчезает, а находится под спудом, то есть подразумевается, отсылая к изначальному синкретизму с алфавитом.

Если возвращаться к аналогии композиции с числовым рядом, то наиболее адекватным отражением семантики чисто композиционных элементов станут элементы мифа (инварианты или архетипы — зависит от нашей точки зрения). Причем набор этих элементов оказывается ограниченным, что снова возвращает нас к первоначальному единству алфавита и числового ряда. (В скобках зададим вопрос: не являются ли базовые числа какого-либо исчисления — например, первый десяток в десятичной системе — неким алфавитным рудиментом?)

Итак, теперь есть возможность сопоставить язык и композицию не только типологически, но и этимологически. И в этом смысле становится понятной тенденция постструктурализма рассматривать как текст буквально все: литературу, культуру, общество, историю, язык (к тому же стремится и Хлебников). С этой точки зрения можно опустить союз "как" и говорить о "языке композиции" и о "композиции языка". Однако остановимся на первоначальной формулировке, поскольку далее речь пойдет не о языке и композиции вообще, а лишь о двух конкретных примерах из "Зангези", которые иллюстрируют наш тезис о взаимосвязи композиции и языка.

I. Язык как композиция

Эту сторону проблемы мы рассматриваем на материале Плоскостей XIII и XIV, находящихся рядом не только в пространстве сверхповести¹, но и в пространстве хлебниковского новояза. С другой стороны, они демонстрируют различные способы композиционного развертывания.

В. Григорьев (вслед за Р. Врооном) относит большинство встречающихся здесь неологизмов к «сложной системе "релятивных" новообразований», призванных фиксировать образ движения времени². Имеются в виду такие образования, корнями которых служат местоимения, союзы, предлоги и т.д. Они составляют специфику ряда текстов "позднего" Хлебникова³.

Большинство из них настолько близки тексту рассматриваемых нами плоскостей, что может создаться впечатление неоригинальности последнего, и с этой точки зрения он будет выглядеть как простая компиляция уже готового материала. Попытаемся показать его специфику и самостоятельность как языковую, так и композиционную.

Сопоставительный анализ позволил выделить еще ряд групп неологизмов, оригинальных для тех или иных текстов, отличающих их от остальных и являющихся как бы ядрами (словообразовательными, семантическими и прочими) в каждом данном контексте.

В Плоскости XIII мы также обнаруживаем такое ядро. Из 53 встречающихся в этом тексте новых словоформ количество

"ядерных" равняется 18, то есть приблизительно одной трети от общего числа. Имеются в виду слова, образованные от основы на *-ур(a)* с помощью суффиксов *-ич-* или *-н-*, либо без суффиксов (слова типа *летура, нетурич, грезурный*).

Они могут составлять устойчивые подсистемы, распределяясь по группам в зависимости от модели словообразования, системной повторяемости или большей/меньшей полноты семантической парадигмы. Подробно на этом останавливаться не будем, отметим лишь в последней связи наиболее полную парадигму — *летура, нетурич, нетурный* — к которой примыкает ряд слов с элементом *нет-*, но образованных по "не ядерным" моделям, а также без этого элемента, но близких семантически (*ничтог, никогдавель*). Эти слова образуют отдельную парадигму, которой более или менее регулярно противостоят слова с элементом *лет-*.

Оппозицию *нет ↔ лет* В. Григорьев интерпретирует как смерть ↔ бессмертие на основании хлебниковского высказывания "воздухоплавание и относительное бессмертие связаны друг с другом". Кроме этого, *нет-* связывается с прошлым в противоположность *эт-* (настоящее) и *или-* (будущее)⁴. Я бы добавил здесь возникающую в связи с *нет-* ассоциацию с хлебниковской категорией мнимости (ср. *нет-единица, нет-люди*), даже если принять такую прямую трактовку как *нет* = смерть. Так или иначе, все это имеет отношение к содержанию плоскости: полет каких-то призрачных существ (богов? ангелов?) и их исчезновение из мира людей. Ключевые с точки зрения оппозиции *нет ↔ лет* строчки: "Очами земного нетеж / Закона земного нетуры / Они в голубое летеж / Они в голубое летуры". Смежное чередование основ и перекрестное аффиксов создает максимальное напряжение между формой и содержанием текста.

Итак, большая часть неологизмов располагается по двум осям особого языка плоскости. На горизонтальной оси располагаются ядерные слова, которые характеризуются общими для них правилами словообразования и повторяемости. И если первое — элемент языка, то второе — элемент композиции.

Далее, в центре оси — антиномия *нетура* ↔ *летура*, которая оказывается также и центральной для другой оси, в образовании которой словообразовательные правила уступают место семантическому принципу: словам со значением *нет-* противостоят слова со значением *лет-*.

Можно сказать, что обе оси являются одновременно и синтагмой и парадигмой с разных точек зрения. С точки зрения "языка" плоскости горизонтальная ось — синтагма, вертикальная — парадигма; с точки зрения композиции — наоборот. То есть смена основных структурных направлений сопровождается переходом элементов языка в элемент композиции текста. Отметим также случай обмена элементами: одним из правил этого "языка" является повторяемость слова в тексте, то есть в структуре его композиции: само же описание композиции в терминах синтагматических и парадигматических структур есть заимствование из системы языка.

К полученной схеме, как бы на третьей оси координат, добавляется еще ряд неологизмов, каждый из которых связан только с одним конкретным словом, а не с целой осью композиционно-языковой структуры плоскости, либо на основании схожести моделей словообразования, либо на основании семантической близости. Таким образом, мы получаем возможность описать практически всю систему неологизмов данного текста в терминах языка и композиции. За пределами этого описания остаются слова, не связанные прямо с общей системой ни на формальном, ни на семантическом уровне. Характерно, что из этих слов ни одно не повторяется. Не входя в систему "языка" плоскости, они включаются в ее композицию. Это происходит на другом уровне — уровне чисел. В этом смысле неожиданно подкрепляется наше сопоставление композиции с числовым рядом, высказанное выше.

Общее количество отличных друг от друга неологизмов равняется 38. Из них 27 составляют композиционно-языковую систему текста, тогда как 11 слов находятся вне этой системы. Значение трех этих чисел в хлебниковской нумерологии уже было проинтерпретировано нами в предыдущих работах данного цикла⁵. Коротко: о природе 27 и 11 сохранились высказы-

вания самого Хлебникова: 27 — горькое, 11 — сладкое, 38 — их сумма, то есть своеобразный оксюморон. 38 — сумма $19 + 19$, а 19 — это, с одной стороны, количество единиц звездного языка, с другой, — корень из 365. Само число 38 является в близком "Зангези" тексте поэмы "Ночной обыск" в виде номера квартиры, в которой происходит действие. В этом контексте количество неологизмов в следующей Плоскости 14, равное 27, выглядит закономерным. Также, как и количество строк в первой ее части — 27.

Итак, при анализе композиционной и языковой структуры Плоскости XIII мы выявили следующий механизм ее развертывания в тексте:

- 1) Элементы "новояза" Хлебникова (границы которого в принципе совпадают с границами его поэтической системы) образуют в контексте плоскости некий алфавит, который исходя из ряда заданных правил начинает функционировать как "язык" (или подъязык, с точки зрения новояза).
- 2) Структура этого языка амбивалентна и ее можно рассматривать как структуру композиции данного текста. Переход от языка к композиции есть мена точки зрения на природу синтагматических и парадигматических осей этих структур.
- 3) Если семантический уровень "языка" складывается из значений единиц алфавита, то семантика композиции исходит из самого количества этих единиц, которое также несет смысл в мифологической системе Хлебникова.

II. Композиция как язык

Материалом для анализа служит Плоскость XVIII⁶, которая представляет собой сплошной текст, не разбитый на более мелкие композиционные сегменты графически. Мы можем попытаться, например, выделить строфоиды. Действительно, рифмовка первых строк плоскости как бы намечает будущую закономерность. Мы имеем четырнадцать строк, которые образуют два семистишия, имсующих ряд общих характеристик: 3 рифмы, из которых одна тройная и две двойных. Однако дальнейший текст разрушает наши ожидания неупорядоченной рифмовкой, холостыми строками и пр.

Для того, чтобы найти единообразный способ членения текста, мы должны обратиться к более ранней его версии: к поэме "Минин — нижегородец..."⁷. Текст поэмы разбит автором на 14 пронумерованных частей по тематическому принципу: в каждой части сопоставляются два исторических события, данные либо в виде оппозиции, либо в виде причинно-следственной последовательности. Разность между датами этих событий описывается в терминах хлебниковских "законов времени", то есть в виде различных степеней двоек и троек. Исключение составляют первые два фрагмента, которые делят между собой одну "историческую пару" и 12-й фрагмент, в котором собраны три пары событий. Пример, взятый наугад (чтобы пояснить, о какого рода тексте идет речь): третья часть — 26 октября 1917 г. подписан декрет о мире, а через 3^5 , то есть 6 июня 1918 г. Мирбах, подписавший Брестский мир, убит эсером Блюмкиным.

Своеобразным комментарием выступают "Доски судьбы", по которым мы уточняли даты и имена. Число со степенью является по сути свернутым сюжетом каждой из частей и, одновременно, ее композиционным знаком. Все части объединяются в более крупные образования: А: (I–IV) события новейшей истории, связанные общим числом 3^5 ; В: (V–VIII) Восток–Запад в разные времена (здесь же тема I, II, III Рима) — общее число 3^{10} или 3^{11} ; С: (IX–X) XIX век — число 3^5 ; D: (XI–XIV) новейшая история — различные степени двойки. Таким образом, вся поэма представляется как последовательность из 4, 4, 2 и 4 частей (отметим определенное тяготение к трансляционной симметрии).

Попробуем разбить текст, вошедший в "Зангези", по тому же принципу. Получаем 11 частей, что подкрепляется на синтаксическом и рифменном уровнях плоскости. При переходе текста более ранней версии в текст плоскости произошел ряд изменений и общее сокращение количества строк почти вдвое. Однако кардинальное различие обоих текстов проявляется на уровне композиции. Выделенные 11 частей объединяются между собой. А — первые три и последние три: события XIX–XX вв. (2^{13} , 3^5 , 3^3 и 2^{12} , 3^5 , 3^5). В — четвертая, пятая, восьмая

части: речь о I, II, III Риме ($3^{12} \times 2$). С — центральная шестая часть.

Таким образом, последовательность частей, составляющих текст Плоскости XVIII, можно представить как последовательность **АВСВА**.

Из сопоставления с текстом поэмы ясно, что такая композиция плоскости есть результат сознательной работы автора, а не случайность. Зеркальная симметрия наглядно отображает циклическую природу истории, когда одно событие смотрится в зеркало себе подобного или же противоположного ему события. Мотив зеркала, возникавший уже в других местах свержповести, есть и в этой плоскости. В пятой части: "Победителя жребий, / В зеркале вод отражался...". И ниже: "После суровых очей Ермака, / Отраженных в сибирской реке...".

Итак, композиция выделенных нами частей Плоскости XVIII есть язык, алфавитом которого будут хлебниковские двойки и тройки, возведенные в разные степени. Значение этих единиц равняется содержанию соответствующих частей текста. Отмеченная зеркальная симметрия суть правило функционирования элементов данного "языка".

Интересным здесь представляется то, что единицы бесконечного в принципе числового ряда становятся элементами ограниченного алфавита, который вторично семантизируется контекстом плоскости. В самом же количестве единиц этого алфавита — 11 — можно усмотреть третий уровень семантизации. Но здесь мы можем уйти в область слишком рискованных предположений.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Хлебников В. Зангези // Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 473–504.
- ² Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986. С. 17. См. также: *Froon R. "Seashore" ("Morskoj bereg") and the Razin Constellation // Russ. Lit. Triq. 1975. № 12. P. 295–326; Григорьев В. П. Собственные имена и связанные с ними апеллятивы в словотворчестве Хлебникова // Ономастика и грамматика. М., 1981. С. 196–222.*

- ³ "Леляною ночи. леляною грусти...", "Где запахом поют небесные вонилья...", "Это парус рекача...", "Морской берег" (все опубликованы в кн.: *Хлебников В. Собрание произведений*. Л., 1930. Т. 3); "Ангелы" (*Хлебников В. Стихотворения. Поэмы. Проза*. М., 1986); "Село голубого мечтаго..." (Волга. Спец. вып. газ. 17. 09. 1992); "С верхарни летела биель..." (*Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова*. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40. Wien. 1995. S. 74); "Как снег серебристое темя...", "На длинной нити девы имя...", "Усталые крылья мечтаго..." (все — РГАЛИ. 64: 41), а также ряд текстов, опубликованных в приложении к работе: *Vroon R. Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*. Ann Arbor, 1983. (Michigan Slavic Materials. Vol. 22).
- ⁴ *Григорьев В. П. Собственные имена // Ономастика и грамматика*. М., 1981. С. 219–221.
- ⁵ См. наши статьи в сборниках "Русская филология. 8" и "Русская филология. 9".
- ⁶ *Хлебников В. Творения*. С. 491–495.
- ⁷ *Chlebnikov V. I. Gesammelte Werke*. München. 1970. Bd. 3. S. 532.

О СТРУКТУРЕ РОМАНА М. КУЗМИНА "ТИХИЙ СТРАЖ"

ОЛЬГА БУРМАКИНА (ТАРТУ)

В своем анализе кузминской прозы мы опираемся на оценку, данную ей Б. М. Эйхенбаумом¹ и поддержанную большинством современных исследователей (в частности, В. Н. Топоровым²). Термин "стилизация", понятый в отношении Кузмина превратно, зачастую способствует оценке его произведений как эпигонских или, по крайней мере, достаточно примитивных, не нуждающихся в повторном исследовательском прочтении. Но сошлемся на Эйхенбаума: «Когда кажется, что Кузмин "изображает" — не верьте ему: он загадывает ребус из современности»³. Разгадка конкретного ребуса будет нагляднее любой реабилитации.

Здесь мы ограничимся "бытописательной" линией в прозе Кузмина, ориентированной на современные автору темы. Одно из центральных мест в этом кругу произведений занимает роман "Тихий страж", написанный в 1914–1915 гг.

Текст романа являет собой замечательный пример ребуса, о котором говорит Эйхенбаум. Но прежде, чем приступить к его разгадке, посмотрим на роман с внешней стороны, с точки зрения его полемического контекста. (Хотя, как вскоре станет ясно, обе стороны — "внешняя" и "внутренняя" — тесно взаимосвязаны.)

Само обращение Кузмина к усложнению формы имеет мотивировку в его собственной судьбе. В "Тихом страже" нет эксплицитно выраженных автобиографических и гомосексуальных мотивов. Для читателя "Крыльев", "Картонного домика", "Плавающих-путешествующих" и других произведений Кузмина этот факт должен был стать своеобразным знаком, обращающим внимание в тексте на нечто иное. С другой сто-

роны, сохранены темы любви, телесности, типологическое и ономастическое сходство ряда персонажей и мотивов с аналогами из других кузминских текстов, где наличествуют элементы автобиографизма и связанные с ними гомоэротические мотивы.

Важнейшие контексты для понимания "Тихого стража" располагаются в трех различных плоскостях: 1) общее пространство текстов Кузмина; 2) литературный уровень (и здесь ведущей фигурой для Кузмина является Достоевский); 3) реальность (которая может быть и несовременной Кузмину). Кузмин играет с различными реальностями, совмещая разные контексты на минимальном пространстве текста вплоть до их трансформации (чужой текст становится "своим", а "свой" отчуждается). Яркий пример подобной контекстуальной комбинаторики дает анализ персонажной структуры романа.

Например, один из главных героев — Родион Павлович Миусов — имеет тройную родословную (из Достоевского): 1) Родион Раскольников; 2) Петр Александрович Миусов (причем Кузмин усложняет игру, вводя в текст еще одного Миусова — *Петра Александровича* — кузена Родиона Миусова)⁴; 3) отец Миусова — Павел Виссарионович; от него Родион Павлович унаследовал "неистовость" как основной признак внутреннего склада, имеющий двойное происхождение: типологическое родство с образом Федора Карамазова и — с историческим лицом — "неистовым Виссарионом", Белинским. Неистовость последнего Кузмин мог понимать и в смысле "карамазовщины", зная, например, о содержании переписки последнего с Бакуниным, суть которой в саморазоблачениях корреспондентов⁵. (Признаком "неистовости" наделена в романе также группа персонажей-революционеров.)

От матери, Матильды Петровны, Родион унаследовал "немецкую" внешность. Матильда Петровна также имеет своего прототипа, уже в собственно кузминском тексте. В романе "Картонный домик" мы встречаем Матильду Петровну Сакс, чья фамилия может быть связана с "немецкостью" Родиона.

Итак, образ Родиона Павловича представляет собой сложное художественное образование. На уровне ономастики образ

восходит к двум различным прототипам из текстов Достоевского, а на уровне собственно образности — к двум различным источникам: реальному и авторскому.

Не менее интересный пример дает образ Коли Зайцева. Структура образа выявляется при привлечении ряда контекстов: реального (дневники Кузмина), "кузминского" (его роман "Крылья") и литературного ("Братья Карамазовы"). Главный герой "Крыльев" Ваня Смуров имеет однофамильца и прототип в тексте "Братьев Карамазовых". Эта параллель подкрепляется нигилистическим отношением обеих персонажей к изучению древних языков в современных гимназиях⁶. Однако у Достоевского Смуров не высказывает собственных идей, он лишь соглашается со своим товарищем Колей Красоткиным — более радикальным в своем юношеском нигилизме. Коля Зайцев в "Тихом страже" также руководствуется нигилистическими идеями. Ранее он учился с Павлом в одной гимназии и претендовал на руководящую роль в их отношениях. Наконец, в одном из дневников Кузмин упоминает о своей первой любви — Валентине Зайцеве, с которым они также учились в одной гимназии и который главенствовал в их дружбе⁷. Таким образом, гимназисты из "Братьев Карамазовых" являются прототипами персонажей в двух текстах Кузмина. В персонаже "Тихого стража" это отражается в имени — Коля. Фамилия же восходит к реальному лицу из жизни Кузмина.

Большинство персонажей романа также имеет прототипы в перечисленных нами контекстах. Таким образом, как мы видим, и внешний взгляд на роман являет собой не меньший ребус, чем внутренняя его структура. Сосредоточимся на временном аспекте последней.

Порядок следования глав не соответствует фабульному развитию. Первые пять глав описывают первый день с утра до позднего вечера сразу в четырех местах. Компактное и нетавтологичное повествование оказывается возможным только благодаря скрытому сдвигу последовательности действий героев, вследствие чего направления фабулы и сюжета различаются. Один и тот же "зимний свет" связывает между собой общее время 2-й и 3-й глав. Поскольку во 2-й главе Вален-

тина не покидает мастерскую допоздна, то ее приход к Верейскому в 3-й главе следует отнести ко времени, предшествующему 2-й главе, что объясняет реальную причину ее расстроенного вида. Далее, пробуждение Ольги Семеновны в 4-й главе происходит одновременно с разговором Валентины с Верейским в 3-й главе. И после этого является Павел с запиской от Родиона. Но об этом Павел сообщил Родиону еще в конце 1-й главы, действие которой начинается в три часа дня. Вслед за этим Павел заходит в мастерскую (2-я глава). В его разговоре с матерью находит отражение положение дел у Миусовых. Там же Павел встречается с уже вернувшейся от Верейского Валентиной. 5-я глава продолжает действие предыдущей, которое происходило на квартире Ольги Семеновны, но уже вечером, после семи часов. Пришедший Родион Павлович и Ольга Семеновна перемещаются в ресторан у Палкина, чем и завершается первый день повествования.

Реконструируем реальную, с точки зрения времени романа, последовательность действий персонажей:

- а) визит Валентины к Верейскому (3-я гл.) и, одновременно, пробуждение Ольги Семеновны (4-я гл.); там же посещение Павла (5-я гл.);
- б) обед в три часа дня у Матильды Петровны и разговор Павла с Родионом (1-я гл.); очевидно, тогда же или немного раньше Валентина возвращается в мастерскую;
- в) поздний обед в мастерской и возвращение Павла (2-я гл.).

Мы видим, что наиболее удаленными во времени здесь являются события 2-й и 3-й глав, которые по сюжету романа следуют друг за другом. Тем более тонким кажется прием их соединения: особым носителем времени романа, как было показано, оказывается зимний свет.

Вместе с тем словосочетание "зимний свет" содержит в себе указание не только на микровремя романа, но и несет макровременную функцию. Все действие относится к зимнему периоду. Пропустив этот момент (или интерпретируя его как условность), можно оказаться жертвой одной из кузминских мистификаций.

В конце 2-й главы из слов Устиньи мы узнаем, что завтра будет день памяти Дмитрия Солунского, что соответствует по святцам 26 октября. Не сомневаясь в правдивости (не говоря уже — компетентности) автора, осведомленный читатель автоматически относит действие романа к поздней осени. Более того, главой позже он находит возможное подтверждение своему знанию, когда сообщается о предполагаемой поездке Тидемана и компании "в посту": все правильно — пост перед Рождеством. В дальнейшем никаких указаний на макровремя романа мы не встречаем, кроме лейтмотива снега и связанных с ним зимнего света, зимней луны и т.п. А почему бы в ноябре не пойти снегу? И вдруг в конце романа (в 10-й главе второй части), когда Родион дублирует слова своей матери о снеге, мы узнаем, что "теперь только начало марта", между тем как все действие длится чуть больше месяца. Последнее мы выясняем из 7-й главы второй части, где сообщается, что к этому моменту Пелагея живет у Валентины второй месяц. А поселилась она у нее на четвертый или пятый день после начала повествования. Указание на март — не ошибка. Оно подтверждается последующим отъездом Любы и Матвея Петровича в Рим в начале апреля. Таким образом, читатель к концу романа вынужден корректировать свое первое прочтение, что предполагает возвращение к прочитанному.

Где же противоречие? И есть ли оно? Вероятно — да. Мы предполагаем, что Кузмин, сообщая о дне памяти Дмитрия Солунского, сознательно совместил его с днем памяти другого святого — тоже Дмитрия, но Прилуцкого, который празднуется 11 февраля и, таким образом, начало действия относится к 10-му числу. Будущая поездка "в посту" переносится с Рождества на Пасху. С этим согласуется имплицитно присутствующая в тексте "пасхальная" символика. Убийство Родиона назначено на пятницу, но вместо него жертвует собой его ангел-хранитель, он же — Тихий страж, Павел. Можно сказать, что Павел пошел на "перекресток" и был ранен, как Христос был распят за человека. Хотя Кузмин намеренно не подчеркивает этой аналогии, сохраняя только слабое сходство. Родион перерождается, но он еще не спасен. Он будет спасен, когда

поймет, что Павел — знак, но только знак божества. Пока же он создает из Павла кумира, совершает ошибку, и поэтому Павел уезжает.

Параллель между образами Павла и Христа подразумевается и в другом эпизоде, опосредованно через связь образов Коли Зайцева и Иуды. Идя на убийство о. Алексия, "Николай вдруг поцеловал Павла, чего никогда не делал". Сумма денег, которую он просил (а затем украл) у старца, равнялась 3000 рублей. Она является отсылкой к 3000 из "Братьев Карамазовых". В свою очередь, оба современных текста (учитывая курс валюты) отсылают к 30 сребреникам Иуды Искариота.

Еще одна любопытная отсылка — фраза Устиньи, сказанная Валентине, блюдущей свою девственность, что вот "такие-то чистюльки потом четверговой свечкой пятки и подпаливают". Смысл этого странного действия приблизительно такой же, как, скажем, в эпизоде из "Братьев Карамазовых", когда Лиза рассуждает о своей способности распять на стене мальчика, а потом сесть перед ним в кресле и ананасный компот есть. Только у Кузмина еще изощренней: четверговая свеча — та, что берется в церкви в Великий Четверг. Согласно поверью, четверговые свечи защищают дом и отгоняют нечисть — поэтому их забирают с собой и жгут дома. И вот, "чистюлька", помолвившись в церкви, берет такую свечку, а затем ею начинает кому-то пятки подпаливать (имеется ввиду известная пытка). При этом нельзя исключить скрытой аллегории "пятка — пятница", а если учитывать, что после Великого Четверга следует Страстная пятница, то на месте абстрактной жертвы "чистюльки" оказывается Иисус. Впрочем, в контексте разговора Устиньи и Валентины такая интерпретация необязательна. Вполне достаточно значения лицемерия, характеризующего, по мнению Устиньи, таких "чистюлек".

Наконец, с пасхальными и весенними аллегориями согласуются и общие мотивы перерождения и воскрешения героев (по крайней мере, Родиона и Любы). У Кузмина очень часто действие заканчивается именно тогда, когда герои начинают жить "по-настоящему". И чаще всего это приурочивается к весне: ср. в "Плавающих-путешествующих": "Мне все кажется,

что это не сентябрь, а весна. — Это весна и есть. <...> начало всегда кажется весною". Отметим, кстати, аналогичную, как и в "Тихом страже", мену местами осени и весны.

На грани ошибки и мистификации находится первое упоминание предполагаемого дня убийства Родиона Павловича. Как мы уже знаем, в Павла стреляли в пятницу. Однако в данном эпизоде речь идет о вторнике. Возможность ошибки здесь исключена, тем более, что слово "вторник" повторено дважды. Если это сознательная мистификация, а не ошибка Кузмина, то мы затрудняемся ее интерпретировать. Можем лишь констатировать тот факт, что вторник — это еще и день начала повествования, что выясняется в ходе реконструкции микровремени романа. В первой части мы имеем возможность, исходя из скрытой, но точной системы указаний, разбить главы по принципу описываемых в них дней первой недели, за исключением последних трех глав (действие 17-й главы может происходить как в предыдущий, так и в какой-либо из последующих дней, главы 18-я и 19-я описывают два следующих друг за другом дня после некоторого разрыва в ходе повествования). В этот неизвестный для нас период "Родиону Павловичу как-то все стало удаваться". Оттуда же становится известно, что Тидеман каждый день "куда-то тащит" его и Ольгу Семеновну (имеются в виду рестораны и т.п.).

Итак, первые пять глав составляют первые сутки. Второй день описывается в главах с 6-й по 7-ю, третий — в 10-й и 11-й, четвертый — в 12-й главе, пятый — в 13-й и 14-й, шестой — в 15-й и 16-й.

Ключ для определения конкретного дня недели находим в начале 11-й главы, где сообщается, что "в нескольких окнах, несмотря на *четверг*, видны были лампадки". Поскольку 11-я глава — третий день (вечер), то повествование начинается со вторника. Но, помимо дней недели, мы узнали и конкретные числа. На пересечении этих известных нам показателей времени можно попытаться вычислить и год, в котором происходит действие романа. Но прежде обратим внимание на переключку найденных нами указаний на нумерологическом уровне счета глав. Во *второй* главе мы находим указание на

одинадцатое число текущего месяца (февраля), а из *одинадцатой* главы вычисляем *второй* день недели (вторник) — то есть повествование начинается 10-го числа, во вторник.

Наконец, отметим еще один, менее очевидный, но актуальный для нас случай игры с календарем романа. Во второй части, несмотря на кажущуюся хаотичность в описании времени (дни и события в ней могут быть отделены друг от друга неопределенными временными разрывами), есть описание недели, центральный день которой — роковая пятница, день выстрела в Павла (10-я гл.). Но еще ранее (8-я гл.) мы застаем Родиона Павловича за календарными вычислениями: "Завтра, послезавтра <...> в пятницу. Да, в пятницу вечером и пойду". Таким образом, этот день является опять-таки вторником. Кстати, Родион еще раньше занимался календарными вычислениями (I ч., 18-я гл.), так же, как Павел считал шаги по пути на Загородный (II ч., 6-я гл.) или как Пелагея высчитала необходимую ей сумму денег: "ровно две тысячи триста пятьдесят рублей <...> даже без копеек". Кузмин иронизирует, но похоже, что здесь просвечивает ирония над собственными вычислениями.

На основании выявленных в первой части совпадений календарных чисел и дней недели можно вычислить предположительно год повествования. В ряду 1898, 1904, 1909, 1915 предпочтем две последние даты на основании их большей близости ко времени написания текста (1914–1915 гг.). Косвенное подтверждение такого выбора — современный фон действия. Хотя, конечно, давать окончательную датировку времени действия романа пока преждевременно. Укажем, тем не менее, на факт еще одной возможной мистификации, которая вполне может быть и совпадением. В 13-й гл. первой части Родион и Ольга Семеновна идут на "Манон" Массне (14 февраля, в субботу). Театр не указан, но, скорее всего, это Мариинский. Интересно, что одна из премьер этой оперы на российской сцене (правда, в Москве и в Большом театре) прошла за полгода до окончания романа, а именно 11-го февраля, то есть в день памяти святого Димитрия Прилуцкого.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Эйхенбаум Б. М.* О прозе М. Кузмина // Кузмин М. Подземные ручьи: Романы, повести, рассказы. СПб., 1994.
- ² *Топоров В. Н.* К "петербургскому" локусу Кузмина // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 17.
- ³ *Эйхенбаум Б. М.* Указ. соч.
- ⁴ *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 23.
- ⁵ См.: *Кун И. С.* Сексуальная культура в России. М., 1997. С. 105–107.
- ⁶ *Тимофеев А. Г.* Кузмин в полемике с Ф. М. Достоевским и А. П. Чеховым // Серебряный век в России. М., 1993. С. 211–220.
- ⁷ *Кузмин М.* Histoire edifiante de mes commencements // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 147.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В "ПЛЕННОМ ДУХЕ" М. ЦВЕТАЕВОЙ

МАРИЯ БОРОВИКОВА (ТАРТУ)

В 1934 г., сразу после известия о кончине Андрея Белого, М. Цветаева приступила к работе над воспоминаниями о нем, и всего через два месяца в "Современных записках" был опубликован текст под названием "Пленный дух: (Моя встреча с Андреем Белым)". В исследовательской литературе о Цветаевой стало уже общим местом утверждение, что для ее творческого сознания характерно мифологическое переосмысление судеб реальных людей, и, в первую очередь, поэтов. Это с полным основанием можно отнести и к эссе "Пленный дух". Однако в нем Цветаева переосмысляет не только образ А. Белого, но и всю историю их взаимоотношений, как бы конструируя ее заново.

Эта тенденция прослеживается уже в ее письмах более раннего периода. Приведем две цитаты. 19 ноября 1922 г. она пишет Б. Пастернаку: "С Белым я, будучи знакома почти с детства, по-настоящему подружилась только этим летом"¹; и, всего через год — в июле 1923 — А. Бахраху: "О Белом. В прошлом году, когда я приехала из России, я встречалась с ним (знакома была с 1910 года, но встретила только в 1922) <...>" (6, 575). При сопоставлении этих писем видно, как меняется и идеологизируется подача одних и тех же событий: столкновение в последней цитате двух значений глагола "встретились" актуализирует цветаевское окказиональное значение слова "встреча". В поэтическом словаре Цветаевой оно означает установление духовной близости в противовес поверхностному общению. Появление слова "встреча" в процитированном выше отрывке для нас тем более важно, что такое название получит одна из двух глав "Пленного духа". Ей в эс-

се предшествует часть, озаглавленная не менее значимо: "Предшествующая легенда". Это название обыгрывается в самом тексте: "О сестрах Тургеневых шла своя отдельная легенда <...> Говорю — легенда, ибо при знакомстве оказалось, что <...>" (4, 228).

Следуя логике развития сюжета эссе (намеченной уже в письме к Бахраху), Цветаева производит целенаправленный отбор биографических материалов, явно преуменьшая при этом — в первой главе — степень своего знакомства с А. Белым до эмиграции. Так, из письма Е. Ланну 1921 г. явствует большая степень ее близости с Белым, чем она хочет представить в "Пленном духе": "Андрей Белый сломал себе — в своих льдах и снегах — позвонок, лежит в лечебнице, никого не пускает, — а то я бы выпросила у него — для Вас — Кризис Слова. Обойдется — выпрошу" (6, 173). Здесь описывается эпизод, впоследствии ставший широко известным благодаря письму Белого, опубликованному посмертно В. Ходасевичем в "Современных записках"². Белый действительно поскользнулся в ванной, упал и повредил себе позвоночник, вследствие чего больше двух месяцев пролежал в больнице. Возникающие в цветаевском описании сопроводительные мотивы "льда" и "снега", казалось бы, легко объяснимы: травма произошла в декабре, а письмо датировано 15. 01. 1921 г. Однако круг "зимних", "ледяных", "метельных" образов — один из наиболее устойчивых в лирике А. Белого³. В письме Цветаевой эти мотивы выполняют функцию цитаты, причем наложение двух планов ("реального" и цитатного), формально закрепленное множественным числом, имеет явно иронический оттенок.

Приведем еще одну цитату, из письма к М. Волошину, от 14. 03. 1921 г. Отчасти она является комментарием к процитированному выше отрывку: "О тех, судьбы которых могут быть тебе дороги: А. Белый за городом, беспомощен, пишет, когда попадает в Москву, не знает с чего начать, вдохновенен, затеял огромную вещь — автобиографию — пока пишет детство. — Изумительно. — Слышала отрывки в Союзе Писателей. — Я познакомилась с ним Ланна. Это было как паломничество, в тихий снежный день — куда-то в поля" (6, 63). В при-

веденном отрывке Цветаева продолжает игру цитатами из Белого ("паломничество", "снежный день", "поля"), но иронический оттенок снимается. Перед нами достаточно сложный и уже несколько "опозитизированный" образ Белого. Здесь нужно заметить, что это письмо адресовано человеку, не имеющему постоянного источника информации о близких ему людях (Волошин не выезжает из Крыма), и Цветаева рисует ему пусть не очень подробную, но, что важно, цельную картину. Во-первых, она определяет его пространственное положение — периферия: "Белый *за* городом". При этом его положение относительно Москвы определено не только пространственно, но и, условно говоря, идеологически: "пишет, когда попадает в Москву". Т.е. Москва определена как место воплощения замысла в текст, локус вербализации, которая вне Москвы невозможна ("не знает с чего начать").

Далее в данной характеристике можно выделить парные признаки, которыми Цветаева наделяет Белого: "беспомощен" — "вдохновенен"; "затеял огромную вещь" — "не знает с чего начать". Они образуют крайне важные для мировоззрения Цветаевой оппозиции. На утвердившемся языке описания цветаевского поэтического мира это будет выглядеть следующим образом: быт — бытие ("беспомощен" — "вдохновенен"); замысел — его воплощение ("затеял огромную вещь" — "не знает с чего начать"). Закономерно, что эти оппозиции окажутся важными для формирования образа Белого в "Пленном духе". Примечательна еще одна особенность: и в этой небольшой характеристике, и в "Пленном духе" Белый находится за городом и лишь наезжает в центр (здесь — в Москву, в эссе — в Берлин). Хотя в обоих случаях это биографические реалии, осмысляются они весьма символически: и если Москва есть место воплощения творческих замыслов, то в Берлине Белый теряет рукопись "Золота в лазури". Таким образом, "миф" об Андрее Белом у Цветаевой начинает формироваться уже в доэмигрантский период, и изменения, которые он претерпевает, скорее сводятся к переакцентировке элементов, чем к полной их смене.

Спустя всего полтора года после написания цитировавшегося письма к Волошину Цветаева уезжает из России. Берлинский период ее жизни, 11 недель, делится биографами на два этапа⁴ — "беловский" и "пастернаковский", по имени людей, максимально интересующих ее в данный отрезок времени. Начала этих поэтических дружб (правда, с Пастернаком заочной) маркированы однотипной ситуацией — написанием отзыва одним поэтом на стихи другого: 21. 05. 1922 г. в "Голосе России" публикуется рецензия А. Белого на "Разлуку" Цветаевой, а полмесяца спустя Цветаева пишет статью "Световой ливень" — отклик на сборник Пастернака "Сестра моя — жизнь", с чтения которого начинается ее "настоящее знакомство" с поэтом. М. Л. Гаспаров отмечает рекламный характер концовки статьи Белого: "Имя Цветаевой русскому Берлину мало что говорило, поэтому такая реклама <...> была очень нужна"⁵. Эти цели, в том числе, преследовала статья Цветаевой, что получило развитие и на сюжетном уровне (книга, о которой пойдет речь, метонимически замещая своего автора, предстает в виде гостя⁶, которого Цветаева вводит в эмигрантскую жизнь). По-видимому, эта преемственность ощущалась и самой Цветаевой — в "Световом ливне" она дважды цитирует стихотворение, посвященное ей Белым (правда, к тому времени еще неопубликованное; оно появится в "Эпопее" лишь в сентябре 1922 г.).

Статья "Световой ливень" не только отмечает начало дружбы между Цветаевой и Пастернаком, но и является практически первым ее опытом в жанре критической прозы. Вполне закономерно, что в тексте, в котором она впервые напрямую обращается к проблеме поэтического творчества, в зачаточном состоянии присутствуют многие темы ее позднейшей критики. Впервые возникает здесь и мотив "одержимости" поэта двумя стихиями: Поэт находится в поле действия двух разнонаправленных (даже — противонаправленных) сил, создающих благоприятную среду для творчества. В "Световом ливне" эти силы называются: "тяготение к пропасти" и "удерж земли", что понимается как *тяга к творческому самоуничтожению* ("тяга к пропасти — пропасть" — 5, 234) и *все приметы Быта*, с ко-

торым Пастернак связан, как "нога при шаге с землей: секунды придерж и отрывание" (5, 238). Столь идиллическое сотрудничество этих двух стихий крайне редко у Цветаевой. Уже в следующих за "Световым ливнем" текстах равновесие между ними нарушается. Это, по Цветаевой, оказывает влияние как на творчество, так и на личность творца. Рассуждения о раздвоенности творческой личности мы находим в эссе "Искусство при свете совести" (1932): "humble quand je me compare, inconnu quand je me considère"⁷, ибо для того, чтобы что-либо созерцать, нужно над этим созерцаемым подняться, поставить между собою и вещь весь отвес — отказ — высоты. Ибо гляжу-то — сверху! Высшее во мне на низшее во мне. И что же мне остается от этого лицезрения — как не изумиться ... или не узнать" (5, 362). Эта тема роковой раздвоенности достигает своего апогея в "Пленном духе" в образе Андрея Белого.

Решая вопрос о характере личности поэта в таком ключе, Цветаева вполне традиционна. К 1934 г. мотив "дисгармоничности" автора "Симфоний" и "Петербурга" утверждается в критике⁸, а в посмертных мемуарах появляются попытки увидеть причину творческой неудачи Белого в разладе писателя с "бытом"⁹. Итак, направляя свои воспоминания о Белом в традиционное русло размышлений о его раздвоенности, Цветаева, на первый взгляд, обходит стороной противопоставление "быта" и "бытия" и делает акцент на другом: "Двойственность его <Белого> не только сказалась на Борисе Николаевиче Бугаеве и Андрее Белом, она была вызвана ими" (4, 264). Рассуждения о псевдониме Б. Бугаева буквально переполняют текст. И, главным образом, они связаны с идеей псевдонима как отказа от отца, абстрактный образ которого воплощает в себе идеи традиционности и преемственности: "Каждый литературный псевдоним прежде всего отказ от отчества, ибо отца не включает, исключает. Максим Горький, Андрей Белый — кто им отец. Каждый псевдоним, подсознательно, отказ от преемственности, потомственности, сыновности" (4, 264). Эти и подобные им рассуждения в "Пленном духе" теснейшим образом связаны с основным положением цветаевской концепции творчества.

Обратимся вновь к эссе "Световой ливень". Здесь быт, который, как мы говорили, является одной из основных "стихий", уподобляется дубу, образ которого амбивалентен, что соответствует гармоничности образа самого Пастернака: "Быт, это — дуб, и под дубом (в круг) скамья, и на скамье дед, который вчера был внук, и внук, который завтра будет дед <...>. Почти что забываешь, что дуб, как дерево, посвященное Зевесу, чаще других удостоивается его милости: молнии. И, когда мы это совсем забываем, в последнюю минуту — молнией в наши дубовые лбы: Байрон, Гейне, Пастернак" (5, 235). Нам в этом рассуждении важно включение семейной преемственности в область быта. В статье "Искусство при свете совести" эта мысль расширяется: говоря о том, что место искусства между небом и землей, Цветаева уточняет: "между небом духа и адом рода" (5, 362). Таким образом, мы наблюдаем уже не просто конкретизацию сферы быта (как в "Световом ливне"), но отождествление ее с родовой наследственностью. Более подробно об отношении творческого человека к отцу Цветаева пишет в статье "Кедр" (1923 г.), посвященной книге С. Волконского "Родина": "Однако автор <С. Волконский> принимает назначение <на службу>, принимает из внимания к отцу, то есть делает — как всякий большой дух — самое для себя трудное, идет по пути наибольшего сопротивления (Себе!). У нас в России, только одно сопротивление, кажется, и цело: отцу (включая сюда и гимназического директора, и университетского ректора, и российского государя!)" (5, 256).

Однако в "Пленном духе" А. Белый не просто стремится отказать от отца, он говорит: "Если уж непременно нужно быть чьим-то сыном, я бы предпочел быть сыном гробовщика. Или наборщика" (4, 243). Представляется, что возникновение этого пожелания в речи Белого отнюдь не случайно. Сходный пассаж мы находим и в "Световом ливне" — Цветаева описывает впечатление от внешнего вида только что полученной книги Пастернака (как мы уже говорили, метонимически замещающей автора): «Передо мной книга Пастернака "Сестра моя Жизнь" <...> не то каталог гробовых изделий, не то последняя ставка на жизнь какого-нибудь подыхающего изда-

тельства» (5, 231). Думается, что эти мотивы, в обоих текстах убранные с первого плана, представляют собой символы творческого процесса: смерть и возрождение в слове. В подтверждение еще раз процитируем эссе "Искусство при свете совести": творчество есть: "Дать себя уничтожить вплоть до какого-то последнего атома, из уцеления (сопротивления) которого и вырастет — мир" (5, 348). Сходные рассуждения есть и в тексте "Пленного духа". Таким образом, мы вернулись к изначальному определению процесса творчества — как стремления к саморазрушению, сдерживаемого "земными приметами". Только если образ Пастернака, данный Цветаевой в 1922 г., являет собой равнодействующую этих двух сил, то Андрей Белый в "Пленном духе" 1934 г. воплощает в себе их роковой разрыв. Причем идея тяги поэта к саморазрушению доведена здесь до своего логического конца: смерть Белого трактуется как окончание борьбы "духа" с "земным удержем".

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 6. С. 227. Далее указания на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- ² *Ходасевич В.* Три письма Андрея Белого // *Современные записки.* Париж, 1934. Кн. 55. С. 256–270.
- ³ Т. Ю. Хмельницкая трактует их как "иносказание холода, жестокости, омертвения" (*Хмельницкая Т. Ю.* Поэзия Андрея Белого // Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М., 1966. С. 39).
- ⁴ См., напр.: *Саакянц А.* Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1997: *Ее же:* Одиннадцать недель в Берлине // *Wiener Slawistischer Almanach.* München, 1992. Sonderband 32. С. 43–63; *Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992.
- ⁵ *Гаспаров М. Л.* Слово между мелодией и ритмом: Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды: В 3 т. М., 1997. Т. 2. С. 161.
- ⁶ На страницах "Пленного духа" Пастернак также наделяется статусом "редкий гость". В контексте эссе это определение кажется особенно значимым. Так, эпиграф к главе "Встреча" (из "Фауста" Гете):

(Geister auf dem Gange)
Drinner getangen ist Einer!
[(Духи в снях)
Один из нас в ловушке!]

Цветаева комментирует в письме к А. Штейгеру 9. 08. 1936 г. следующим образом: "<...> Вы *тоже* пленный дух, как я, — не дух (духовность), а ein Geist: ein Gast <дух: гость>" (7, 575).

⁷ Униженный, когда я себя сравниваю, неизвестный, когда я себя рассматриваю (фр.).

⁸ Эта тенденция прослеживается, начиная с ранних рецензий В. Брюсова, у А. Блока, Р. Иванова-Разумника, Р. Гуля и др.

⁹ Напр., см. у Р. Гуля, И. Эренбурга, Н. Оцуца, Б. Пастернака.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА В СТИХАХ И. СЕЛЬВИНСКОГО "ПУШТОРГ" (Байрон — Пушкин — Маяковский)

МАРИЯ ЛЕВЧЕНКО (С.-ПЕТЕРБУРГ)

Роман в стихах Ильи Сельвинского выстроен чрезвычайно сложно в плане интертекстуальности: система претекстов, к которым отсылает Сельвинский, очень сложна, в нее включаются тексты и Маяковского, и Эренбурга, и Хлебникова (что, в частности, продемонстрировано Л. Ф. Кацисом¹), но в данном случае нас интересуют те интертекстуальные отношения, которые выстраиваются между "Пушторгом", двумя текстами начала XIX в. — "Евгением Онегиным" Пушкина и "Дон-Жуаном" Байрона² и поэтическим миром Маяковского.

Роман в стихах Сельвинского "Пушторг" (1928)³, по собственному признанию автора, задействует в качестве претекста т.н. байронический пласт русской литературы: "Атмосфера романа сделана в той традиции, которую внесло в русскую поэзию влияние Байрона"⁴. В более раннем творчестве Сельвинского большую роль играют и романтические поэмы Пушкина (интертекстуальная связь "Кавказского пленника" и эпопеи Сельвинского "Уялаевщина" очевидна), и поэзия Лермонтова.

Сходство "Пушторга" с "Дон-Жуаном" и "Евгением Онегиным" достаточно очевидно. Прежде всего роль отсылки к Пушкину выполняет выбор жанра "Пушторга" — роман в стихах.

В качестве отсылок к пушкинскому роману в тексте "Пушторга" можно указать на безусловные аллюзии в самом тексте (вплоть до точных совпадений). В текст "Пушторга" входят письма героев, выполненные опять же с отсылкой к пушкинским, вводится описание посещения театра, Ленинграда ("Карточный город Пиковой Дамы // Под небом холщовым своих

декораций. // Дворцов и каналов с пустыми водами, // С тенью, где каждый — лицейский Гораций. // С муниципальной луной на крюке // Стоял, обернувшись фронтоном к реке, // Которая плавно плыла за кулисы, // За памятники эпохальных коллизий" — 608). автор включается в роман на правах действующего лица, он обращается к читателям; даются рассуждения критиков, упоминаются современные автору (и герою) поэты и критики и т. п.

Характеристики некоторых героев сопоставимы с пушкинскими, в частности, В. Зайцев в некоторой степени дублирует образ Ленского из "Евгения Онегина":

<...> В. Зайцев тончайший поэт,
И им с интимным лиризмом воспет
Весь инвентарь парнасских традиций (516)⁵.

Далее Сельвинский в качестве примера вводит "стихотворение Зайцева" "Роза", отсылающее к лицейскому стихотворению Пушкина "Роза"⁶.

Сельвинский четко соблюдает сам стиль романа в стихах в соответствии со стилем "Евгения Онегина", постоянно вводя отсылки к пушкинскому тексту:

Простимся же, Зайцев, на этом месте
В счастливейший миг твоего бытия.
Оленька. Дай обниму и тебя —
Немало страниц отмахали мы вместе (648).

Ср. у Пушкина:

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим.
Надолго... навсегда. За ним
Довольно мы путем одним
Бродили по свету⁷.

Или:

(Автор заслуживает упрека
В обилии чужеземных слов,
Но, право, не видит ни малейшего прока
В том, чтобы вечно молиться на Даля <...>
Нет, я стою за вырыв корней,
За помесь французского с нижегородским (534).

Ср. в "Евгении Онегине":

А вижу я. винюсь пред вами.
 Что уж и так мой бедный слог
 Пестреть гораздо б меньше мог
 Иноплеменными словами,
 Хоть и заглядывал я встарь
 В Академический словарь⁸.

Возможно, что одним из оснований привлечения "Евгения Онегина" в качестве претекста для Сельвинского стало "отражение в произведении разноречия (и разноязычия), присущего уже децентрализованному языковому сознанию пушкинской эпохи"⁹. Известно, что смешение диалектов и прочих явлений языковой периферии в поэтическом тексте — один из любимейших приемов Сельвинского (см., например, его "одесские" или "цыганские" стихи). Может быть, в привлечении именно "Евгения Онегина" в качестве претекста сыграл роль конструктивизм Сельвинского, заинтересованность романом в стихах Пушкина как "сделанной" вещью — идея, популярная в это время (например, в 1923 г. вышла статья Шкловского о Пушкине и Стерне, где "Евгений Онегин" характеризуется как "фактурная", "конструированная" вещь¹⁰).

В качестве отсылки к "Дон-Жуану" Байрона, которого Сельвинский читал в переводе П. Козлова, выступает заимствование Сельвинским октавы "Дон-Жуана" в "Пушторге", некоторые совпадения текстуального характера; очень показательны и важно в нашем аспекте введение эпиграфа из "Дон-Жуана".

"Байроническая" линия, и прежде всего Пушкин возникают в "Пушторге" в знак несогласия с другим поэтом этого времени, декларировавшим отказ от "классической традиции" — с Маяковским¹¹. Задействуя в качестве претекста русский байронизм как единое целое, Сельвинский неизменно вводит в этот круг и Маяковского как основного своего предшественника, и, если Маяковский всячески принижал значение классики (стаскивание Пушкина с пьедестала и проч.), то Сельвинский, нападая на Маяковского и пародируя его, делает это прежде всего за счет введения отсылок к Пушкину и Байрону.

"Байроническая" линия и Маяковский встречаются в качестве претекстов еще в раннем стихотворении Сельвинского "Кредо" (1918), см.:

В женской ласке, как в водах Волг,
Я всего себя *растрапжирю* <...>
Нет, не Байрон, я не иной,
Никакой и ничей не избранник¹².

Такое сведение в одном тексте реминисценций и просто цитат из Пушкина и Маяковского достаточно характерно для Сельвинского и на последующих этапах творчества¹³. Особенно ярко проявляется оно в "Пушторге". Например, эпиграф из "Дон-Жуана" перед третьей главой:

Боб Саути, ты поэт, венком лавровым
Увенчанный, и меж поэтов туз (560)

предваряет замену Саути на Маяковского в первых строках главы:

Маяковский! Вы — увенчанный лаврами
Мэтр и меж поэтов туз.

"Дон-Жуан" Байрона, первые две строки которого цитирует Сельвинский в эпиграфе, продолжается обвинениями современных поэтов, и прежде всего Боба Саути — в продажности, лести, и проч.:

... *Хоть изменил и делом ты и словом*
Своим друзьям, став торием. Дивлюсь,
С каким искусством ты с порядком новым
Миришься. Заключил ли ты союз
С лекистами при месте иль без места,
<...>

3

<...>

И вот, желая скрыть свое бессилье,
Ты до таких возносишься вершин,
Что падаешь стремглав с отвесной кручи,
Блеснув на солнце рыбкою летучей.
<...>

8

Я не могу нестись за вами вслед:
Я неш, а ваш Пегас имеет крылья; <...>

Тебе, *продажный бард*, свое творенье
Я посвящаю¹⁴.

Ср. у Сельвинского после обращения к Маяковскому:

*Как-то за вами я поплетусь
В малярном деле *торговой* рекламы?
Голос мой (а ведь отец мой лев)
Глух перед вашими колоколами —
Недаром *ослиных шкур* и *литавр* имя
Заменено понятием "ЛЕФ".*

<...>

В каждой буковке *проба* рубля, —
Вы, о *генерал от юбилерии!*

<...> На брань в Политехникум *выдывая*,
Легкою векшей летел над дубами
(Поскольку позволят 8 пудов) (560–561).

С учетом байроновского претекста в этом фрагменте вполне можно прочитать упрек Маяковскому в "сотрудничестве с режимом" и отказе от прежних футуристических идеалов: как пишет М. Вайскопф, "с 1922 г. преданность Маяковского официально большевизму сомнений уже не вызывает"¹⁵, а Сельвинский своим романом идет как раз ему наперекор, изображая "плохим" партийца и "хорошим" — беспартийного. Кроме того, фраза "генерал от юбилерии", обращенная к Маяковскому, представляет собой явную отсылку к "Юбилейному" Маяковского, где, собственно, и имеет место стаскивание Пушкина с пьедестала. Ср. также стихотворение Маяковского 1918 г.:

А почему
не атакован *Пушкин*?
А прочие
генералы классики?¹⁶

Таким образом, называя Маяковского генералом, Сельвинский применяет к нему ту же характеристику, что Маяковский употреблял по отношению к Пушкину. Отталкивание от Маяковского приобретает здесь сложную форму: прямые и косвенные отсылки на Маяковского появляются в тексте через посредство линии Байрон — Пушкин, которая и становится средством отрицания и атаки на Маяковского.

Здесь же Сельвинский вводит еще один претекст, играющий ситуативную роль, — "Слово о полку Игореве", где имеет место такая же ситуация — отказываясь от следования манере предшественника, Бояна, автор "Слова..." выбирает собственную манеру письма. Сельвинский, уподобляя Маяковского Бояну и приводя в качестве иллюстрации возможное решение одной строфы в "маяковском" стиле, так же отказывается от подражания ему и избирает собственную манеру с ориентацией на пушкинскую:

Но я, восклицая древлянину: "Prosit!",
Почесть воздам серенькой прозе¹⁷ (561);

(ср. пушкинское: "Лета к суровой прозе клонят"¹⁸).

Сельвинский обнажает связь Маяковского со стилем "Слова о полку Игореве"¹⁹ и одновременно выводит его за рамки литературы, в разряд "древней классики".

Можно выстроить упрощенную схему интертекстуальности "Пушторга":

$$((pre-T_1 \rightarrow pre-T_2) \rightarrow pre-T_3) \rightarrow post-T_1,$$

где pre-T₁ — "Дон-Жуан" Байрона, pre-T₂ — "Евгений Онегин" Пушкина, pre-T₃ — поэзия Маяковского, а post-T, соответственно, "Пушторг".

Скорее всего, здесь имеет место т.н. репрезентативная интертекстуальная субституция, которая подразумевает, что "post-T задает на цепочке pre-T₁ → pre-T₂ <в нашем случае имеется в виду цепочка — pre-T₁&2 → pre-T₃. — М. Л.> связь, при которой вторичный antecedent так или иначе выступает как беспризнаковый в проекции на первоисточник"²⁰. В данном случае отрицается именно поэтический мир Маяковского, выступающий за счет введения "байронической" линии как искусственный и "псевдо-литературный". Реципируя предшествующую ему литературную традицию (имеется в виду Маяковский, отношение к которому Сельвинского очень неоднозначно), от которой он сам очень сильно зависел, Сельвинский обесценивает его как литературную традицию, лишает его свойства литературности и подчеркивает этот признак в собственных произведениях. Меня местами два своих преин-

тертекста. Сельвинский настойчиво возводит собственную интертекстуальную генеалогию к Пушкину и Байрону, поскольку установление в "Пушторге" зависимости Маяковского от отрицавшейся им самой традиции подвергает негации творчество последнего.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Кацис Л. Ф.* Конструктивистская Москва И. Сельвинского и И. Эренбурга (К проблеме "московского текста" 1920–1930 годов) // *Лотмановский сборник*. Т. 2. М., 1997. С. 729–742. См. также об интертекстуальности у Сельвинского: *Grubel R. G.* Das frühe Werk P'ja Sel'vinskijs: Der Entwurf einer konstruktivistischen Poetik // *Wiener Slawistischer Almanach*. München, 1980. Band 6. S. 83–107.
- ² Здесь имеется в виду не оригинал байроновской поэмы, а "Дон-Жуан" в переводе П. Козлова, который, судя по всему, и был знаком Сельвинскому.
- ³ Ссылки на "Пушторг" даются по изданию: *Сельвинский И. Л.* Избранные произведения. Л., 1972.
- ⁴ *Сельвинский И.* // Читатель и писатель. 1928. 1 февраля.
- ⁵ Ср. о Ленском в "Евгении Онегине": "Он пел раздуку и печаль, // И нечто, и туману даль, // И романтические розы". В связи с этим важную роль играет и дублирование в "Пушторге" сюжетных линий "Онегина", а именно любовных коллизий: Онисим (Онегин) — Саша (Татьяна) — Кроль (генерал) & Зайцев (Ленский) — Ольга Чайка (Ольга).
- ⁶ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 1. С. 152.
- ⁷ *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 5. С. 190.
- ⁸ Там же. С. 21. В последних двух примерах фрагменты "Пушторга" диаметрально переворачивают связи тех пушкинских фрагментов, к которым отсылают. Так происходит далеко не всех случаях, как будет показано дальше.
- ⁹ *Недзвецкий В. А.* Прозаизация поэмы как путь к "эпосу нового мира" ("Евгений Онегин" А. С. Пушкина) // *Вестник Московского университета*. Сер. 9. Филология. 1995. № 2. С. 23.
- ¹⁰ *Шкловский В.* "Евгений Онегин". Пушкин и Стерн // *Очерки по поэтике Пушкина*. Берлин. 1923. С. 213. Вообще, роль пушкинских реминисценций в романе Сельвинского (помимо жанра, разноречия и сконструированности) могла бы стать темой отдельной

работы, но в данном случае нас интересует вполне определенный аспект этой интертекстуальной связи, а именно линия Пушкин — Маяковский в интертекстуальной парадигме романа.

- ¹¹ Влияние поэзии Маяковского на творчество Сельвинского отмечалась неоднократно (*Раков В. П.* Маяковский и советская поэзия 20-х годов. М., 1976. С. 190–200 и др.; *Тимофеев Л.* [Рец. на сб. "Ранний Сельвинский"] // На литературном посту. 1929. № 5 и др.), в том числе и самим Маяковским (ср. эпиграмму на Сельвинского 1930 г.).
- ¹² *Сельвинский И.* Избранные произведения. Л., 1972. С. 54–55. Маяковский вводится и сам по себе, например: "Под стулом валялась перчатка. Замша" (Пушторг, 575). Ср.: «Вошла ты, // резкая, как "нате!". // муча перчатки замш» (*Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 178).
- ¹³ Ср. замечание Л. Ф. Кациса: «"Домик в Коломне" и "Пушторг" относятся к одной и той же поэтической традиции — к русскому байронизму. Не забудем, что в "Записках поэта" фигурирует Маяковский — Каменный гость, отсылая не только к молодому апа-шу, которые представляется себе "Дон Жуаном и фатом", но снова к байроновскому "Дон Жуану"» (*Кацис Л. Ф.* «Маякоша... любимейший враг...»: Маяковский в поэтической полемике 1920–30-х гг. // Литературное обозрение. 1993. № 6. С. 86).
- ¹⁴ *Байрон Дж. Г.* Сочинения. Т. 3. СПб., 1905. С. 209–210.
- ¹⁵ *Вайскопф М.* Во весь Логос: Религия Маяковского. М., 1997. С. 92.
- ¹⁶ *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 16.
- ¹⁷ Ср. также: "Но там же впервые явился Пушкин // И за руку ввел меня в круг роковой. // Сначала я тихо корпел над рифмой, // На амбе качался, как на волне... // И вдруг почувал я вой надрывный... // Жизнь разверзлась пещью в огне!" (Пушторг, 570).
- ¹⁸ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 137.
- ¹⁹ О чем позже (в 1943 г.) напишет Винокур в книге "Маяковский — новатор языка".
- ²⁰ *Смирнов П. П.* Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). СПб., 1995. С. 94.

ЛИТЕРАТУРА

- Байрон Дж. Г.* Сочинения: В 3 т. / Под. ред. С. А. Венгерова. СПб., 1904–1905. Т. 3.
- Вайскопф М.* Во весь Логос: Религия Маяковского. М.: Иерусалим, 1997.
- Кацис Л. Ф.* "Маякоша... любимейший враг...": Маяковский в поэтической полемике 1920–30-х гг. // Литературное обозрение. 1993. № 6.
- Кацис Л. Ф.* Конструктивистская Москва И. Сельвинского и И. Эренбурга (К проблеме "московского текста" 1920–1930 годов) // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 729–742.
- Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961.
- Недзвецкий В. А.* Прозаизация поэмы как путь к "эпосу нового мира" ("Евгений Онегин" А. С. Пушкина) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1995. № 2.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1949–1957.
- Раков В. П.* Маяковский и советская поэзия 20-х годов. М., 1976.
- Сельвинский И.* Избранные произведения. Л., 1972.
- Смирнов И. П.* Порождение интертекста: (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). СПб., 1995.
- Тимофеев Л.* Рец. на сб. "Ранний Сельвинский" // На литературном посту. 1929. № 5.
- Шкловский В.* "Евгений Онегин". Пушкин и Стерн // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.
- Grubel R. G.* Das frühe Werk Il'ja Sel'vinskijs: Der Entwurf einer konstruktivistischen Poetik // Wiener Slawistischer Almanach. München, 1980. Band 6. S. 83–107.

К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА В. НАБОКОВА "ПОДВИГ"

ГРИГОРИЙ УТГОФ (ТАЛЛИНН)

"Путешествие". — вполголоса произнес Мартын.
В. Набоков

По сравнению с другими романами Набокова, "Подвиг" достаточно редко привлекал внимание исследователей¹. На первый взгляд, он ничуть не интересен для интерпретации: в нем нет ни очевидного богатства литературных аллюзий², ни запутанной повествовательной схемы³, да и сам сюжет (история молодого русского эмигранта, решившегося пересечь советскую границу) может показаться надуманным и лишенным психологического обоснования⁴. Не подходит "Подвиг" и для поиска в нем назидательности⁵ или же последовательных философских построений⁶. Любопытен он, скорее, формальным экспериментом, поставленным в нем Набоковым.

В структуре романа реализована многозначность слова, послужившего ему названием. Согласно В. Далю⁷, 'подвиг' обладает двумя значениями: первое — "доблестный поступок, дело, или важное, славное деянье"⁸ и второе — "движенье, стремление, <...> путь, путешествие, поездка"⁹. Без учета второго (ныне забытого) значения, роман может показаться незавершенным, обрывающимся "у порога главного действия, заявленного в заглавии"¹⁰. Вместе с тем незавершенность эта мнимая: главное в романе — это не переход границы (остающийся и вправду за рамками повествования), а все то, что ему предшествует — следование героя по жизненному пути.

Мотив "пути" является центральным в романе. Среди его вариантов следует назвать *тропинку* (в лесу возле усадьбы швейцарского дяди Мартына или в воображаемом Мартыном лесу по ту сторону советской границы), *дорогу* (дорога из Ад-

реиза, дорога со станции в Биарриц из детских воспоминаний Мартына, дорога в окрестностях усадьбы дяди Генриха), железную дорогу с ее паровозами, вагонами и дебаркадерами, дунную стезю в море, предвещающую герою скорое начало изгнания, пароход, Млечный путь и реку, с которой трижды сопоставляется жизненный путь героя. Мотив "пути" вводится также и с помощью некоторых глаголов движения (автор отправляет героя "топотать" переулками, пересекать гулко мощеные дворы"¹¹, "скользить по берлинским панелям" (259) и т.д.), а также через аллюзии на классику литературы ("Как-то в Кембридже он <Мартын> нашел в номере местного журнала шестидесятих годов стихотворение, хладнокровно подписанное "А. Джемсон": "Я иду по дороге один, мой кремнистый путь простирается далеко, тиха ночь и холоден камень, и ведется разговор между звездой и звездой" (266).).

Художественное пространство, в котором эксплицируется мотив (объективная, с точки зрения героев, действительность), моделируется на основе включенного в него "текста в тексте" — акварели, висящей в детской Мартына: "Над маленькой, узкой кроватью, с белыми веревчатыми решетками по бокам <...> висела на стене акварельная картина: густой лес и уходящая вглубь тропинка. Меж тем в одной из английских книжонек, которые мать читывала с ним, <...> был рассказ именно о такой тропинке в лесу прямо над кроватью мальчика, который однажды, как был, в ночной рубашке, перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес. Мартына волновала мысль, что мать может заметить сходство между акварелью на стене и картинкой в книжке: по его расчету, она, испугавшись, предотвратила бы ночное путешествие тем, что картину бы убрала, и потому всякий раз, когда он в постели молился перед сном. <...> Мартын молился о том, чтобы она не заметила соблазнительной тропинки как раз над ним. Вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь" (157–158). Таким образом, нарисованная тропинка

(появившись уже на третьей странице романа) предвосхищает путешествие Мартына, то есть служит инвариантом для вагонов, излучин, дорог и всех прочих членов рассматриваемой парадигмы.

Всякая остановка в путешествии героя связывается с темой обретения смелости¹². Мартына останавливает пьяный незнакомец на дороге из Адреиза, горная прогулка Мартына оборачивается падением и несколькими чудовищными минутами на узком, как книжная полка, выступе скалы. Мартын прерывает лодочную прогулку для поединка с Дарвином, а поездку во Францию — чтобы провести остаток лета на ферме. Любопытно, что к осознанию того, что "подлинного, врожденного хладнокровия у него нет" (163), Мартына подталкивает мать, Софья Дмитриевна, причем сама не замечая собственного призыва: «Тогда-то Мартын впервые понял, что человеческая жизнь идет излучинами, и что вот первый плес пройден, и что жизнь повернула в ту минуту, когда мать позвала его из кипарисовой аллеи и сказала странным голосом: "Я получила письмо от Зиланова" — и продолжала по-английски: "Я хочу, чтобы ты был храбрым, очень храбрым, это о твоём отце, его больше нет"» (160). Софья Дмитриевна неосознанно вторит и всем знамениям, предвещающим гибель Мартына, — как и в первом случае, бросив фразу, относящуюся к совершенно другому: «"Надеюсь — на некоторое время?" — спросил дядя Генрих, не спуская с него глаз, и ощупью взялся за спинку стула <...>. "Вообще — да. — ответил Мартын <...>, — только вот недели через две мне придется съездить в Берлин, а потом я вернусь". — "Не вернешься, — сказала со смехом Софья Дмитриевна. — знаю тебя"» (296).

Знаки скорого исчезновения Мартына¹³ делают финал романа вполне недвусмысленным. Пребывание в Молиньяке (начавшееся с того, что Мартын увидел из вагона его чарующие огни и вышел на первой же станции (262–263), а закончившееся заверением кондуктора: "Молиньяк не виден отсюда" — 268) оставляет впечатление, что Мартын будто бы оказался в небытии (в "Подвиге", где непременно называются города, в которые попадает герой, отсутствие названия места может

пониматься как отсутствие места как такового). О скором исчезновении Мартына — уже вовсе не символическом — говорит рефрен заключительных глав романа¹⁴. "Прощай, прощай!" не только свидетельствует о том, что Мартын смутно чувствует свою обреченность, но, к тому же, возвещает о начале свершения взлелеянной им мечты. (Эти слова появляются поначалу в совершенно безобидном контексте: "Прикрыв глаза, удобно вдвинувшись в угол, он принялся готовиться к опасной экспедиции. изучать карту, никто не знал, что он собирается сделать, знал, пожалуй, только Дарвин, *прощай, прощай*, ни пуха ни пера. отходит поезд на север, — и на этих приготовлениях он заснул" — 236) Неизменное свершение желаний Мартына¹⁵, свойство всякой его мечты "оседать и незаметно переходить в действительность" (229) заставляет предположить, что Мартын — след которого теряется уже в Берлине — все же предпринимает переход границы с Россией, воплощая тем самым детскую свою мечту — преодолеть границу двух измерений.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Первые интерпретации "Подвига" появились в следующих монографиях: *Field A. Nabokov: His Life in Art*. Boston, 1967. P. 116–123; *Lee L. L. Vladimir Nabokov*. Boston, 1976. P. 50–55; *Hyde G. M. Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*. London, 1977. P. 49–53; *Rowe W. W. Nabokov's Spectral Dimension*. Ann Arbor, 1981. P. 40–45. Из ранних работ по "Подвигу" до сих пор не утратила своей актуальности статья: *Haber E. C. Nabokov's Glory and the Fairy Tale // The Slavic and East European Journal*. 1977. N 2 (21). P. 214–224.
- ² Обратное доказывает работа, посвященная интертекстуальности "Подвига": *Tanmi P. On Notaries and Doctors (Glory and Gumi-lev) // The Nabokovian*. 1992. N 1 (28). P. 51–53.
- ³ С точки зрения А. Мулярчика. "Композиция "Подвига" <...> самая обыкновенная. линейная, подчиняющаяся последовательности событий в жизни главного действующего лица произведения" (*Мулярчик А. С. Русская проза Владимира Набокова*. М., 1997. С. 75). Это, однако, не так. В романе есть два отрывка (в главе 19-й и 24-й), действие которых происходит уже после

- того, как Софья Дмитриевна получает известие об исчезновении сына (роман заканчивается на том, что Дарвин, кембриджский друг Мартына, приезжает к ней сообщить эту новость). "Надо быть храброй. — тихо сказала Софья Дмитриевна, — надо быть храброй. Ведь бывают чудеса. Надо только верить и ждать. Если Генрих опять появится с этой черной повязкой на рукаве, я от него просто уйду" (*Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1990. С. 205). "Больше бодрости, больше веры, — пропадают же люди без вести и все-таки возвращаются, — ходит, например, слух, что схватили на границе и расстреляли, как шпиона, — а глядь — человек жив и вот уже посмеивается и басит в прихожей, и если Генрих опять..." (Там же. С. 223).
- ⁴ Толкованию того, что движет Мартыном в его стремлении вновь оказаться в России уделяется значительное внимание в работе: *Toker L. Glory: "Good Example of How Metaphysics Can Fool You" // Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures.* Ithaca & London, 1989. P. 88–106.
- ⁵ Впрочем, существует прочтение "Подвига" как своеобразного набокковского наставления эмиграции: *Nicol Ch. Advise to the Emigration: Didacticism in Mary and Glory // The Nabokovian.* 1984. N 2 (13). P. 18–19.
- ⁶ В "Подвиге" различимы отзвуки идеи потусторонности (см.: *Tammi P. Glory // The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* N. Y., 1995. P. 169–178), но последовательного метафизического задания в нем, с моей точки зрения, нет.
- ⁷ В свои "русские годы" Набоков пользовался именно словарем Даля, который он однажды купил на кембриджском рынке, а впоследствии перепродал своему другу Михаилу Карповичу (*Parker S. J. Library // The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* N. Y., 1995. P. 286).
- ⁸ *Даль В. И.* Толковый словарь живаго великорускаго языка. Т. 3. М., 1865. С. 149.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 57. По мнению Н. Букс, повествование в "Подвиге" "трансформируется в предисловие, содержащее некоторые элементы развязки, иначе говоря, становится рамкой главного текста, на самом деле выпущенного" (Там же. С. 57). Эта точка зрения восходит к прочтению романа Б. Бойдом: "Although the whole novel and Martin's whole life seemed a long series of reveries in preparation for his ultimate adventure, we

have only the preface, while the main text — the crossing itself into Russia and death — is left right out" [Хотя весь роман и целая жизнь Мартына и казались лишь чередой мечтаний в подготовке к последнему приключению, в нашем распоряжении — только пролог, тогда как главный текст — переход границы России и смерть — отсутствует. <Здесь и далее перевод мой. — Г. У.>] (*Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 358*). По моему убеждению, это представление нуждается в известной корректировке. См. параграф второй настоящей работы.

¹¹ Здесь и далее цитаты из "Подвига" приводятся по изданию: *Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1990* (с указанием в скобках страницы). <Во всех случаях курсив мой. — Г. У.>.

¹² Именно эта тема задается первым значением слова 'подвиг' (без смелости не может быть и речи о славных деяниях).

¹³ К ним относятся (кроме указанных уже обмолвок) также некоторые имена собственные. Как это отмечалось Г. А. Левинтоном и Н. Букс (*Левинтон Г. А. The Importance of Being Russian или Les allusions perdues // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 327–328; Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 75*), города на латвийско-русской границе, называемые Грузиновым, таят в себе намек на предстоящую гибель Мартына: "<...> О, прекрасно... — вот — Режица, вот Пыталово, на самой черте" (276). Негативную коннотацию имеет и название пограничного леса — Рогожинский (рогожа — это, в первую очередь, то, чем покрывают тела). Кроме этого, знакомая танцовщица Мартына выступает в "Эребе", а Эреб — это в греческой мифологии "Вечный Мрак, рожденный безграничным Хаосом" (*Дарк О. Примечания // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 444*). Наконец, единственного работника из Молиньяка, имя которого становится известным читателю, зовут Мартэн Рок (фамилия, восходящая не столько к французскому 'roc' — 'скала', сколько к русскому 'рок' в значении 'судьба', 'предопределение').

¹⁴ Впервые это отмечено в работе: *Haber E. C. Nabokov's Glory and the Fairy Tale // The Slavic and East European Journal. 1977. № 2 (21). P. 222.*

¹⁵ В предисловии к английской редакции романа Владимир Набоков писал: "Fulfillment is the fugal theme of his <Martin's> destiny; he is that rarity — a person, whose 'dreams come true'. But the fulfillment itself is invariably permeated by poignant nostalgia. The memo-

ry of childish reverie blends with the expectation of death. The perilous path that Martin finally follows into forbidden Zoorland <...> only continues to its illogical end the fairy-tale trail winding through the painted woods of a nursery-wall picture. 'Fulfillment' would have been, perhaps, an even better title for the novel <...>". [Свершение — вот главное в судьбе Мартына: он из тех редких людей, чьи мечты сбылись. Но свершение это исполнено горькой тоски по прошлому, память о детской мечте сдобрена ожиданием смерти. Опасная тропа, которая заманит его в запретную Зоорландию, <...> лишь доводит до нелогического своего конца сказочную тропинку в нарисованном лесу, на картинке, висящей в детской. "Свершение" было бы, возможно, даже более удачным названием для романа.] (*Nabokov V. Glory*. Harmondsworth, 1982. P. 9–10.) Свершение и вправду играет в "Подвиге" исключительно важную роль. Наравне с темами путешествия и обретения смелости, тема свершения оказывает определяющее воздействие на самодвижение сюжета (см. обстоятельный анализ темы свершения в работе: *Tammi P. Glory // The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. N. Y., 1995. P. 169–178).

ПО ТУ СТОРОНУ УТОПИИ И АНТИУТОПИИ (повесть А. Д. Синявского "Любимов")

ИЛЬЯ КАЛИНИН (С.-ПЕТЕРБУРГ)

В основе нашего подхода к литературной утопии лежит мысль о взаимосвязи утопического сознания и риторической культуры. Если у Платона (в диалоге "Государство") впервые находят выражение основные установки утопического сознания, Аристотель (в своей "Риторике") формулирует ту культуру слова, в рамках которой это сознание только и может существовать. Для "риторической культуры слова" (понятие, используемое в работах А. В. Михайлова) характерно:

1) неразличение слова и смысла (знака и значения);

2) отношение к слову как к средству активного воздействия (Михайлов 1997 а, Михайлов 1997 б).

И первое, и второе необходимы утопии как реальности, имеющей дело с идеалом, который следует воплотить в слове и донести до читателя, не сделав относительными (и, следовательно, многозначными, допускающими несколько толкований) его ценности. Таким образом, риторическое слово с его интенциональной направленностью на слушающего, прозрачностью для смысла, установкой на однозначность понимания является "строительным материалом" утопии.

Утопический дискурс, составляющий основу литературной утопии, создает свою модель совершенного общества как идеальный текст, идеальный языковой знак, жестко связанный со своим означаемым (утопическим проектом). Такой знак утопия обретает в риторической практике, которая, используя слово в инструментальной функции (Р. Барт), представляет его абсолютно подвластным замыслу говорящего.

Такое "риторическое слово" и делается объектом художественной рефлексии в повести А. Синявского "Любимов" (1963).

Ее текст представлен в форме повествования от лица заведующего местной библиотеки Савелия Кузьмича Проферансова¹.

Пространством построения утопического общества становится заштатный районный центр Любимов, в котором во время проведения очередной первомайской демонстрации происходит "необычайное историческое событие, положившее начало новой эры в жизни города". Обращаясь с речью к собравшемуся народу, секретарь горкома неожиданно для всех объявляет о том, "что все руководство города добровольно снимает себя с занимаемых постов <...> и просит избрать верховным правителем, судьей и главнокомандующим — товарища Тихомирова Леонида Ивановича". Причем, произнося эти слова, он выступает не как полноправный субъект речи, а как некий медиум, одержимый таинственной силой, повинующийся ей против собственной воли: "Тут он запнулся, подпрыгнул и схватил себя за горло обеими руками, словно хотел удержать льющуюся оттуда речь" (Терц 1992: 21).

Эта одержимость чужим сознанием является результатом воздействия утопического дискурса, носителем которого оказывается один из персонажей (безвестный до этого велосипедный мастер Леня Тихомиров), обладающий особыми телепатическими способностями. Телепатия, повинувшись которой, жители города Любимова приступают к созданию совершенного общества, становится своеобразной пародийной метафорой "прозрачности" слова убеждающей речи, призванной осуществлять идеальную коммуникацию между утопистом и "народными массами". Таким образом Синявский тематизирует эпистемологические предпосылки утопии: риторическую концепцию знака, утверждающую абсолютную тождественность слова и мысли, и преодолевающую тем самым материальность языкового выражения. То, что раньше было неотрефлексированным основанием литературной утопии, подвергается теперь актуализации и предстает в виде конкретного средства воздействия, с той лишь разницей, что Синявский доводит до логического предела представление о слове как средстве убеждения. Он разрешает проблему убеждения словом посредством некоего телепатического мыслительного воздействия, указы-

вая на "интеллектуальный" характер риторической теории, для которой слово — лишь дейксис к мысли.

Каким же образом предстает это телепатическое воздействие в лингвистической перспективе? Выступая как реализованная метафора возможности непосредственной коммуникации, телепатия преодолевает язык в двух аспектах.

Во-первых, такое мыслительное воздействие позволяет отказать от разграничения сигнификата, референта и его знака. Вершины семантического треугольника (имеется в виду "треугольник Фреге") стягиваются в одну точку, упраздняя свою "пространственную" соотнесенность и не развертываясь при этом в некую временную последовательность: мысль — слово — "дело". Слово здесь равно мысли, которая, в свою очередь, мгновенно опредмечивается. Во время всенародного празднования своей свадьбы новоиспеченный правитель сталкивается с реалиями советского снабжения. Кроме "минеральной воды харьковского посла да импортного перца в банках" на складах города ничего не нашлось. Но это несколько не озадачивает Тихомирова: "Сегодня я угощаю! Я накормлю город <...>. По его лицу пробежала мысль, похожая на судорогу". И тут же меняется и рецепция окружающих, и объекты этой рецепции. Оказывается, что это "не вода для желудка... Не минеральный напиток... Это самый чистый медицинский спирт!.. Люди ели и плакали, и гудели набитыми ртами похвалу доброте и щедрости Леонида Ивановича. Рубленая капуста походила на буженину, картофель в мундире не уступал бархатистому персику" (Терц 1992: 48–49).

Второй аспект преодоления языка связан с наложением друг на друга различных модальных рамок. Противоположные модусы отношения говорящего к реальности сливаются в одно актуальное долженствование. "Но нас, руководящих и доверенных лиц, нас не тянет, нам не хочется, не должно хотеться", — имеется в виду тяга к спиртному, охватившая весь город после метаморфозы с харьковской минеральной водой. Или обращение Тихомирова к трудящимся: "Выше голову! Шире шаг! Веселее улыбки! Запомните: никто вас не принуж-

дает работать! Вам самим хочется перевыполнить норму на 200 %" (Терц 1992: 52, 62)².

Утопическому дискурсу, направленному на преодоление языкового знака, противостоит повествование "летописца", в форме которого построен текст. Это повествование, использующее различные литературные стили и жанровые формы³, колеблющееся между персональной и аукториальной позициями, работает на противопоставление "прозрачности" утопического дискурса "оплотненности" нарратива. В этой связи возникает проблема взаимоотношения утопического дискурса, основанного на риторической концепции языкового знака и обрамляющего этот дискурс повествования, имеющего принципиально интертекстуальный характер.

Ткань повествования состоит из огромного количества цитат, обладающих разной степенью идентифицируемости. Одни цитаты относятся к области литературы и философии, к корпусу "авторских" текстов, поэтому их персональная принадлежность в принципе может быть установлена. Другие же взяты из различного рода дискурсивных практик и поэтому принципиально сопротивляются такой идентификации⁴. Причем цитаты первого типа включаются в текст так, чтобы скрыть свое происхождение. Обычно цитата возникает в тексте как некая семантическая аномалия, с трудом находящая мотивировку, исходя из внутренней логики, и поэтому вынуждающая к интертекстуальному чтению. Как пишет Риффатер, "Цитата возникает в результате наложения одного кода на другой, наложения кода на структуру, которая не является его собственной" (Riffaterr 1978: 198). Здесь мы имеем дело с такой интеграцией цитаты в текст, в результате которой не возникает никакой семантической соотнесенности с цитируемым текстом. Повествователь превращается в пустое пространство для интертекстуальной игры. Семантический и синтаксический контекст, в который помещается цитата, мешает не только выявить источник, но и определить фрагмент как цитату вообще. "Ты жива еще, моя старушка? Жив и я. Привет тебе, привет! — обратился он ласково к няне Арине Родионовне, сидевшей у ворот, пригорюнившись, с фельдгегерем в зажатых

руках" (Терц 1992: 80). Цитата ставится в "слабую", немаркированную позицию, в какое-либо незначимое окружение, что и маскирует ее природу. Часто внутри одной синтагмы сталкиваются элементы различных дискурсов. Особенно наглядно это смешение проявляется применительно к самому утопическому проекту и фигуре утописта. "Сбылась вековая мечта народа. Вот они — молочные реки и кисельные берега! Вот оно — Царство Небесное, которое по-научному правильнее называть скачком в светлое будущее"; или: "В лазурном небе таяли сахарные облака и солнце блистало таким интегральным блеском, что в глазах все сияло и прыгало, и сквозь плетень фигура Лени представлялась как бы в золотом ореоле" (Терц 1992: 53, 19). В одном описании совмещаются элементы многих дискурсов, оказывающихся в равной степени связанными с темой утопии. "Царство Небесное", "лазурное небо" и "золотой ореол" отсылают к сакральной мессианской идее (см. об этом: Трубецкой 1991: 47–55); "молочные реки", "кисельные берега" и "сахарные облака" соотносятся с народными социально-утопическими представлениями; "скачок в светлое будущее" является неотъемлемой частью советского идеологического дискурса; "интегральный блеск" связан со строителями Интеграла и темой антиутопии в романе Замятина "Мы"⁵.

Интертекстуальность в данном случае не может быть сведена к проблеме источников и влияний (так как самим повествователем эти цитаты не отрефлексированы). Интертекстуальность здесь представляет собой поле анонимных формул, бессознательных или автоматических цитат, происхождение которых не всегда можно обнаружить. Интертекст вводит в утопию исторический код, разрушающий ее представления о вечности и неизменности собственных оснований. Как пишет Ю. Кристева, "для познающего субъекта интертекстуальность — это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее" (Kristeva 1969: 443). Интертекстуальное пространство разрушает необходимую утопии однозначность, она становится высказыванием с "непредсказуемым" результатом. Утопический дискурс, помещенный в текст, смысл которого формируется уже по другим законам,

нежели строгие законы соответствия одного знака одному означаемому, растворяется в игре различных значений.

Освобождение от утопии происходит не как отрицание ее мифа, а как размывание его границ. В тексте "Любимова" знаки различных дискурсивных практик отрываются от изначально присущего им контекста и вступают в новые (на первый взгляд парадоксальные) синтагматические связи, обнаруживая тем самым свое скрытое родство. Так, в "Любимове" дана не негация утопии, т.е. антиутопия, но сама утопия вступает в игру с властным идеологическим дискурсом (что снимает традиционную оппозицию *утопия — идеология*, актуальную для социологов, следующих за работами К. Мангейма — Мангейм 1994); утопический и идеологический дискурсы в свою очередь вплетаются в миф Литературы и Автора-демиурга (что приводит к исчезновению другой, на этот раз антиутопической оппозиции *утопия — литература*)⁶. Приведу лишь один пример, как интенция творца совпадает с интенцией властителя в рамках одного канонического текста. Во время своего триумфа Тихомиров "цитирует в исправленном и подновленном виде" "Памятник" Пушкина:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной,
Чем бывший секретарь, товарищ Тищенко, мечтал когда.
И буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые повсюду пробуждал,
Что я в Любимове навек провозгласил свободу,
И дум высокое стремленье всяк из вас через меня узнал.

(Терц 1992: 25)

Таким образом, если эти дискурсы выступают на метауровне как конкуренты, то на уровне нарратива они обнаруживают глубокое родство. Один и тот же сюжет оказывается историей призвания доброго царя из народных легенд, историей пришествия нового мессии, признанного впоследствии Антихристом, историей утописта, воплощающего в жизнь социальный проект, историей человека, пытавшегося приблизить "светлое будущее", но воспринятого в качестве диссидента ортодоксальными советскими властями, и, наконец, историей влюб-

ленного, стремящегося завоевать женское сердце. В нравственно-идеологической полемике, осуществляемой в антиутопии, сохраняется общий с ее оппонентом утопический импульс⁷. Окончательное же преодоление утопии оказывается возможным лишь посредством ремифологизации и тематизации ее предпосылок, что и осуществляется в утопическом проекте А. Синявского "Любимов".

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Мотив книги становится одним из центральных мотивов, связанных с темой утопии. В повести Синявского описан проект, в котором книга является не просто изложением закона, а источником самого утопического проекта: таким образом, с одной стороны, метафорически реализуется значимость для утопии текста, структурирующего ее идеальное пространство, а, с другой — методом своеобразного "отскока" (bricole) утопичность переносится и на саму возможность существования жестко структурированного текста.
- ² Таким образом, описанный здесь языковой проект носит системный характер. Синявский идет дальше Свифта, описавшего проект механического упразднения языка. Цитирую последнего: "Так как слова суть только названия вещей, то автор проекта высказывает предположение, что для нас будет гораздо удобнее носить при себе вещи, необходимые для выражения наших мыслей и желаний" (Свифт 1982: 231).
- ³ Причем постмодернистская ирония, возникающая при их столкновении, принадлежит не субъекту повествования, а возникает на метауровне, включая в свое поле и фигуру повествователя, для которого такая "орнаментальная" избыточность является синонимом литературы.
- ⁴ Эти цитаты относятся по преимуществу к области советского идеологического дискурса: "родитель его <...> погиб от пули фашистских извергов". "рутинеры мешают приближению будущего, <...> что может замедлить нашу победу", и т.д. (Терц 1992: 26–27).
- ⁵ К этому же произведению отсылает и еще одна деталь портрета Тихомирова. "В моменты телепатического напряжения на лбу его вздувались две жилы, образующие синий остроугольник, наподобие римской цифры V" (Терц 1992: 19). У героини романа Замя-

- тина есть сходная черта: "в глазах или бровях — какой-то странный раздражающий икс. и я <т.е. главный герой. — *И. К.*> никак не могу <...> дать ему цифровое выражение" (Замятин 1989: 311). В тексте Синявского этому иксу находится не только цифровое, но и победное выражение.
- ⁶ Например, у Замятина герой начинает с того, что пишет поэму в честь Единого Государства, что в данном контексте равносильно написанию утопии. Разрушение же мира утопии происходит тогда, когда он с ужасом замечает, "что вместо строгой и стройной математической поэмы <...> — у меня выходит какой-то фантастический авантюрный роман" (Замятин 1989: 375). То есть с рождением литературы происходит разрушение утопии.
- ⁷ Так, для Замятина антиутопия во многом сводится к полемике между мифом о Революции (т.е. мифом о вечном становлении) и тоталитарным мифом (т.е. мифом о Совершенстве, понимаемом как конечная реализации закона энтропии) — мифами, являющимися одинаково утопичными.

ЛИТЕРАТУРА

- Kristeva 1969 *Kristeva J.* Narration et transformation // *Semiotica. The Hague.* 1969. N 4.
- Мангейм 1994 *Мангейм К.* Идеология и утопия // Мангейм К. Диагноз нашего времени. М., 1994.
- Михайлов 1997 а *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение исторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997.
- Михайлов 1997 б *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997.
- Riffaterr 1978 *Riffaterr P.* Le tissu du texte: Du Bellay, Sonnet, VII // *Poétique.* 1978. N 34.
- Трубецкой 1991 *Трубецкой Е. Н.* Два мира в древнерусской иконописи // Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. М., 1991.

ИСТОЧНИКИ

- Замятин 1989 *Замятин Е.* Мы // Замятин Е. Избранное. М., 1989.
- Терц 1992 *Терц А.* Любимов // Терц А. Собрание сочинений: В 2 т. М., 1992. Т. 1.
- Свифт 1982 *Свифт Дж.* Путешествия в некоторые отдельные страны света Лемюэля Гулливера. М., 1982.

Л. ПЕЙПС КАК ЗЕРКАЛО СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, ИЛИ О МЕТОДЕ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

АЛЕКСЕЙ СЕМЕНЕНКО (ТАРТУ)

Линда Пейпс является главным героем восьмого эпизода сборника Сергея Довлатова "Компромисс".

"Компромисс" — книга с четкой структурой и композицией. Каждый из двенадцати эпизодов начинается эпитафией-отрывком из газеты, а сам текст последовательно дополняет, опровергает, иногда — просто отменяет эпитафию. Каждый эпизод — это очередное разоблачение: написанный героем очерк или репортаж объясняется его же рассказом о том, что "было на самом деле". "Компромиссный" текст газетной статьи выступает как текст конъюнктурный, лживый, написанный "на заказ". Писатель стремится нам показать, как он *может* писать и что *приходится* писать, чтобы быть опубликованным, хотя это не главная его задача.

Книга имеет предисловие и псевдоэпилог, инкорпорированный в последний рассказ книги, которые по-довлатовски кратко отражают главные цели произведения. Вот, например:

"Трудна дорога от правды к истине.

В один ручей нельзя войти дважды. Но можно сквозь толщу воды различить усеянное консервными банками дно. А за пышными декорациями увидеть кирпичную стену, веревки, огнетушитель и хмельных рабочих. Это известно всем, кто хоть раз побывал за кулисами...

Начнем с копеечной газетной информации <...>".

Таким образом, установка довлатовского рассказчика на "правдивое" повествование заставляет читателя ("слушателя") воспринимать сюжеты "Компромисса" как противопоставление газетной лжи и реальности. Ниже мы увидим, какие механизмы были задействованы для создания гротескной газетной реальности как контрастной по отношению к "правде жизни".

Мы сталкиваемся здесь с неоднозначным у Довлатова понятием "правды". В книге эта правда тройка, и каждый эпизод — это соединение уже трех реальностей (газетной, "довлатовской" и собственно фактической), как будет показано в дальнейшем.

Следует напомнить и о проблеме самоидентификации писателя. В "Записных книжках" Довлатов недвусмысленно говорит: "Рассказчик действует на уровне голоса и слуха. Прозаик — на уровне сердца, ума и души. Писатель — на космическом уровне".

Рассказчик говорит о том, как живут люди. Прозаик — о том, как должны жить люди. Писатель — о том, ради чего живут люди".

Очевидно, что себе Довлатов отводил роль именно рассказчика¹, поэтому особенно характерно для него повествование-анекдот, т.е. псевдोजизненный нарратив. Показательны в этом смысле те же "Записные книжки Сергея Довлатова", где мы сталкиваемся с анекдотом в общепринятом значении, и сам "Компромисс", где любой случай в редакционной жизни — типичный анекдот.

В своем повествовании Довлатов переводит анекдот² из литературного быта в литературный факт³, а его литературный герой выступает в роли рассказчика-очевидца.

В "Компромиссе" же это повествование-анекдот подразумевает двоякое значение: первое — событие-случай из жизни, второе — смешное происшествие (здесь уже реальный мир не обязателен). Объяснение приведенных выше трех реальностей представляется следующим: существует эпитафия, представляющий ложную, извращенную картину мира (первая реальность); есть текст Довлатова, рассказывающий нам правду, как он заявляет (вторая реальность); есть, наконец, реальный факт (третья реальность, включенная сюда в силу специфики жанра анекдота, который неизбежно работает с событиями, происшедшими в действительности, а кроме того, Довлатов намеренно заставляет нас воспринимать повествование героя как документальное).

Все три реальности в тексте "Компромисса" разделяются именно по принципу оценочности. Газетный текст по отношению к довлатовскому лжив, так как автор, по сути навязывая нам свою точку зрения, открывает перед читателем "правду". Однако, как оказывается, "правдивый" рассказ Довлатова не соответствует фактам, а некоторые эпиграфы не соответствуют не только реальности, но даже настоящим газетным статьям, как мы покажем на нашем примере.

Довлатовская ирония и гротеск в изображении обоих членов контрастного противопоставления (эпиграфа и текста) служат для усиления воздействия текста на читателя. Здесь не происходит несовпадения точек зрения писателя и читателя, скорее наоборот, читатель все воспринимает через призму автора и воспринимает как должное. В этом одна из существенных особенностей довлатовского повествования.

Поэтому фраза в предисловии о "правде и истине" может еще пониматься как то, что извращенная газетой действительность в гротескном авторском преломлении (другом вымысле) становится истиной. Кроме того, такой тип повествования, как "анекдот", просто не может расцениваться с позиций "было/не было". Ироническая интонация, органически сопутствующая анекдоту и пронизывающая все повествование, — это один из организующих композицию мотивов, включаемых в систему литературных приемов автора.

Сама речь для Довлатова важна как инструмент создания особой "виртуальной реальности", иными словами — лексическими средствами создается иллюзия документальности, и читатель вовлекается в повествование уже как равноправный участник. Мир абсурда и нелепости у Довлатова полностью идентичен реальности. Довлатов показывает нам, что именно норма уродлива, а не его гротеск и "выдумывание".

Самым ярким отражением творческого метода Довлатова является, безусловно, "Компромисс восьмой", посвященный составлению от лица передовой доярки колхоза "Вильянди" Л. Пейпс телеграммы-рапорта генеральному секретарю ЦК КПСС. В тексте сборника рассказывается, как собкор по фамилии Довлатов с фотографом Жбанковым были команди-

рованы в колхоз, где они и провели время, пьянствуя и ведя философские разговоры с девицами. Нет нужды упоминать, что доярка оказывается наспех принятой в члены партии, ответ Леонида Ильича приходит раньше самого письма, а "личное" послание доярки Довлатов пишет за пять минут, да еще и в похмельном состоянии.

Теперь обратимся к фактам.

1. Доярка по фамилии Пейпс действительно существовала и работала на ферме колхоза "Вильянди", и обмен телеграммами с Брежневым действительно имел место. Уже с 1972 г. ее имя упоминалось в прессе в связи с констатацией роста трудовых показателей⁴. Так, 12 февраля 1975 г. в газете "Советская Эстония" появилось интервью Л. Пейпс В. Репецкому⁵, а через два месяца — открытое письмо доярки колхоза "Коммунизм" Мухтарамы Гаффаровой доярке колхоза "Вильянди" Л. Пейпс и ответ Л. Пейпс "Вызов принимаю!". На довольно продолжительное время доярка из Пайде стала символом прогресса народного хозяйства Эстонской ССР.

2. Дата в сборнике не верна: июнь 1976 г. вместо 5-го февраля 1975.

3. Телеграммы переставлены и текст их изменен.

4. Имя доярки не Линда, а Лейда.

5. Л. Пейпс была, как видно из газеты, кандидатом в члены, а не членом партии: "Хочу поделиться с вами большой радостью. Сегодня осуществилась моя заветная мечта: я стала кандидатом многомиллионной партии Ленина <...>"⁶.

В тексте "Компромисса" телеграммы идут в хронологической последовательности (телеграмма Л. Пейпс, а затем — Брежнева). В газете порядок обратный, и это понятно, неслучайно текст генерального секретаря еще и выделен жирным шрифтом.

Что же касается имени, то тут вопрос "помнил/не помнил" отпадает автоматически. Важно то, что Довлатову не нужно было помнить подробности: имя Линда скорее всего попало в текст из-за своей яркой маркированности — как западное, "чисто эстонское" (не исключена аналогия с эстонским эпосом и таллиннской фабрикой кожгалантереи "Линда"). Сложнее

дело обстоит с текстами телеграмм генерального секретаря и выдающейся доярки. Тут даже если Довлатов и помнил тексты, то изменение их сознательное.

В газете обращение к Л. Пейпс звучит как "Уважаемая Лейда Аугустовна!", тогда как у Довлатова оно превращается в почти панибратское: "Дорогая Линда Пейпс!". В газете письмо доярки начинается с сообщения о том, что она стала кандидатом в члены партии, а у Довлатова эта фраза видоизменяется и попадает в конец: "Коммунисты <...> дружно избрали меня своим членом!".

Довлатов для "жизненной достоверности" и "трогательного крестьянского простодушия" формирует совершенно абсурдный и нелепый текст, делая даже ремарку о стилистических погрешностях в письме. "Газетная" доярка предстает перед нами как восторженная и простоватая крестьянка, чего и добивается Довлатов. "Газетный" Брежнев по стилю напоминает скорее секретаря партиячейки, чем генерального секретаря ("Я и мои товарищи..."). Он сыплет бессмысленными нагромождениями партийных клише: "Самоотверженный труд на благо Родины возвышает человеческую жизнь ощущением причастности к борьбе за достижение коммунистических идеалов <...>. Ведь партия — авангард советского общества, его славный передовой отряд". Вместо "Сердечно поздравляю вас, Лейда Аугустовна" у Довлатова появляется совершенно разговорный оборот: "Разрешите также от души поздравить Вас" (обращение с большой буквы к человеку не было свойственно газетному стилю).

Интересно еще и то, что в реальной газете Брежнев переводит все центнеры в тонны, килограммы оставляя "нетронутыми", вероятно, этим показывая свою собственную независимую осведомленность об успехах доярки (5200 килограммов в год, 15000 центнеров/1500 тонн — пятилетнее задание, 17384 центнера/1738 тонн — рекорд Пейпс за четыре года).

Разумеется, данный пример понадобился отнюдь не для уличения Довлатова во лжи, но для иллюстрации всего вышесказанного. Мы видим, как довлатовский гротеск работает на создание определенного впечатления, как Довлатов, строя свое

повествовние-"анекдот". противопоставляет его эпиграфу, являющемуся не менее анекдотичным (по воле автора). Таким образом, мы должны рассматривать этот и другие эпизоды сборника "Компромисс" исключительно как однородные тексты, имеющие в своей основе схожую схему: (довлатовский эпиграф vs. текст довлатовского героя) vs. реальный факт. Стоит еще заметить, что эпизоды сборника не только противостоят реальному факту, но и органически из него вытекают, трансформируясь согласно воле автора

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Сочетание "Довлатов-рассказчик" как характеристика метода писателя используется многими исследователями и современниками Довлатова (А. Генис, П. Вайль, И. Сухих, И. Бродский и др.).
- ² Здесь мы определяем анекдот в его наиболее полном значении, а именно как литературно-историческое повествование. Историческое — в значении максимальной приближенности к фольклорному жанру (современное понимание анекдота как короткого смешного рассказа), литературное — поскольку жанр именно литературного анекдота известен уже с XVIII в. и сейчас широко используется.
- ³ См.: *Сухих И.* Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб., 1996.
- ⁴ См.: *Высоцкая Р.* О достижениях // *Сельская жизнь*. 1972. 3 авг.
- ⁵ *Репецкий В.* Для того и живем // *Советская Эстония*. 1975. 13 марта.
- ⁶ Характерно и то, что в самом тексте "реальной" телеграммы ошибка: вместо "кандидат в члены партии" — "кандидат <...> партии".

ЕЩЕ РАЗ О "ЧЕХОВСКОМ ЛИРИЗМЕ" У БРОДСКОГО

ДЕНИС АХАПКИН (С.-ПЕТЕРБУРГ)

В настоящее время достаточно активно изучается поэтика Бродского, основные константы его художественного мира, язык его произведений. При этом в тени остается важная проблема: Бродский как фигура, вписанная в литературный процесс своего времени. Одним из интересных ракурсов при описании этой проблемы является следующий: Бродский — читатель книг и статей, посвященных Бродскому. Не сомневаюсь, что со временем найдется исследователь, который всерьез займется этой темой. Пока же хочу обратить внимание лишь на один сюжет.

В 1969 г. Бродский пишет стихотворение (или, скорее, стихотворную новеллу) "Посвящается Ялте" (впервые опубликовано в "Континенте" в 1975 г.)¹. В 1978 г. в журнале "Вестник РХД" появляется статья А. Лосева "Посвящается логике", в которой анализируется это стихотворение². В 1986 г. в сборнике "Поэтика Бродского" выходит еще одна статья Лосева: "Чеховский лиризм у Бродского"³. И, наконец, в 1993 г. Бродский пишет стихотворение "Посвящается Чехову"⁴.

Названия этих текстов, построенные по одной схеме (перформатив "посвящается" + существительное в дативе), и их тематика позволяют считать указанные произведения элементами литературной полемики, а стихотворение Бродского "Посвящается Чехову" — ее завершением. Рассмотрим этот текст в сопоставлении с концепцией, заявленной в двух статьях Лосева. Хочу отметить, что в данной работе я стремился, по возможности, избежать аксиологических высказываний и ни в коей мере не ставлю под сомнение научную ценность работ Лосева⁵.

Основные идеи, высказываемые Лосевым о сходстве художественных систем Бродского и Чехова ("лиризме"), можно свести к следующему:

1. В стихотворной новелле "Посвящается Ялте" дискредитируется модель мировосприятия, существующая в рамках "здорового смысла", и отношений, детерминированных причинно-следственными связями, и помочь в данной ситуации может применение "некоего над-человеческого, над-логического или метафизического взгляда на мир. Взгляда сверху".
2. Бродский жалеет о том, что современное сознание не метафизично, а логично (и телеологично) по преимуществу.
3. Экзистенциальный ужас раскрываемой перед нами драмы в конце выливается в мощную лирическую коду — это достигается благодаря тому, что "автор сохранил за собой право выйти на сцену и руководить финалом".
4. "Генераторами загадочного лиризма в прозе и драме Чехова, как и в стихах Бродского, оказываются <...> стоящие вне контекста, не поддающиеся какой-либо рациональной интерпретации, почти абсурдные символы": "это вроде изумруда" (у Бродского), "звук лопнувшей струны" (у Чехова).
5. В поэтике Чехова центр тяжести с этических и социальных вопросов бытия перемещается на чисто бытийные (экзистенциальные). То же происходит у Бродского.
6. В основе всех рассказов и пьес Чехова зрелой поры лежит один и тот же сюжет — ход времени (как и у Бродского).

Эти положения иллюстрируются на примере нескольких произведений Бродского, сопоставляемых с чеховскими⁶.

Рассмотрим текст Бродского. В нем явственно прослеживается нагнетание деталей, "присущих чеховской поэтике". Строя текст на таком нагнетании (доведенном почти до абсурда), Бродский вступает в своеобразную литературную игру с Лосевым, своего рода буриме, демонстрируя "чеховский лиризм" в предельно концентрированном виде. Знаки этой игры проходят через весь текст стихотворения.

Для начала вспомним ставшую хрестоматийной цитату из письма Чехова Суворину о пьесе "Чайка": "Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви"⁷. Начнем с распределения ролей. В тексте Бродского действуют (или бездействуют, о чем далее) три женских персонажа: Варвара Андреевна, Наталья Федоровна, Дуня, и шесть мужских — Вяльцев, студент Максимов, Эрлих, Карташев, доктор и Пригожин⁸. Озеро также имеется (в пятой строфе): "Снаружи Дуня зовет купаться в вечернем озере".

"Пять пудов любви" в травестированном виде присутствуют в размышлениях центрального героя — Эрлиха⁹. Перечислим:

У Варвары Андреевны под шелестящей юбкой
ни-че-го¹⁰.

Дурнушка, но как сложена! и так не похожа на
книги.

Легче прихлопнуть муху, чем отмахнуться от
мыслей о голой племяннице, спасающейся на кожаном
диване от комаров и от жары вообще.

Эрлих пытается вспомнить, сколько раз он имел Наталью
Федоровну во сне.

Но любит ли Вяльцева доктора? Деревья со всех сторон
липнут к распахнутым окнам усадьбы, как девки к парню.

У них и следует спрашивать, у ихних ворон и крон,
у вяза, проникшего в частности к Варваре Андреевне в спальню;
он единственный видит хозяйку в одних чулках.

Следующий компонент чеховской характеристики, "мало действия", является ключевым для текста Бродского. Эпиграфом к нему можно поставить слова из "Посвящается Ялте": "событие, увы, не происходит", точнее, всю строфу, включающую эти слова:

И кажется порой, что нужно только
переплести мотивы, отношенья,
среду, проблемы — и произойдет
событие: допустим, преступленье.
Ан нет. За окнами — обычный день.

накрапывает дождь, бегут машины,
и телефонный аппарат (клубок
катодов, спаян, клемм, сопротивлений)
безмолвствует. Событие, увы,
не происходит. Впрочем, слава Богу (2, 142).

В "Посвящается Чехову" по полной схеме переплетены мотивы, отношения, среда и проблемы — но *события* действительно не происходит, что подчеркивается неоднократно: любовная интрига не развивается (Наталью Федоровну, как вытекает из цитированного выше фрагмента, Эрлих *имел* только *во сне*¹¹, "любит ли Вяльцева доктора" — непонятно, "в провинции никто никому не даст"), другие сюжетные линии, возникая на мгновение, также не получают продолжения:

Спросить, что ли, доктора о небольшом прыще?
Но стоит ли?

Вскочить, опрокинув столик! Но трудно, когда в руках
все козыри.

Здесь можно воспользоваться определением события, которое дает А. П. Чудаков: "Событие — некий акт, это равновесие <мира художественного произведения. — Д. А.> нарушающий (например, любовное объяснение, пропажа, приезд нового лица, убийство), такая ситуация, про которую можно сказать: до нее было так, а после стало иначе. Она — завершение цепи действий персонажей, его подготовивших. Одновременно оно — тот факт, который выявляет существенное в персонаже. Событие — центр фабулы. Для литературной традиции обычна такая схема фабулы: подготовка события — событие — после события (результат)"¹². Таких событий в тексте Бродского действительно не происходит, что также очень хорошо соотносится с распространенными представлениями о чеховской поэтике как поэтике бессобытийности. Можно привести, например, высказывание С. Д. Балухатого о том, что драматизм в "Чайке" "создается по принципу *неразрешения* в ходе пьесы завязанных в ней взаимных отношений лиц"¹³.

Подобная сюжетная несобытийность текста Бродского находит отражение и на грамматическом уровне, а именно в семантическом распределении глаголов совершенного / несо-

вершенного вида. Приведенное определение события практически полностью соответствует классическому определению совершенного вида¹⁴. В тексте Бродского преобладают глаголы несовершенного вида (описывающие реальные действия, которые остаются незавершенными и не дают результата, так как не являются *событием*). Глаголы совершенного вида, которые представлены в тексте, также не обозначают событий (в вышеупомянутом смысле), точнее — обозначают некоторые потенциальные события, которые могли бы произойти, но не происходят (см. два последних примера из текста Бродского). Большая часть глаголов совершенного вида представлена инфинитивами и образует функционально-семантическое поле со значением "цель, намерение"¹⁵. Таким образом, в тексте возникает ряд намерений, которые, однако, не реализуются.

Интересно, что единственная реализованная причинно-следственная цепочка оказывается связана не с намеренными действиями героев, а со случайными: "аккорды студента Максимова будят в саду цикад" → "хор цикад нарастает" → он "кажется ихним <звезд. — Д. А.> голосом".

Редукция события подчеркнута и на стиховом уровне — каждая последняя строка в строфе как бы оборвана, не развернута.

Список "чеховских" деталей этим не ограничивается. Так, луч заката, задерживающийся на самоваре в описании летнего вечера, вызывает в памяти хрестоматийный пассаж из "Чайки" о бутылочном осколке¹⁶ (восходящий к рассказу "Волк"¹⁷), стол, приготовленный для чаепития, — начало "Дяди Вани" — в первой авторской ремарке: "На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая"¹⁸, муха в блюде с вареньем отсылает к образу Епиходова, сетовавшего: "И тоже квасу возьмешь, чтобы напиться, а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени неприличное, вроде таракана"¹⁹.

Очевидно, что в тексте Бродского, ориентированном (в сниженном виде) на чеховскую поэтику, лиризм обнаружить сложно, а "над-человеческий, метафизический взгляд на мир", который представлен в тексте как взгляд звезд:

И хор цикад нарастает по мере того, как число звезд в саду увеличивается, и кажется ихним голосом²⁰. —

не противопоставлен "дискредитированному мировосприятию" героев, так как существует вне его, в совершенно другой плоскости. (Фраза "Что если в самом деле?" принадлежит автору, так как мысли, принадлежащие Эрлиху и следующие непосредственно за ней, закавычены.)

Данный список деталей, поданных в стихотворении Бродского в травестированной форме, можно было бы продолжить, однако из сказанного достаточно очевидно, что при его анализе с необходимостью должен учитываться контекст упомянутых статей Л. Лосева, а также основные работы по поэтике Чехова, которые также служат опорой для построения этого текста Бродского.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Континент. 1976. № 6. С. 49–65.
- ² Вестник русского христианского движения. 1978. № 127. С. 124–130.
- ³ Лосев Л. Чеховский лиризм у Бродского // Поэтика Бродского: Сб. ст. / Под ред. Л. Лосева. Тель-Авив: N. Y., 1986. С. 185–197.
- ⁴ Бродский И. А. Сочинения: В 4 т. СПб., 1992–1995. Т. 3. С. 254–255. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и номера страницы
- ⁵ Полемика Бродского с Лосевым тем более важна и вероятна, что Лосев является не только критиком, но и поэтом. См.: Зубова Л. Поэтическая филология Льва Лосева // Литературное обозрение. 1997. № 5. С. 96–103.
- ⁶ Полемика с точкой зрения Лосева (достаточно острая, но не всегда убедительная) содержится в работе: Дмитриев В. Чехов вместо этики // Дмитриев В. поЭТИКА: (Этюды о символизме). СПб., 1993. С. 99–142. Автор работы подвергает достаточно объективной критике некоторые утверждения Лосева, однако с его неприятием анализа грамматической структуры текста и утверждением, что Бродский наследует идеи символизма, сложно согласиться.
- ⁷ Письмо от 21 октября 1895 г. Цит. по: Паперный З. "Вопреки всем правилам...": Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 129.

- ⁸ Рамки данной статьи не позволяют остановиться на анализе имен персонажей. Выскажу в качестве гипотезы лишь одно замечание. Бродский включает в текст фамилии, соотносимые с реальными людьми, известными ему и, что более важно, Лосеву: В. Эрлих (профессор литературы, автор книги "Русский формализм" и по крайней мере одной статьи, посвященной Бродскому: *Erlich V. A Letter in A Bottle // Partisan Review*. 1974. № 41 (Fall). P. 617–621), А. Н. Вяльцев (физик, автор вышедшей в 1965 г. книги "Дискретное пространство-время"), И. Пригожин (физик, автор ряда книг, посвященных феномену времени), А. В. Карташев (крупный деятель эмигрантской печати, автор книги "Воссоздание Святой Руси"). Тогда в качестве "студента Максимова" (генитивная цепочка может быть прочитана по-разному: фамилия здесь может восприниматься как согласованное с определяемым словом в падеже приложение или как посессивное определение) выступает не Д. Е. Максимов (литературовед, специалист по поэзии "серебряного века", упоминавшийся Бродским в "Путешествии в Стамбул" (4. 129), а сам Лосев, который учился в университете в то время, когда Максимов там преподавал, и может быть назван *студентом Максимова*. Таким образом, во-первых, можно говорить о некотором наборе "физиков и лириков", воссоздающем атмосферу эпохи, когда Бродский познакомился с Лосевым; во-вторых, упомянутые физики занимаются именно проблемой *хода времени*, о которой упоминается в одной из приведенных статей Лосева; и, наконец, в-третьих, сам Лосев появляется в качестве персонажа в стихотворении, которое полемизирует с его точкой зрения.
- ⁹ Функции и особенностям эротики в текстах Бродского посвящена еще одна статья Лосева: *Лосев Л. Иосиф Бродский: эротика // Russian Literature*. 1995. Vol. 37, № 2/3. С. 289–301. Интересно, что эта статья как бы продолжает стихотворение Бродского, в частности, в ней говорится о том, что "любовная страсть сублимируется в космический план", что, собственно и происходит в финале текста Бродского.
- ¹⁰ Естественно, аллюзия на название статьи Шестова о Чехове, на которую во многом опирается в своих построениях Лосев: *Шестов Л. Творчество из ничего // Шестов Л. Начала и концы*. СПб., 1908. С. 1–68.
- ¹¹ Эта воображаемая близость подчеркивается стиховым переносом — в размышлениях Эрлиха героиня возникает сначала как просто *Наталья* (объект его эротических фантазий), затем следу-

ет мучительная пауза осознания реального положения вещей и — enjambement — отчество *Федоровна*. Очевидно, что в бессобытийном мире стихотворения снам Эрлиха не суждено сбыться и объект его вождления всегда останется для него *Натальей Федоровной*.

¹² Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 213.

¹³ Балухатый С. Д. Чехов-драматург. Л., 1936. С. 135–136.

¹⁴ Ср.: "семантика совершенного вида русского языка в его главном, точечном значении всегда включает значение 'начать', где последнее понимается как 'в какой-то момент времени не существовать, в один из последующих моментов существовать' <...>. Здесь, как можно видеть, представлено именно противопоставление некоторой ситуации Р и другой, предшествующей ей, применительно к которой существенно лишь то, что она — не-Р" (*Касевич В. Б. Семантика. Синтаксис. Морфология. М., 1988. С. 198–199*).

¹⁵ Функционально-семантическое поле — "система равноуровневых средств данного языка (морфологических, синтаксических, словообразовательных, лексических, а также комбинированных — лексико-синтаксических и т.п.), взаимодействующих на основе общности их функций, базирующихся на определенной семантической категории". (Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1990. С. 566–567).

¹⁶ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1983–1988. Т. 13. С. 55.

¹⁷ Указ. соч. Т. 5. С. 41.

¹⁸ Указ. соч. Т. 13. С. 63.

¹⁹ Указ. соч. Т. 13. С. 216.

²⁰ Как убедительно показывает Г. А. Левинтон, эти строки являются цитатой из стихотворения Ахматовой "Смерть Софокла": "И мрачно хор цикад вдруг зазвенел из сада" (*Левинтон Г. Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба: Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 206*). Можно добавить, что здесь возникает еще один подтекст — строка из "Финляндия" Баратынского: "Алмазных звезд ненужный хор" (*Баратынский Е. А. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1983. С. 21*). Вообще, образ звезды в поэзии Бродского нуждается в специальном рассмотрении (особенно, в контексте цикла "смерть поэта" — надывидуального образования, которое существует не у одного поэта, а в русской поэзии как едином целом (*Левинтон Г. Указ. соч. С. 193*)). Здесь отмечу лишь, что почти во всех

случаях *звезда* у Бродского восходит к одному из двух текстов — "Выхожу один я на дорогу..." Лермонтова (как, например, в анализируемом стихотворении, где "кажется ихним голосом", разумеется, соотносится с "И звезда с звездою говорит") или к "Новогоднему" Цветаевой: "теперь уже с одной из / звезд" (*Цветаева М.* Сочинения: В 7 т. М., 1994—1995. Т. 3. С. 132). Пример соотнесенности образа звезды с цветаевским можно найти в стихотворении "Меня упрекали во всем, кроме погоды...": "Но скоро, как говорят, я сниму погоны / и стану просто одной звездой" (4. 26). В данном контексте слово "одной" употреблено не в значении 'единственной', а скорее в функции определенного артикля, отсылающего именно к цветаевской "одной из звезд".

ОБ ОДНОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ВЕРСИИ ПЬЕСЫ ЧЕХОВА "ВИШНЕВЫЙ САД"

ВИРГЕ ХАРАК (ТАРТУ)

Постановка "Вишневого сада" К. Райд в театре "Угала", которую мы собираемся проанализировать, является седьмой по счету интерпретацией этой чеховской пьесы на сценах театров Эстонии. Изучая критические статьи о более ранних сценических версиях, мы пытались выяснить традицию постановок "Вишневого сада" в Эстонии. Надо отметить, что большинство из этих постановок ориентируется на сценическое решение, представленное в первой постановке "Вишневого сада" К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. Примечательной деталью можно назвать то, что четыре постановки "Вишневого сада" из семи являются работами гастролирующих режиссеров. Это были следующие представления: постановка А. Лаутера в театре "Эстония" в 1919 г.; постановка народного артиста Таджикской ССР В. Я. Ланге и С. А. Тинькова в Государственном русском драматическом театре в 1954 г.; постановка Э. Тоона в Пярнуском драматическом театре им. Л. Койдулы в 1960 г.; постановка А. Шапиро (Латвия) в Молодежном театре в 1971 г.; постановка С. Валькова (Москва) в Раквереском театре в 1987 г.; постановка Т. Михайлова (Россия) в Русском Драматическом театре в 1991 г. и постановка К. Райд в Вильяндиском театре "Угала" в 1993 г.

Прошло уже пять лет с тех пор, как анализируемая нами пьеса не ставилась на эстонской сцене. Можно предположить, что постановка Райд была очень современна (о чем свидетельствуют тогдашние газетные рецензии и театральные премии за 1993 г.). Возможно, эстонские постановщики еще не скоро возьмутся ставить эту пьесу — столь велико впечатление от постановки Райд. На наш взгляд, данная постановка выделя-

ется на общем фоне эстонского театрального искусства не только высококачественным с формальной точки зрения осуществлением, но и тем, что идейное наполнение этой постановки было во многом новаторским и отклоняющимся от предыдущей традиции.

В постановке К. Райд мы находим множество своеобразных нюансов, которые позволяют назвать эту работу театра "Угала" современной интерпретацией пьесы Чехова. На наш взгляд, можно говорить о двух смысловых уровнях прочтения чеховской пьесы в постановке: традиционном и модернизированном. Постановщик Райд проводит параллели между ситуацией в современной Эстонии (начало 1990-х гг.) и социально-исторической ситуацией, отображенной в пьесе "Вишневый сад" (рубеж XIX–XX вв. в России). Особо акцентируется в постановке сам момент смены эпох и переоценка ценностей в связи с проявляющимися новыми тенденциями в обществе.

Под "новыми тенденциями" мы понимаем процесс, начавшийся в Эстонии в конце 80-х гг. с перестройкой и неожиданно развернувшийся в события, в итоге которых распался Советский Союз и Эстония получила независимость. В начале 1990-х гг., когда осуществилась постановка Райд, эстонской интеллигенции были свойственны идейные искания, связанные с достижением духовной свободы. С запада, от которого Эстония была отрезана пятьдесят лет, сразу же хлынул поток информации о современном строе жизни, об истории, которую советская эпоха пыталась отредактировать, о культурных ценностях, науке и т.п.

Наряду с повышением интереса к западной культуре наблюдалось ослабление интереса к русской духовной культуре. В начальных классах перестали преподавать русский язык, резко сократилось издание книг на русском языке, прекратились публикации сочинений русских писателей, на сценах театров не ставились пьесы русских драматургов. Работа Райд была редким исключением в этом отношении, и благодаря своему блестящему осуществлению вновь открыла дорогу русским драматургам на эстонскую сцену и вообще дала толчок тому, что русскую культуру стали вновь высоко оценивать. По

меньшей мере, после постановки Райд подряд осуществляются постановки и других пьес Чехова. Эстонская интеллигенция постепенно начинает отличать "русское" от "советского". Важно еще отметить, что в постановке Райд утрата вишневого сада героями знаменует собой утерю русских культурных ценностей наряду с нарастанием западного влияния в эстонском обществе.

Из критических рецензий на премьеру "Вишневого сада" в театре "Угала" особенно стоит выделить статью эстонского писателя М. Мутта "Tšehhovi "Kirsiaed" — "Ugala" esietendus Eesti Draamateatris", наилучшим образом передающую суть проблемы идейных исканий эстонской интеллигенции в конце 80-х — начале 90-х годов и вообще концепцию данной постановки. М. Мутт пишет: "Действительно, есть символы, имеющие значение вне времени и символы, которые превращаются в анахронизмы. Образ вишневого сада у Чехова амбивалентен. Это ценность, пережившая свое время, с которой нужно теперь проститься, но по которой не грех и поскучать. Не правда ли, здесь имеется сходство с ситуацией в Эстонии? И мы прощаемся сейчас со своим прошлым, и удары топоров доносятся до наших ушей уже несколько лет"¹.

Другой важный аспект, который подчеркнут в постановке Райд и связан с настроениями современного общества — это косвенная отсылка к настроениям эстонской молодежи. Устремления определенной ее части были связаны с западной культурой (вплоть до попыток найти работу на Западе). Об этом мы еще будем говорить ниже в связи с образом Яши.

Далее мы перейдем к анализу конфликта "старого" и "нового" в указанной постановке. Этот конфликт очень четко выявляется, в первую очередь, в расстановке дифференциации персонажей чеховской пьесы. Как известно, противопоставление "уходящего" и "нового" поколений составляет основу социального конфликта, изображенного в чеховской пьесе.

Дифференциация персонажей в постановке почти совпадает с замыслом автора "Вишневого сада". Постановка Райд, на наш взгляд, потому и является высокохудожественной, что режиссер модернизирует текст Чехова, делая актуальной со-

временность, но художественный и идейный замысел "Вишневого сада" трансформируется при этом минимально.

А. П. Скафтымов в статье «О единстве формы и содержания в "Вишневом саду" А. П. Чехова» пишет, отдавая дань социологическому подходу к тексту: «В "Вишневом саду" в полном соответствии с исторической действительностью дана социальная расстановка сталкивающихся сил: уходящее дворянство — Раневская и Гаев, поднимающаяся буржуазия — Лопухин, не сливающаяся ни с дворянством, ни с буржуазией и устремленная в какие-то иные социальные перспективы мелкобуржуазная интеллигенция — студент Трофимов»². К вышеперечисленным центральным персонажам присоединяются второстепенные герои. Таким образом, согласно Скафтымову, в пьесе Чехова можно разделить персонажей на две группы, во-первых, это персонажи, принадлежащие "уходящей" эпохе, т.е. те, которые придерживаются укрепившихся в сознании, но отживших свой срок жизненных представлений. Такими героями являются Раневская и Гаев, к ним относится также Фирс. Во-вторых, это "новое" поколение, желающее переменить господствующий жизненный уклад (хотя и использует для этого разные пути) — это Лопухин, Петя Трофимов и Аня. В постановке Райд нейтрализуется различие между Лопухиным, с одной стороны, и Аней и Петей Трофимовым, с другой.

Всех остальных героев можно назвать промежуточными, поскольку по их жизненным убеждениям нельзя точно определить их принадлежность к той или иной группе. Скафтымов замечает: «Варя, "монашенка", внешне близка и для Раневской и для Ани, но чужая всем по интимному душевному миру»³. Яшу Скафтымов называет "лакеем нового типа"⁴.

В постановке Райд сохраняется "традиционное" разделение центральных героев. Мы определенно можем выделить две группы: с одной стороны — Раневская, Гаев и Фирс, с другой выделяется противостоящая ей группа во главе с Лопухиным и Петей Трофимовым.

Героem, интерпретация которого в постановке несколько меняется по сравнению с замыслом Чехова, можно считать

Лопихина. Надо отметить, что главной чертой героя в постановке является его сдержанность.

Райд трактует Лопихина как мягкого и сердечного персонажа. Сохранены, конечно, в соответствии с чеховским текстом, такие его черты, как чрезмерная хлопотливость (стремление помочь Любови Андреевне сохранить ее вишневый сад), "необразованность", однако Лопихин у Райд интеллигентен. Напомним, что несмотря на некоторые смысловые расхождения с чеховской пьесой, сам текст Чехова передается без изменений и поправок. Модернизированное прочтение образа Лопихина осуществляется посредством интонации и жеста.

В постановке театра "Угала" Лопихин без сомнения положительный герой, вызывающий симпатию и действующих на сцене лиц, и публики. Во многом он комичен, но не смешон, как Яша: Лопихина постановщик не высмеивает. Из многих сцен, в которых подчеркивается доброжелательность героя, выделяется центральная сцена пьесы — возвращение нового владельца имения с аукциона. В этой сцене Лопихин не возвращается победителем, как это представлено автором "Вишневого сада", а человеком, осознающим, что ему придется сделать больно дорогому ему существу.

Лопихин символизирует тот слой эстонской интеллигенции, которая понимает всю сложность наступающего времени. У Райд герой как бы предчувствует характер тех положительных ценностей, которые несет с собой "новая" эпоха, но понимает и то, что "новое" время будет очень трудным, сложным. Другой герой, чей образ в постановке подвергается модернизированной интерпретации — это, как уже говорилось, лакей Яша.

Для Чехова Яша является прежде всего носителем комического в комедии "Вишневый сад". При этом постановщик очень четко следует чеховской мысли: ведь для Чехова важно не только то, что Яша лакей, но и то, что у него "лакейский" (т.е. мешанский) образ мышления. К данному персонажу автор не испытывает никакой симпатии, он порицает Яшу за пренебрежительное отношение к окружающим, отсутствие внутренних ценностей. Мы считаем, что, пусть и косвенно, но Яша

все же примыкает к персонажам "нового" поколения в чеховской пьесе. Мы имеем основания так думать, поскольку в пьесе Яша наделен чертами, свойственными "молодому" поколению — он резко настроен против старого Фирса, грубит Гаеву, даже в отношениях с Любовью Андреевной он горд. Таким образом, Яша выражает желание изменить господствующий старый строй.

Как и у Чехова, наряду с комическими оттенками образа Яши, в постановке Райд подчеркивается антипатия к данному герою. Яша крайне комичен, вызывает в публике сначала смех. Но надо сказать, что со временем тупость и чванство Яши надоедают зрителю и не вызывают больше смеха. Яша в постановке Райд превращается во время пьесы из комического героя в негативного персонажа.

Образ Яши определенно символизирует в постановке ту черту определенного слоя эстонского общества начала 1990-х гг., о которой мы говорили выше. Эта черта — поклонение всему западному. С высокомерным презрением относится Яша к Дуняше, прожившей всю свою жизнь в русской деревне. Идеалом жизни Яши является служба за границей. Тут мы можем провести явную параллель с ситуацией конца 80-х — начала 90-х в Эстонии, когда известная часть молодежи стремилась во что бы то ни стало попасть за границу, чтобы хорошо заработать. В свое время в популярном молодежном журнале "Noogus" была напечатана статья "Vend, kas sa võtad mind tööle?", где говорится о молодых эстонцах, работающих в Финляндии уборщиками. Статья начинается словами: "Eesti ja Soome tööjõuvahetus tähendab praegu seda, et läheme rikka naabri juurde sulaseks, sest häda ei anna häbeneda <...>. Vähesed hülgaksid võimaluse välismaal oma ametitööd teha, paljud oleksid nõus ükskõik mida tegema, et valuutat teenida"⁵.

Можно заключить, что модернизированное прочтение чеховской пьесы связано более тесно с интерпретацией двух действующих лиц — Лопухина и Яши. Это герои, символизирующие два полюса настроений современного общества: устремленность в будущее с осознанием противоречивости этого будущего и безоговорочное, бездумное отрицание прошедшего.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Mutt, M. Tšehhovi "Kirsiaed" — "Ugala" esietendus Eesti Draamateatris // Sirp. 1993. 18. juuni. Lk. 9.*
- ² *Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей // О единстве формы и содержания в "Вишневом саде" А. П. Чехова. М., 1972. С. 347.*
- ³ Там же. С. 354.
- ⁴ Там же. С. 355.
- ⁵ *Mägi. Vend, kas sa võtad mind tööle? // Noorus. 1990. Nr. I. Lk. 9.*

К ВОПРОСУ О ПОЛИФОНИЧНОСТИ КИНОТЕКСТА. СМЕРТЬ У А. СОКУРОВА (на материале фильма "Скорбное бесчувствие")¹

ЕЛЕНА ШВАЙКОВСКАЯ (ТАРТУ)

Полифоничная структура кинематографического текста описывалась многими авторами: кинотекст, построенный как многоуровневая система (Ю. Лотман, Р. Барт, Вяч. Иванов²); кинотекст, основанный на полифонном монтаже (С. Эйзенштейн, С. Фрейлих, К. Разлогов³); кинотекст, включающий в себя ряд языковых средств (Э. Панофский⁴, Л. Ландри⁵, Р. Каннудо⁶, Ю. Лотман⁷); в известном смысле в данную парадигму можно включить и описание в ряде теоретических работ кинотекста, обладающего свойством интертекстуальности (М. Ямпольский, Вяч. Иванов⁸). Однако до сих пор, по всей видимости, не существует точного определения понятия "полифоничный кинотекст".

Попробуем дать такое определение в нашем понимании: это текст, в котором на ряде уровней существует ряд (минимум — два) "голосов" (элементов: см. одно из определений голоса — как составного элемента фактуры⁹), каждый из которых более или менее последовательно проводится на протяжении всего текста, и которые контекстуально сочетаются с другими "голосами" своего уровня, с тем, чтобы далее уровни могли соотноситься друг с другом.

В настоящей работе мы попытаемся доказать правомерность данного определения на примере анализа одной из тем в фильме А. Сокурова "Скорбное бесчувствие", а именно — темы смерти.

Следует отметить, что у Сокурова, наряду с описанным выше строением текста, довольно четко различаются два модуса повествования, а именно — игровой ("смеховой") и "докумен-

тальный" ("серьезный"), которые на своем — одном из высших — уровне представляют тему смерти с противоположных точек зрения — соответственно, "смеховой" и "серьезной". Приведем цитату из М. Бахтина: «Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на ранних стадиях развития культуры. В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культурами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество ("ритуальный смех"), рядом с серьезными мифами — мифы смеховые и бранные, рядом с героями — их пародийные двойники-дублеры»¹⁰. Смерть также воспринималась в двойном аспекте, и осмеяние покойника было такой же необходимой частью ритуала, как и оплакивание; идея осмеяния (т.е. переворачивания "с ног на голову") кажется тем более оправданной, что смерть — это обратная сторона жизни.

Рассмотрим текст А. Сокурова.

1. Смерть (реальная или мнимая) в игровом модуле фильма

В игровом модуле смерть представлена пародийно (то, что М. Бахтин называет "ритуальным смехом"). Две смерти являются здесь наиболее маркированными — "смерть" Менгена и смерть Дома.

Пародийность смерти Менгена подчеркивается в разных мотивно-тематических рядах:

1. *Внутри сюжетного ряда* — через подчеркивание абсурдности ситуаций: доктор Найф (в переводе с английского "нож"), намеревающийся вскрыть "тело" прилюдно; нелепость констатированной причины "смерти": "Я думаю — аппендицит. Если его, конечно, не убили!"; издевательское обращение с "телом": его тащат по лестнице, не заботясь о том, что оно ударяется обо все углы; инструменты, которыми доктор Найф собирается "вскрыть" тело, — слесарные (точильный брусок, напильники); перекатывание "тела" на столе из стороны в сторону и т.д.

Кроме того, здесь присутствует и смех в собственном его значении. Например, Элли и Гесиона возлежат рядом с "телом" Менгена и, смеясь, произносят слова: "Вон лежит, покойничек ...".

2. Внутри *аллюзивного ряда* — посредством использования двух элементов: пародийной отсылки к Библии и аллюзии на ритуал поминок.

Библейский сюжет принесения Авраамом в жертву Исаака "обращается" (переворачивается) во всех пунктах. Так, вместо чистого, праведного Исаака мы видим Менгена, которого в фильме сравнивают то с животным, а то и вовсе с "отвратительным куском мяса". Далее, вместо праведного Авраама перед нами предстает Найф-Вельзевул¹¹. Кроме того, врачи (знахари) издавна считались связанными с "нечистой силой". Вместо Бога, остановившего руку Авраама, спасительницей Менгена оказывается Элли — женщина, причем отнюдь не святая.

Аллюзия на ритуал поминок, вообще — трапезы в день поминовения усопших, заключена в следующих эпизодах: когда няня "споткнулась" о "тело" Менгена (первое "упоминание" о его "смерти"), она шарит по его карманам и, найдя съестное, жадно ест; когда Менген "воскрес из мертвых", три женщины (Элли, Гесиона и Ариадна) стояли рядом с "одром" и жевали.

Вообще, мотив принятия пищи в фильме довольно отчетливо связан со смертью. Так, доктор Найф, говоря Гесионе о том, как он пойдет на войну и "уж там развернется ко всем чертям" (в плане экспериментов с человеческими органами), — жует семечки. В начале фильма Штовер, недоверчиво глядя на свою дочь Ариадну, пьет из фляжки и говорит, что от нее (Ариадны) "остались одни суставы". Во время всеобщей трапезы, после покаяния, тема смерти возникает несколько раз:

- а) Шоу, рассказывающий о том, что за несколько дней до своей (!) смерти он решил послушать мелодию под названием "Умирает старая корова";
- б) Гектор, подавший после очередного взрыва реплику о том, что "отец начинает нас взрывать";
- в) Штовер произносит после того, как прозвучал выстрел: "Там твой Менген застрелился";
- г) Штовер говорит, обращаясь к Ариадне: "Там твой Рэндел застрелился".

3. *Ряд знаковых деталей.* В данном случае о ряде можно говорить лишь условно, поскольку "ряд" представлен одним знаком, и этим знаком в фильме является *лестница* (надо заметить, что лестница — устойчивый знак смерти, встречающийся во многих текстах Сокурова — "Дни затмения", "Спаси и сохрани", "Восточная элегия" и др.); ср.: "труп" Менгена тащат, главным образом, по лестнице; Элли, бегущая, чтобы спасти Менгена, несколько раз поднимается по лестнице и спускается с нее; во время обморока Ариадны Гектор спускается по лестнице с Ариадной на руках. У лестницы происходит разговор с доктором Найфом, который с совершенным равнодушием отнесся к состоянию больной, когда на вопрос Гектора: "Чем Вас не устраивает эта дама?" он отвечает: "Да тем, что она — живая" (своеобразное поддерживание мотива смерти).

Думается, что не случайно именно лестница выбрана в качестве знака смерти: она амбивалентна по своей природе; включает в себя понятия верха и низа и, соответственно, возможность в любой момент поменять местами высокое и низкое. Кроме того, лестница — это еще и знак перехода в иной мир ("спуститься в Царство Аида"; "подняться на небо").

4. *Смерть Дома.* В игровом пласте фильма смерть Дома представлена дважды: долгим неподвижным кадром Дома в ночи, со светящимися окнами (все это время тихо звучит ритмически трансформированная "тема судьбы" Бетховена — предсказание смерти) и в финале — эпизодом взрыва Дома (сначала звучит музыка из "Трех поросят", затем — "тема судьбы").

Таким образом, смерть Дома представлена одновременно в серьезном и смеховом аспекте, причем в данном случае знаком серьезности/пародийности является звуковой ряд: "тема судьбы" — оплакивание, "Три поросенка" — "осмеяние покойника".

5. *Музыкальный ряд.* В игровом модуле фильма смерти соответствуют три музыкальные темы, являющиеся элементами данного ряда:

1) "Три поросенка" — в функции осмеяния покойника — звучат дважды: эпизоды смерть Менгена (когда его обнаружила няня Гинес) и смерти (взрыва) Дома.

2) Музыка Скарлатти звучит в течение всей сцены, связанной со "вскрытием" тела Менгена. Почему здесь выбрана именно эта музыка, объяснить сложно. Возможно, здесь обыгрывается имя Скарлатти (скарлатина — название болезни, соответственно, связь с медициной), но на этой интерпретации мы отнюдь не настаиваем.

3) "Тема судьбы" Бетховена сопровождает пять эпизодов:

- а) эпизод, когда Штовер возится с динамитом, здесь "тема судьбы" усиливается — это одно из предзнаменований смерти (взрывающийся в финале Дом);
- б) после обморока ("смерти") Ариадны, Гесиона спускается, затем поднимается по *лестнице*;
- в) доктор Найф рассказывает Гесионе о том, как он на войне "развернется ко всем чертям"; оставшиеся два случая связаны с Домом (см. об этом выше).

О том, что "тема судьбы" является знаком "оплакивания покойника" можно судить на материале "документального" модуля фильма.

II. Смерть в "документальном" модуле фильма

Здесь смерть представлена с точки зрения оплакивания (что естественно: игровому модулю соответствует игровое, смеховое начало, "документальному" — серьезное).

Все случаи смерти в данном модуле (всего их 5) сопровождаются "темой судьбы" (заметим, что из 39 эпизодов, сопровождаемых "темой судьбы", 10 связаны с темой смерти, из них 5 приходится на игровой модуль фильма, остальные 5 — на "документальный").

Перечислим эпизоды, связанные со смертью, из "документального" модуля фильма:

1. Некий Дом взрывается, долго горит — люди пытаются потушить огонь. Этот эпизод дается в начале фильма, и, очевидно, является "предзнаменованием".

2. Кто-то тонет в болоте — почти незаметно — "тема судьбы" здесь также звучит довольно тихо.

3. Интерьер дома Б. Шоу. Шоу говорит о смерти жены.

4. Продолжение — через некоторое время — рассказа о смерти и о кремации жены Шоу (визуальный ряд: люди тянут воздушный шар).

5. Долгий неподвижный кадр с мертвым пулеметчиком.

Таким образом, тема смерти оказывается репрезентированной в данном модуле на уровне *музыкального ряда* (поскольку все перечисленные эпизоды сопровождаются "темой судьбы" и поскольку данный ряд представлен здесь наиболее последовательно), но одновременно иллюстрируется и на уровне других рядов: визуального (взрывающийся Дом, тонущий в болоте человек, мертвый пулеметчик) и вербального повествования (речь Б. Шоу).

Итак, в результате анализа темы смерти в фильме А. Сокурова "Скорбное бесчувствие", мы получили следующую схему:

уровень текста:

ТЕКСТ

<i>модус:</i>	Игровой ("смеховой", пародийный)	Документальный ("серьезный")	
<i>ряд:</i>	сюжетный музыкальный	аллюзивный музыкальный	знаковых деталей
<i>элементарный</i>	ситуации в сюжетном	музыкальные темы	эпизоды, сопровожаемые
<i>уровень:</i>	ряду	в музыкальном ряду	"темой судьбы"

Составляющие каждого из уровней в тексте являются "голосами" (элементами) более высокого уровня. Так, элементы ряда являются "голосами" этого ряда, ряды являются, в свою очередь, "голосами" пласта — игрового или документального, а пласты, в свою очередь, — "голосами" собственно текста. Именно такая структура кинематографического текста описывалась и Ю. М. Лотманом, хотя и не определялась как полифоничная¹².

Подобным образом можно проанализировать и другие темы в сокуровском фильме: памяти, двойников, зеркала и т.д., ко-

торые также проводятся на разных уровнях и, далее, соотносятся между собой.

Итак, даже на материале анализа одной из тем в данном тексте, мы видим, что, вопреки распространенному мнению, что фильмы А. Сокурова хаотичны и аморфны¹³, фильм "Скорбное бесчувствие", считающийся одним из наиболее "показательных" в этом отношении, в действительности обладает вполне четкой — полифонической — структурой.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ По мотивам пьесы Б. Шоу "Дом, где разбиваются сердца" (Шоу Б. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 1980).
- ² Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн, 1973. С. 92–94; Барт Р. Третий смысл // Структура фильма. М., 1985; Иванов Вяч. Вс. Функции и категории языка кино // Труды по знаковым системам. VII. Тарту, 1975. С. 184.
- ³ Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. М. Избр. соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 192–194; Фрейлих С. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М., 1992. С. 308; Разлогов К. Монтажный и антимонтажный принцип в искусстве экрана // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 26–27.
- ⁴ Панофский Э. Стиль и средства выражения в кино // Киноведческие записки. М., 1989. № 5. С. 170.
- ⁵ Из истории французской киномысли. М., 1988. С. 215.
- ⁶ Там же. С. 21–24.
- ⁷ Лотман Ю. М. Место киноискусства в механизме культуры // Труды по знаковым системам. VIII. Тарту, 1977. С. 148–149.
- ⁸ Ямольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993; Иванов Вяч. Фильм в фильме // Труды по знаковым системам. XIV. Тарту, 1981.
- ⁹ Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 142.
- ¹⁰ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Введение. Постановка проблемы // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 296.
- ¹¹ См.: Вельзевул "считался главным виновником мучительной болезни бесноватых" (Христианство. Энциклопедический словарь: В 3 т. М., 1993. С. 350), что вполне совпадает с высказыванием Б. Шоу о докторах: "Если можно было вырезать из человека ка-

кую-нибудь часть (без необходимости) — они ее вырезали. И часто человек умирал именно вследствие этого (без необходимости, разумеется)" (*Шоу Б. Указ. соч. С. 469*).

¹² *Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн, 1973.*

¹³ См., напр.: *Тимофеевский А. Седьмая степень самоутверждения // Искусство кино. 1987. № 9; Москвина Т. За миллиард лет до конца кинематографа // Искусство кино. 1988. № 12. и др.*

ЛИНГВИСТИКА

ВЛИЯНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ГОВОРЯЩЕГО НА ФОНЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЕГО РЕЧИ

АНТОН СТЕПИХОВ (С.-ПЕТЕРБУРГ)

Проблема нормы и ее вариантов в языке была и остается одной из самых актуальных проблем языкознания. Особый интерес всегда вызывали отклонения от общепризнанных правил, появляющиеся в результате функционирования и развития языка как сложной макросистемы. Именно об этом пишет в своей статье “Объективная и нормативная точка зрения на язык” А. М. Пешковский. Он считает, что лингвист может относиться к происходящим в языке процессам исключительно “объективно-познавательно”: для ученого нет в процессе изучения “правильного” и “неправильного” и т.д. “Лингвист ни одного фактора не осудит, а лишь изучит” (Пешковский 1957: 51).

Вполне естественно, что внимание и носителей языка, и его исследователей часто привлекают отклонения от нормы орфоэпической, поскольку правила произношения — важная составляющая процесса речевого общения.

Одним из таких отклонений с недавних пор стал ассимилятивный процесс, происходящий при реализации звукового комплекса на месте буквосочетания *жд* — [ʒdʲ]. Необычность, ненормативность этой ассимиляции по месту и способу образования заключается в том, что описываемый звуковой комплекс реализуется как долгий мягкий [ʒʲ:], характерный для реализации буквосочетаний *жж*, *жжж* или *жд* — например, в словах *позже*, *возжси* и *дожди* — согласно московской орфоэпической норме: *пре[ʒʲ:]е*, *подо[ʒʲ:]и*, *день ро[ʒʲ:]ения* и др.

Нормативным же считается лишь произношение [ž':] в слове *дожди* и производных от него.¹

Новизна рассматриваемого явления для литературной речи (в трудах по разговорной речи и городскому просторечию оно ранее отмечалось) и частая его встречаемость и подтолкнули к исследованию на “магнитофонном уровне достоверности” (Винокур 1988: 47) описываемого вида ассимиляции. Кроме того, ставилась цель проследить, существует ли какая-то зависимость при реализации звукового комплекса на месте буквосочетания *жд* от социальных характеристик диктора.

При проведении исследования дикторам-петербуржцам для прочтения предлагался экспериментальный текст. Распределение дикторов по группам представлено в таблице 1².

Табл. 1. Распределение дикторов по группам в зависимости от социальной характеристики.

соц. характеристика		№ группы дикторов						
		1	2	3	4	5	6	7
возраст	11–17	+						
	18–22		+	+				
	23–45				+	+	+	+
	46–65				+	+	+	+
отношение к речи	профес.	1			+			
		2		+			+	
	непрофес.	+		+			+	+
уровень образования	высшее				+	+		+
	среднее специальн.							+
	неполн. ср. и среднее	+	+	+			+	

Данные, приводимые в этой статье, основываются на результате анализа записей трех групп дикторов: студентов-филологов, преподавателей-филологов и школьников — и носят

¹ Подробнее об отражении описываемого явления в литературе см.: Степихов 1997: 236–245.

² Более подробно о принципах распределения дикторов по группам см.: Степихов 1998: 293–295.

предварительный характер. Прежде всего необходимо отметить, что частота встречаемости исследуемого явления при записи оказалась очень мала (3,4%) из всего количества реализаций звукового комплекса (1224), что, по-видимому, говорит о том, что эта особенность свойственна скорее спонтанной речи, нежели чтению, тем не менее, искомый вариант реализовался в речи 13 дикторов, а это больше половины из всех записанных. Вообще же, количество ненормативных реализаций у этих дикторов колеблется от 4% до 18%, что в среднем дает 6,2% — нельзя сказать, что процент большой, но в то же время он показывает, что явление имеет место и, возможно, находится в процессе зарождения.

Слова с ненормативными реализациями звукового комплекса на месте звукосочетания *жд* были систематизированы с учетом следующих критериев:

- 1) частеречная принадлежность;
- 2) длина в слогах;
- 3) место буквосочетания *жд* по отношению к ударению;
- 4) место *жд* по отношению к границам слова;
- 5) положение *жд* перед разными гласными фонемами;
- 6) положение *жд* по отношению к морфемным швам.

В результате анализа были сделаны следующие выводы социолингвистического характера.

1: Количество ненормативных реализаций распределилось практически равномерно по трем исследуемым социальным группам (табл. 2). Однако необходимо заметить, что почти две трети исследуемых реализаций у студентов наблюдались в речи одного диктора. В группе преподавателей-филологов три четверти ненормативных вариантов реализовались в возрастной группе от 46 до 65 лет. У дикторов-школьников ненормативные реализации распределились в речи равномерно. Таким образом, наиболее нормативна группа преподавателей-филологов до 45 лет, следовательно, положение о том, что чем младше носитель языка, тем больше в его речи может наблюдаться новых явлений, на настоящем материале не подтвердилось.

Табл. 2. Количество ненормативных реализаций в различных социальных группах³.

Социальная группа	Возраст	Количество ненормативных реализаций			
		абсолютное		относительное	
студенты-филологи	18-22	14		34.2	
преподаватели-филологи	23-45	3	13	7.3	31.6
	46-65	10		24.3	
школьники	11-17	14		34.2	
ВСЕГО		41		100.0	

2. Частеречная принадлежность слов (табл.3).⁴ Существительные (*утверждение, (день) рождения*) представляли наибольшие "трудности" при реализации для преподавателей-филологов от 46 до 65 лет и школьников, глаголы (*подожди, подойдет*) — для студентов, полные причастия (*утвержденный, обсужденного*) — для студентов и школьников, краткие причастия (*подтвержден, побежден*) — для преподавателей-филологов от 45 до 65 лет, студентов и школьников. Реализация наречий (*прежде*) у дикторов этих групп не выявила особой корреляции.

Табл. 3. Зависимость произношения различных социальных групп от частеречной принадлежности слов, содержащих *жд*.

Часть речи		Социальная группа и возраст				
		преподаватели-филологи			студенты	школьники
		23-45	46-65	всего	18-22	11-17
существительное	абс.	1	3	4	1	5
	отн.	7.7	23.1	30.8	7.1	35.7
наречие	абс.	1	1	2	0	1
	отн.	7.7	7.7	15.4	0	7.1
глагол	абс.	0	1	1	3	1

³ Относительное количество ненормативных реализаций вычислялось от их количества в каждой группе.

⁴ В таблице 3 и далее сделаны некоторые сокращения: абс. — абсолютное количество, отн. — относительное количество.

	отн.	0	7.7	7.7	21.4	7.1
причастие (полное)	абс.	1	0	1	3	3
	отн.	7.7	0	7.7	21.4	21.4
причастие (краткое)	абс.	0	5	5	7	5
	отн.	0	38.5	38.5	50.0	35.7

3. Что касается зависимости произношения преподавателей, студентов и школьников от длины слова в слогах, то следует отметить “трудности”, связанные с реализацией трехсложных слов преподавателями-филологами 46–65 лет и студентами (*утвержден, побежден*), четырехсложных — студентами и школьниками (*рождения, подождете*) и пятисложных — школьниками (*прохождения, обсужденного*) (табл. 4).

Табл. 4. Зависимость произношения различных социальных групп от длины слова.

Длина слова, содержащего буквосочетани е жд, в слогах		Социальная группа и возраст				
		преподаватели- филологи			студенты	школь- ники
		23–45	46–65	всего		
1 сл.	абс.	...				
	отн.					
2 сл.	абс.	1	2	3	0	0
	отн.	7.7	15.4	23.1	0.0	0.0
3 сл.	абс.	0	4	4	6	1
	отн.	0.0	30.8	30.8	42.9	7.1
4 сл.	абс.	2	1	3	6	7
	отн.	15.4	7.7	23.1	42.9	50.0
5 сл.	абс.	0	3	3	2	5
	отн.	0.0	23.1	23.1	14.3	35.7
6 сл.	абс.					
	отн.					
7 сл.	абс.	0	0	0	0	1
	отн.	0.0	0.0	0.0	0.0	7.1

4. Исследование зависимости реализаций от ритмической структуры слова дает следующий результат: для всех групп дикторов “сложен” при реализации звуковой комплекс, нахо-

дающийся в ударном слоге (*подожди, освобождения*). Для школьников также представляет “трудности” реализация комплекса в 1-ом предударном слоге (*освобождена*) (табл. 5).

Табл. 5. Зависимость произношения различных социальных групп от ритмической структуры слова.

Слог, содержащий буквосочетание <i>жд</i>		Социальная группа и возраст				
		преподаватели-филологи			студенты	школьники
		23-45	46-65	всево	18-22	11-17
ударный	абс.	2	5	7	13	9
	отн.	15.4	38.5	53.9	92.9	64.3
1-ый заударный	абс.	1	2	3	0	0
	отн.	7.7	15.4	23.1	0.0	0.0
1-ый предударный	абс.	0	3	3	1	5
	отн.	0.0	23.1	23.1	7.1	35.7

5. “Трудности” для всех групп представляет реализация звукового комплекса на месте *жд* в середине слова (*прежде, одежде, подожди*). Это может быть связано с тем, что начало слова несет наибольшую семантическую нагрузку и поэтому четче артикулируется (табл. 6).

Табл. 6. Зависимость произношения различных социальных групп от позиции буквосочетания *жд* в слове.

Позиция буквосочетания <i>жд</i> в слове		Социальная группа и возраст				
		преподаватели-филологи			студенты	школьники
		23-45	46-65	всево	18-22	11-17
начало	абс.					
	отн.					
середина	абс.	3	10	13	14	14
	отн.	23.1	76.9	100.0	100.0	100.0

6. Если говорить о зависимости реализации звукового комплекса в его ненормативном варианте от положения перед различными гласными фонемами, то можно сделать следующий вывод: реализация исследуемого звукового комплекса перед [о] была “сложна” для студентов и школьников (*обсужден, победен*), перед [і] безударным (*обсуждена*) и перед [е] (*день*) рождения, прохождения) — для школьников (табл. 7).

Табл. 7. Зависимость произношения различных социальных групп от положения буквосочетания *жд* перед различными гласными фонемами.

Положение буквосочетания <i>жд</i> перед различными гласными фонемами		Социальная группа и возраст				
		преподаватели-филологи			студенты	школьники
		23-45	46-65	всего	18-22	11-17
а	абс.					
	отн.					
о	абс.	1	2	3	12	4
	отн.	7.7	15.4	23.1	85.7	28.6
і	ударный	абс.	1	1		1
		отн.	7.7	7.7		7.1
	безударный	абс.	3	3	1	5
		отн.	23.1	23.1	7.1	35.7
и	абс.					
	отн.					
е	абс.	2	2	4	1	4
	отн.	15.4	15.4	30.8	7.1	28.6

7. Корреляции между ненормативными реализациями звукового комплекса на месте буквосочетания *жд* в речи исследуемых групп информантов и положением его по отношению к морфемным швам выявить не удалось (R+S: *утвержденный*; R+F: *подождет*) (табл. 8).

Табл. 8. Зависимость произношения различных социальных групп от положения буквосочетания *жд* по отношению к морфемным швам.

Положение буквосочетания <i>жд</i> по отношению к морфемным швам		Социальная группа и возраст				
		преподаватели-филологи			студенты	школьники
		23-45	46-65	всего	18-22	11-17
R+S	абсол.	3	8	11	11	14
	относ.	23.1	61.5	84.6	78.6	100.0
R+F	абсол.		2	2	3	
	относ.		15.4	15.4	21.4	

Подводя итоги, можно еще раз сказать, что из исследованных групп наиболее нормативна группа преподавателей-филологов от 23 до 45 лет — в ней количество ненормативных реализаций минимально. Выводы социолингвистического характера могут быть дополнены после завершения записи речи всех групп дикторов и ее анализа.

ЛИТЕРАТУРА

- Винокур Т. Г. 1988 — Устная речь и стилистические свойства высказывания. *Разновидности городской устной речи*. М. С. 44–84.
- Пешковский А. М. 1959 — Объективная и нормативная точка зрения на язык. *Избранные труды*. М. С. 50–62.
- Степихов А. 1997 — Об одном фонетическом явлении в русской речи. *Русская филология*. 8. *Сборник научных работ молодых филологов*. Тарту. С. 236–245.
- Степихов А. 1998 — Особенности реализации звукового комплекса на месте буквосочетания *жд* в современной русской речи. *Русская филология*. 9. *Сборник научных работ молодых филологов*. Тарту. С. 292–298.

ЯЗЫКОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПТА ПРИЧИНЫ В ОБЩЕЛИТЕРАТУРНОМ И НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ

ВЛАДИСЛАВА ЖДАНОВА (МОСКВА)

1. В статье изложены первичные наблюдения над языковым выражением причинно-следственных отношений в естественном и ненаучном (общелитературном) дискурсе, сделанные в процессе лингвистического и семантического анализа простых предложений с именной причинной группой (ИПГ) и предикативно оформленным следственным компонентом (СК):

Из-за дождей произошло наводнение; В Монреале машины быстро ржавеют из-за большого количества соли на дорогах; Посуда дребезжала от звуков бубна и гармони; В результате своей крайней неустойчивости ядра плутония распадаются прежде, чем их извлекут.

Простые предложения с именной причинной группой образуют в рамках функционально-семантического поля (ФСП) каузальности русского языка отдельную систему значений — категорию именной каузальности, в структуре которой выделяются несколько фрагментов, каждый из которых определяется значением следственного компонента причинно-следственной конструкции (Всеволодова, Яценко 1988: 10), например, причина действия или отношения лица: *Из любви к жене он порывает со своим прошлым*, причина явления или события в социальной и природной сфере: *Благодаря труду человек выделился из природы; Смерть наступает от остановки дыхания*, причина состояния субъекта, предмета, среды: *Люди устали от обещаний; Книги пожелтели от ветхости; На сол-*

це все разом заблестало: высокие сосны, степь, мокрая дорога (И. Бунин) и др.

Предложения, послужившие иллюстративным материалом в статье, отражают на денотативном уровне структурированные в языковом сознании события объективной действительности — неживой природы, — которые и составляют денотат предложения-высказывания и — соответственно — принадлежат к фрагменту именной каузальности “Причина события, явления в неживой природе”.

2. При разбиении именной каузальности на денотативные фрагменты (причина действия лица, природных и социальных событий и т.д.) логично использование понятия типовой ситуации (ТС), которая интерпретируется как фрагмент внеязыковой действительности, структурированный и типизированный языковым сознанием (Котвицкая 1990: 5).

ТС устанавливает соответствие между ситуацией внеязыковой действительности (денотативной ситуацией), концептуализированным представлением этой ситуации в языковом сознании (концептуализированной ситуацией, сопоставимой с понятием категориальной ситуации или фрейма) и ее языковым воплощением. Благодаря подобной трехмерности ТС адекватно и системно описывает и концептуализацию воспринимаемых фрагментов действительности (феномен сознания и — на следующем этапе обобщения — языковой картины мира), и способы языкового выражения концептуализированных “фрагментов мира”. Каждая ТС характеризуется собственной семантикой, набором компонентов, формирующих денотативную структуру высказывания и способами их представления, а также употреблением именных групп.

3. Представляемая статья базируется на следующих положениях: 1) концепт причины специфичен в рамках каждой национальной картины мира и — далее — в системе каждого конкретного языка и, следовательно, находит разные способы выражения в языках различной устроенности; 2) помимо межъязыковых противопоставлений причина получает различное языковое оформление в условно выделяемых денотативных фрагментах (в нашем случае — в фрагментах именной

каузальности), т.е., например, в мире социума и в мире природы или в сфере эмоционального состояния человека и в мире действия агенса специфичен способ и тип установления причинно-следственных связей; 3) на языковом уровне это проявляется в том, что конкретное высказывание строится в зависимости от принадлежности тому или иному дискурсу, научному или ненаучному, в частности.

Все синтаксические построения употребляются в дискурсе, и дискурс — в свою очередь (с учетом коммуникативной установки говорящего, прагматики высказывания и т.п.) — определяет выбор модели, а также выбор средств выражения компонентов отображаемых ТС.

Проиллюстрируем заявленные положения на материале простых предложений с ИПГ, формирующих денотативный фрагмент “события и явления в неживой природе”.

4. Фрагмент “Причина события, явления в неживой природе” органично вписывается в систему значений именной каузальности, но вместе с тем отличается от других денотативных фрагментов своей внутренней организацией, а также специфическим набором типовых ситуаций. Поэтому при анализе данного фрагмента можно, с одной стороны, установить закономерности построения высказывания в рамках научного и ненаучного дискурса, а с другой стороны, выявить специфику представления причины в мире природы русским языковым сознанием.

Так, например, в денотативном фрагменте “причина действия лица” разграничиваются два подмножества, два больших класса ТС в зависимости от намеренного или ненамеренного характера действия, осуществляемого субъектом: *Часть гостей пригласили по соображениям этикета; Со страху он все рассказал.*

При выявлении же структуры фрагмента “Причина в неживой природе” релевантным оказывается в первую очередь тип предиката, представляющего СК, поскольку неодушевленный субъект ситуаций неживой природы априорно не способен совершать намеренные или ненамеренные действия.

Наличие только ненамеренной каузации предполагает иное, нежели, например, в сфере действия человека, исчисление типов причинных факторов. Каузирующими силами, действующими в сфере неживой природы, будут природные стихии, физические и химические процессы и механические воздействия, в том числе и антропогенные, различные физические силы:

Лес потрескивал от мороза; В результате движения Североамериканской плиты начнут усиленно таять ледники; От забора воды на орошение годовой объем Терека сократился на 14%; Из-за частичной замены цемента песком бетон начинает крошиться; Участки земной коры под тяжестью давящего на них сверху ледникового груза погружаются в астеносферу.

Очевидно, что ПСК всегда полипропозитивна: каузативная ситуация соединяет минимум две элементарные ситуации (или пропозиции) — каузирующую (порождающую) (С1) и каузируемую (порождаемую) (С2) (Недялков, Сильницкий 1969: 5).

Выделение классов ТС анализируемого фрагмента производится на уровне разграничения каузируемых ситуаций (С2) в составе ТС, т.е. в зависимости от принадлежности предиката, представляющего СК, к тому или иному семантическому типу, например, ТС с общей семантикой акциональности: *Под действием силы притяжения Юпитера станция направляется к нему, изменяя заданную траекторию полета; Коляска, избретенная юным Циолковским, перемещалась под действием ветра и т.п.*; класс ТС с общей семантикой звукового проявления субъекта ситуации: *Опавшие листья хрустели под ногой; Дом с утра до вечера гудел от разговоров*; ТС обратимого и необратимого изменения субъекта ситуации: *В результате многодневного наводнения реки в южных районах Австралии вышли из берегов; От взрыва кровля забоя обвалилась* и т.д. (Еще раз подчеркнем установленное различие: ситуации со значением причины действия лица классифицируются в зависимости от типа каузации — намеренного или ненамеренного характера действия, — а ситуации, передающие события неживой природы, — в зависимости от типа СК).

5. Компоненты каждой из ТС группируются в определенные классы слов: так, например, предикаты, представляющие СК, в зависимости от семантики класса ситуаций выражены глаголами определенной лексико-семантической группы (ЛСГ); лексические единицы, выступающие в роли субъекта ТС, образуют определенные классы слов — имен существительных и т.д.

При заполнении позиций указанных компонентов обнаруживаются различия в рамках каждого из описываемых дискурсов.

В общелитературном (ненаучном) дискурсе возможно переносное, метафорическое использование глагольных форм: *Трамвай постанывал от мороза; Рассохшийся дом запоет от первых же звуков рояля; В город весной жалуют воды из-за ледяных заторов на реке; Дом уходит в землю от тесноты*, в то время как в научном дискурсе мы встретим скорее прямое употребление глагольного предиката: *Под действием силы пара поршень поднимается; Под влиянием повышенной температуры алмаз превратился в легкий дымок.*

Определенные различия выявляются и при сопоставлении способов представления субъекта в научном дискурсе (названия химических и физических частиц, видов рельефа земной поверхности, названий планет и т.д.): *Под действием света в алмазе происходит световая вспышка; Горы и впадины образуются на земной поверхности в результате воздействия внешних факторов — воды, ветра, углекислого газа; Вследствие тяжести установленного груза деревянные конструкции деформировались* — и дискурсе общелитературном, где субъект обозначен словами, денотаты которых обычно не выходят за рамки неспециализированной жизнедеятельности человека: названия предметов мебели и посуды, видов транспорта, инженерных и архитектурных сооружений:

Дом задрожал от звона железного кольца; Стул жалобно закрипел под тяжестью комиссара; От ветра отчаянно трепалось на веревке замерзшее белье.

Обнаруживается известная закономерность между способами представления субъекта и предиката в том и другом дискурсе.

Для текстов информативного плана (научный дискурс) типичны трансформы — синтаксические модификации исходной модели в зависимости от актуализации того или иного компонента значения:

Вода нагревается за счет внутреннего тепла Земли / Температура воды повышается за счет внутреннего тепла Земли / Нагревание воды происходит за счет внутреннего тепла Земли / Повышение температуры воды происходит за счет внутреннего тепла Земли.

Нетрудно заметить, сопоставив два первых примера, что если субъект представлен развернуто (актуализовано название параметрической характеристики, которая подлежит изменению: *температура*), то предикат маркирует только векторное направление этого изменения (*повышаться, понижаться; увеличиваться, уменьшаться* и т.д.). В случае, когда характер изменения передает предикат (*нагреваться, охлаждаться* и т.п.), субъект представлен названием самой субстанции (вещества, элемента и т.д.), претерпевающей изменение (*вода*). При описательном предикате (два последних примера) также может быть актуализовано как название самого процесса изменения (*нагревание*), так и направление этого процесса (*повышение*).

Подобные трансформации чаще всего оказываются невозможными в текстах общелитературного дискурса: ср. *Вывески скрежетали от порывов ветра / *Скрежетание вывесок происходило от порывов ветра.*

6. Способы представления причины в научном и ненаучном дискурсе естественно отражают механизмы операционализации обыденного, бытового и естественнонаучного (со)знания: так, например, для научного дискурса не характерна экспликация субъекта логической операции — сопряжение данной конкретной причины и данного конкретного следствия подается как безличное (как опыт коллективного научного сознания) или как претендующее на объективность и — следовательно — всеобщность:

Круговорот воды в природе происходит за счет конденсации пара вторичной ступени; Под действием ветра колеблются линии

высоковольтных передач; В результате излучения заряженные частицы постепенно утрачивают свой заряд.

Обыденное сознание, организованное, сконцентрированное вокруг мыслей, слов, поступков, системы восприятия конкретного человека, допускает изменение исходной модели по линии авторизации, включение субъективной модальности:

От густоты воздуха и быстроты его течения звезды как бы дергались в небе; От табачного дыма и испарений воздух казался сизым.

Общелитературный дискурс не только фиксирует, называет события неживой природы, но и уделяет внимание особенностям субъективного, индивидуального восприятия тех или иных наблюдаемых событий.

7. Анализ средств именной каузальности фрагмента “причина в неживой природе” подтвердил вывод о том, что лексика, формирующая ИПГ, определенным образом организована, т.е. представлена классами слов, а не случайным набором лексических единиц: названиями метеорологических событий и явлений природы: мороз, холод, ветер; названиями физических сил: давление, притяжение, отталкивание, тяжесть и др.; названиями различного рода механических воздействий, в том числе и антропогенных: удар, толчок, столкновение и т.п.

При этом было выявлено, что употребление тех или иных ИПГ зависит не только от 1) принадлежности существительного, называющего имя причины, к определенному классу слов; 2) типа предиката следственного компонента и — соответственно — семантики ТС, 3) но и от принадлежности высказывания к естественнонаучному или общелитературному дискурсу.

На языковом уровне особенности выражения причинности в научном и ненаучном дискурсе проявляются, в частности, в том, что в общелитературном дискурсе, где в центре внимания находится языковая личность, человек — субъект логической операции, каузирующая ситуация (С1) представлена обычно частичным знаком, который с трудом поддается экспликации: *Бабка сказала, что явления в природе происходят от пятен*

на Солнце; От кожевенной фабрики вода в речке часто становилась вонючей; Экипаж пошел опять подплясывать и покачиваться благодаря мостовой (Гоголь, Мертвые души) — в отличие от представления подобных ситуаций в научном дискурсе, где предикат СК (С1) обычно номинализован, т.е. имя причины представляет номинализованный предикат каузизирующего события: *В результате извержения подводных вулканов в океане возникают новые острова; В результате накопления электричества в атмосфере происходит искровой разряд в виде молнии* и т.д. (ср. возможное представление в ненаучном дискурсе: *Новые острова в океане появляются из-за подводных вулканов; Молнии возникают из-за накопления атмосферного электричества*).

8. Кроме того, в ненаучном дискурсе прослеживается синкретизм причинного значения: а) с пространственным: *Отливало под солнцем озеро; Под лучами жаркого южного солнца степь быстро выгорает; Хрупкий табурет скрипел под коммиссаром*; б) с временным: *Тропа была еще сыроватой после долгих дождей*; в) с условным: *При порывистом ветре чехол надувается, как парус* и т.д., — в то время как в научном дискурсе за каждым из названных значений закреплены определенные именные группы, не пересекающиеся с причинными¹.

9. Не делая центральным объектом исследования семантику предлогов в структуре именных групп, передающих причину события в неживой природе, заметим тем не менее, что первообразные предлоги в ненаучном дискурсе маркируют прежде всего непосредственность / опосредованность воздействия (Мельчук, Иорданская 1996: 161–167): *От удара стол развалился; От солнца все разом заблестело* — непосредственная каузация, события совпадают во времени или незначительно отстают друг от друга на временной оси. *Из-за косой метели весь островок вскоре стал белым; Из-за дождей произошло*

¹ О каузативных конструкциях “с предлогами, не имеющими в обычном своем употреблении каузативного значения и выполняющими функцию каузативной связки лишь при определенном лексическом заполнении остальных мест конструкции” см. также (Недялков, Сильницкий 1969: 17–18).

наводнение — опосредованная каузация, так как не эксплицировано событие (С3), непосредственно следующее за С1 — каузирующим событием, ср. полное представление ситуации: “Так как мела (косая) метель (С1), все покрылось снегом (С3), вследствие чего островок вскоре стал белым (С2)”; “Так как прошли сильные дожди (С1), уровень воды в реках повысился (С3), в результате чего произошло наводнение (С2)”.

Непервообразные предлоги, характерные для научного дискурса, вносят дополнительный семантический оттенок, не всегда раскрывая тип каузации. Так, например, *вследствие+P.n.* привносит временной оттенок, представляя каузируемое событие как произошедшее позже каузирующего: *Вследствие преломления солнечных лучей в каплях дождя образуется радуга, а в результате+P.n.* — соответственно — значение результативности: *В результате ударов метеоритов о лунную поверхность на ней образовались глубокие воронки. ИПГ под воздействием+P.n.* актуализирует акциональный, деятельный момент каузирующей силы: *Под воздействием ветра выветривается земля со склонов.*

ИПГ из-за+P.n. и *от+P.n.*, которые оказываются наиболее типичными для общелитературного и особенно для разговорного дискурса, практически не встречаются в дискурсе научном, а *ИПГ Тв.n.* без предлога отмечены исключительно в ненаучном дискурсе: *Колесо в паровой машине вращалось силой пара; Полотенце выбелило солнцем и дождем.*

Изучение способов выражения причины в сфере природы, социума, в сфере действий и отношений лица и т.д. актуально для представления концепта причины русским языковым сознанием и русской языковой картины мира в целом. Надеемся, что замечания и наблюдения, сделанные автором статьи, окажутся небесполезными для дальнейших исследований данной проблематики.

ЛИТЕРАТУРА

Всеволодова М. В., Яценко Т. А. 1988 — *Причинно-следственные отношения в современном русском языке*. М.

- Котвицкая Э. С. 1990 — *Типовая ситуация, отражающая причинно-следственные отношения, как содержательная единица языка (и ее речевые реализации)*. Дис. канд. филол. наук. М.
- Мельчук И. А., Иорданская Л. Н. 1996 — К семантике русских причинных предлогов (из-за любви — от любви — из любви — *с любви — по любви). *Московский лингвистический журнал*. Т. 2. М.
- Недялков В. П., Сильницкий Г. Г. 1969 — Типология каузативных конструкций. *Типология каузативных конструкций. Морфологический каузатив*. Л.

ИДИОМАТИЧНОСТЬ СЕМАНТИКИ
СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ,
МОТИВИРОВАННЫХ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫМИ
(На материале русских существительных
со значением лица)

ОКСАНА ПАЛИКОВА (ТАРТУ)

Специфика семантики производного слова во многом предопределяется общекатегориальными особенностями производящей лексемы. Мотивация прилагательным позволяет априори предполагать предрасположенность производных существительных со значением лица к прозрачности и, соответственно, неидиоматичности семантики¹: лицо именуется по характерному признаку, названному мотивирующим прилагательным — *тот, кто есть такой-то*. При этом мотивирующее суждение (*тот, кто есть такой-то*), совпадает со структурой значения мотивированного слова: *богач — тот, кто богатый; глупец — тот, кто глупый*.

В дальнейшем тип мотивации, при котором мотивирующее прилагательное называет признак именуемого лица, мы будем называть использующим *мотивационную схему-1 (МС-1)*:

тот, кто есть такой-то,

где *такой-то* = мотивирующее прилагательное.

¹ В исследовательской литературе отмечалось, что, например, субстантивная мотивация, в отличие от мотивации глагольной и адъективной, порождает высокий процент слов с идиоматичной семантикой. Связывают это с тем, что глаголы и прилагательные (в первую очередь качественные) являются словами предикатными и однопризнаковыми (см. об этом, напр.: Ермакова 1984; Семантические вопросы 1991), тогда как “слова идентифицирующие, прежде всего предметные существительные, порождают обычно производные с высокой степенью идиоматичности семантики” (Ермакова 1984: 22).

При этом необходимо учитывать, что большая часть рассматриваемых лексем образована от **качественных** прилагательных. О. П. Ермакова, анализируя фразеологичность семантики производных в зависимости от типов значений мотивирующих, отмечает, что “в отличие от качественных прилагательных относительные всегда порождают слова с фразеологичной семантикой” (Ермакова 1984: 17). Объясняется это тем, что почти все существительные, мотивированные **относительными** прилагательными и образованные на основе определительного словосочетания, включают в свою семантику значение определяемого слова, напр.: *сезонник* — *сезонный рабочий* (Там же: 17). То есть *МС-1* осложняется и производное существительное называет не просто *того, кто есть такой-то*, где *такой-то* = мотивирующее прилагательное, а

*того, кто есть такой-то и, при этом,
обладает каким-то определенным статусом,
где такой-то = мотивирующее прилагательное.*

напр.: статус *рабочий* для наименования *сезонник*; статус *житель, учащийся* для слов *новичок* и т.п. Такой тип мотивации мы будем называть использующим *мотивационную схему-2 (МС-2)*.

Иная картина наблюдается в лексемах типа *швейник, шумовик*, семантическую структуру которых также невозможно представить как *тот, кто есть такой-то*: *тот, кто швейный, шумовой* (см. об этом же: Ермакова 1984: 17), но по другой причине. В определительных словосочетаниях, от которых образованы лексемы типа *швейник*, **мотивирующее прилагательное относится не к лицу, а, например, к сфере деятельности лица**: *швейник* — (*работник*) *швейной промышленности*, *шумовик* — (*работник театра, кино, производящий*) *шумовые эффекты*.

В дальнейшем тип мотивации, при котором мотивирующее прилагательное называет признак не именуемого лица, а какого-то другого объекта, мы будем считать использующим *мотивационную схему-3 (МС-3)*:

*тот, кто занимается такой-то деятельностью,
где такой-то = мотивирующая основа.*

Учитывая, что относительные прилагательные дают ту же семантическую мотивацию, что и мотивирующие их существительные (см. об этом Ермакова 1984: 17; Милославский 1975: 67)², казалось бы логичным рассматривать их производные в числе слов, мотивированных существительными, и в данной статье анализировать только лексемы, мотивированные качественными прилагательными. Однако, при более внимательном взгляде на словообразовательную структуру лексем, мотивированных относительными прилагательными, обнаруживается их неоднородность.

Во-первых, это слова типа *портовик*, *лесник*, *кожник*, которые как семантически, так и структурно можно считать полимотивированными, то есть образованными либо от существительного (*порт*, *лес*, *кожа* + *-овик*, *-ник* = *тот, кто работает в порту, в лесу; тот, кто лечит болезни кожи*), либо от прилагательного (*портовый*, *лесной*, *кожный* + *-ик* = *портовый*, *лесной рабочий; тот, кто лечит кожные болезни*). Как мы видим, обе мотивации (как существительным, так и относительным прилагательным) порождают слова, семантика которых содержит идиосемы. Причем объем, занимаемый идиосемами в семантике этих слов, в обоих случаях одинаков.

Другая возможность образования отадъективных существительных представлена словами типа *естественник*, *передовик*, *женатик*. Лексемы этого типа воспринимаются как производные и словообразовательно, и семантически от прилагательных (*естественный*, *передовой*, *женатый* + *-ик*), а не от соответствующих существительных (*естество*, *перед*, *жена*). При этом мотивирующее прилагательное может быть как относительным (*естественный*, *женатый*), так и качественным (*передовой*). В толкованиях таких лексем отсылка к существительному оказывается невозможной³ или неоправ

² Ср.: «словообразовательный потенциал относительных прилагательных является отражением словообразовательных потенциалов его производящей базы» (Семантические вопросы словообразования 1991: 246).

³ Ср.: *передовик* — *тот, кто (рабочий) + передовой*, но никак не **тот, кто (рабочий) + перед*; *естественник* — *тот, кто (занимается) естественными (науками)*, но никак не **тот, кто (занимается) естеством*.

данной⁴. Несколько реже встречаются слова третьего типа — такие, которые структурно можно считать мотивированными как прилагательным, так и существительным (или даже глаголом⁵), однако семантически — только прилагательным. Напр.: лексему *приемыш* можно считать словообразовательно производной и от *прием*, и от *приемный*, и от *принять*, семантически же — только от *приемный*; аналогично: *строевик* структурно можно воспринимать как мотивированное двойко: *строй* + *евик* или *строевой* + *ик*; семантически же как производное от *строевой*.

Учитывая только что сказанное, мы решили рассматривать в статье, посвященной семантике отадективных существительных, слова, во-первых, мотивированные качественными непродными прилагательными, во-вторых, мотивированные как качественными, так и относительными производными прилагательными в том случае, если адективная мотивация устанавливается не только словообразовательно, но и семантически (то есть, это слова типа *передовик* и *приемыш*). Таким образом, лексемы типа *лесник*, *кожник*, которые как словообразовательно, так и семантически можно считать производными и от прилагательного, и от существительного, здесь не рассматриваются.

Соответственно отадективные существительные со значением лица были разделены на три подгруппы: *группа А* — существительные, мотивированные качественными прилагательными (как непродными, так и производными, в том числе сложными); *группа Б* — лексемы, мотивированные относительными прилагательными (в том числе сложными) и причастиями; *группа В* — существительные, образованные субстантивацией.

⁴ В словах типа *женатик* такая отсылка принципиально возможна, однако нежелательна, так как “порождает” в семантике производного слова идюсему. Ср.: *женатик* — тот, кто женатый, или **женатик* — тот, кто *имеет* жену (во втором варианте присутствует “лишняя” мотивационно обусловленная идюсема *имеет*).

⁵ Например, *ударник* — формально можно считать производным от *ударить* или *удар* (+*-ник*), или от *ударный* (+*-ик*); семантически же только производным от *ударный* (*инструмент* или *труд*).

Проведенный анализ подтвердил, что мотивация прилагательным дает очень высокий процент лексем с неидиоматичной семантикой — около половины слов этого типа не имеет идиосем (см. табл.).

без идиосем	с идиосемами	Всего
96	106	202
47,5%	52,5%	

I

Мотивация как качественными, так и относительными прилагательными может порождать лексем с неидиоматичной семантикой. Однако степень предсказуемости семантики этих двух типов производных различна.

Мотивация качественными прилагательными порождает производные с высокой степенью прозрачности семантики, более половины их неидиоматичны: из 118 лексем — 71 не содержит идиосем, что составляет 61%.

Все компоненты семантики таких слов эксплицированы и совпадают по объему с мотивирующим суждением; например, семантика слова *добряк* (*тот, кто добрый*) полностью совпадает с его мотивацией — *добр-* (*добрый*) + *-як* (*тот, кто*). Одинаково в словах, мотивированных качественными производными прилагательными (44 лексем):

смельчак — *тот, кто (-чак) смелый (смел-)*;

бодряк — *тот, кто (-як) бодрый (бодр-)*;

и в словах, мотивированных качественными производными простыми и сложными прилагательными (27 лексем):

бесстыдник — *тот, кто (-ик) бесстыдный (бесстыдн-)*;

негодник — *тот, кто (-ик) негодный (негодн-)*;

остроумец — *тот, кто (-ец) остроумный (остроум-)*.

Мотивация относительными прилагательными дает совсем другой процент неидиоматичных производных — из 70 лексем такого типа неидиоматичными оказались всего 18, то есть 26%. При этом неидиоматичными оказываются такие

лексемы, мотивирующее не-качественное прилагательное которых:

- 1) обладает узкой лексической сочетаемостью (как, напр., прилагательные *беспризорный, малолетний, ломовой* образующие слова *беспризорник, малолетка, ломовик*);
- 2) является сложным (как, напр., прилагательные *малолетний, хромоногий, босоногий* образующие слова *малолетка, хромоножка, босоножка*).

II

Наличие идиосем в семантике производных обусловлено тем, **называет ли (и может ли вообще называть) мотивирующее прилагательное признак именуемого лица или, напротив, является характеристикой какого-либо объекта, с которым это лицо связано и который не эксплицирован в производном.** Т.е. используются ли *мотивационные схемы-1-2* или *МС-3*, так как в последнем случае образуются только идиоматичные производные, независимо от того, качественными или относительными прилагательными они мотивированы.

	без ИС	с МО ИС	с МНО ИС	всего
слова, образованные по <i>МС-1-2</i>	96 (62%)	23 (15%)	36 (23%)	155
слова, образованные по <i>МС-3</i>	—	17 (42%)	24 (58%)	41
всего	96 (49%)	40 (20%)	60 (31%)	196

Так все слова, мотивированные не-качественным прилагательным, обладающие неидиоматичной семантикой, образованы, как и неидиоматичные производные качественных прилагательных, по *МС-1*:

скромник — тот, кто скромный (группа А);

кадровик — тот, кто кадровый (группа Б).

То есть, и в том, и в другом случае **мотивирующее прилагательное непосредственно характеризует именуемое лицо.**

Более того, неидиоматичные лексемы группы **Б** считать таковыми (т.е. не обладающим идиосемами) можно лишь в том случае, если установлено, что они мотивированы соответствующим прилагательным и являются наименованием лица. Так, например, если мы признаем, что слово *беспризорник* мотивировано прилагательным *беспризорный* (а не сочетанием *без призора*) и использует *МС-1*, то получим слово с неидиоматичной семантикой:

беспризорник — тот, кто *беспризорный*, где *беспризорный* = 1. Лиенный необходимого присмотра, надзора; *безнадзорный*. <...> мычали *беспризорные коровы*. || Разг. Никому не принадлежащий, ничей. <...> *беспризорная винтовка*. 2. *Бездомный*, никем не воспитываемый (о ребенке, подростке).

Аналогично:

приемыш — тот, кто *приемный*, где *приемный* + *ыш* (суф. лица) = 3. *Усыновленный ребенок*;

ломовик — тот, кто *ломовой*, где *ломовой* о человеке = только 2. *Извозчик* (ср. 1. *Предназначенный для перевозки тяжестей, грузов*);

подсобник — тот, кто *подсобный*, где *подсобный* (*Предназначенный в помощь кому-, чему-л.; вспомогательный*) о человеке = только *Рабочий*.

Так же и те 6 лексем-субстантиватов (из 16-ти образованных субстантивацией), которые можно считать неидиоматичными, используют *МС-1*, напр.:

душевнобольной — тот, кто *душевнобольной*;

нервнобольной — тот, кто *нервнобольной*;

новобрачный — тот, кто *новобрачный*.

III

Из предыдущей таблицы видно, что среди идиоматичных лексем преобладают слова с мотивационно не обусловленными идиосемами. Это говорит о том, что отадъективные производные со значением лица хоть и тяготеют к неидиоматичной семантике (почти 50% таких производных неидиоматично), в случае, если оказываются идиоматичными, чаще обладают непредсказуемыми, мотивационно не обусловленными идиосе-

мами (31%). То есть для образования отадеквативных лексем со значением лица характерно использование словообразовательных моделей, порождающих неидиоматичные производные, и менее характерно создание производных с регулярными, предсказуемыми идиосемами.

Производные лексем, образованные по *МС-1* и *МС-2*, оказываются содержащими мотивационно обусловленные, в достаточной степени предсказуемые идиосемы в том случае, если они:

а) мотивированы многозначным прилагательным, причем многозначность не “снимается” тем фактом, что производное называет лицо (ср.: неидиоматичное *беспризорник* и идиоматичное *простак*):

ловкач — тот, кто ловкий **во 2 знач.**; см. *ловкий* — 2. *Находящий выход из любого положения, хитрый, изворотливый;*

простак — тот, кто простой **в 7, 8 знач.**; см. *простой* — 7. *Открытый, бесхитростный, прямой, нецеремонный; 8. Недалекый, наивный;*

б) характеризуют не любое, а только определенное лицо — возможный носитель данного признака, напр.: *крестник* — о крестных сыне / дочери, а не об отце / матери.

Отадеквативные производные, использующие *МС-2*, содержат мотивационно обусловленные идиосемы, которые заключаются в том, что:

а) специфическая (достаточно узкая) лексическая сочетаемость мотивирующих прилагательных сохраняется в мотивированной лексеме. Так слово *прикладной* обычно служит определением в словосочетаниях типа “*прикладные науки*” (“*прикладная математика*”), “*прикладное искусство*”. В своем производном прилагательное *прикладной* сохраняет обе эти возможности, так как *прикладником* называют как *того, кто работает в прикладной области науки*, так и *того, кто работает в области прикладного искусства*. Аналогично:

допризывник — тот, кто *допризывного возраста и проходит начальную военную подготовку*; ср. значение и лексическая сочетаемость прилагательного *допризывный* — *Предшествующий*

призыву на действительную военную службу. Допризывная подготовка. Допризывный возраст;

б) мотивирующее прилагательное характеризует не эксплицированную в слове сему отрасли, области деятельности именуемого лица:

горняк — тот, кто работает в горной промышленности;

пищевик — тот, кто работает в пищевой промышленности;

швейник — тот, кто работает в швейной промышленности;

шерстяник — тот, кто работает в шерстяной промышленности;

нефтяник — тот, кто работает в нефтяной промышленности.

Таким образом, если семантика обычно более прозрачных производных, образованных по *МС-1*, осложняется многозначностью производящей основы, они попадают в разряд лексем с мотивационно обусловленными идиосемами. И, с другой стороны, семантика производных, использующих *МС-3*, оказывается более предсказуемой, если производящее прилагательное обладает узкой лексической сочетаемостью, или если такие производные используют продуктивную словообразовательную модель (в этом случае предсказуемость семантики производного возникает “при поддержке” целого ряда аналогичных производных — *шерстяник, нефтяник* и т.п.).

Что касается лексем, семантика которых содержит мотивационно не обусловленные идиосемы, то одной из причин появления в семантике производного таких идиосем может выступать “широкая” семантика мотивирующего прилагательного: так прилагательные типа *черный, последний, новый* и т.п. порождают существительные, семантика которых обладает высокой степенью идиоматичности (*чернушка, последний, новичок*)⁶, несмотря на то, что они используют *МС-1*.

⁶ Мы позволим себе не согласиться с О. П. Ермаковой, которая утверждает, что качественные прилагательные порождают слова с неидиоматичной семантикой в сфере образования наименований лица, но не сохраняют эту особенность при образовании отафдетивных существительных, называющих не-лицо, и подкрепляет эти соображения примерами *синяк, желтуха, черника, сухарь* и др. (Ермакова 1984: 17–18). Как нам кажется, здесь дело не столько в “функциональных различиях классов личных и предметных наименований” (Там же: 18), сколько в семантике

Во-вторых, невозможным оказывается предсказать идиосемы, заключающиеся в стилистической дифференциации мотивированного слова, если достигается эта дифференциация за счет присоединения **форманта, не содержащего в своей семантике такого стилистического различия**, как это происходит в словах *старец* — **высок.** и *юнец* — **разг.** (ср. *старик* — **разг.**, *юноша* — **нейтр.**)

В-третьих, всегда оказываются обладающими высокой степенью идиоматичности лексемы с **“дефектным” словообразованием**. Сюда можно отнести слова типа

- 1) *перестарок*, использующее **единичную словообразовательную модель**;
- 2) *реалист*, с **неоднозначным отнесением к соответствующему мотиватору**;
- 3) *волшебник* с **расхождением словообразовательной и семантической мотивации**;
- 4) и целый ряд субстантивов, также использующих “дефектное” словообразование: субстантивируются такие прилагательные, которые или вообще свободно не употребляются (*горничная*), или не употребляются в качестве характеристики лица (*коридорный*).

IV

Еще одно небольшое наблюдение касается связи словообразовательных особенностей мотивирующих прилагательных и идиоматичности семантики производных от них существительных. Как оказалось, 28 из рассматриваемых существительных со значением лица (соответствующих *схемам 1–2*)⁷ мотивированы сложными прилагательными и прилагательными с приставками (слова типа *безумец*, *беспризорник*, *не-*

мотивирующего прилагательного: в той же степени, в которой невозможно определить значения слов типа *белок* как *то, что белое*, *синяк* как *то, что синее* невозможно определить и значения слов типа *чернушка* как *та, кто черная* (ср. неидиоматичное *смуглянка* от *смуглый*), *новичок* как *тот, кто новый*.

⁷ Лексемы, семантика которых соответствует *схеме 3*, в данном случае не учитываются потому, что все они идиоматичны.

строевик; остроумец, хромоножка) и 25 из этих 28-ми — неидиоматичны. То есть, производящие адъективные основы, обладающие префиксом, а также двусловные адъективные основы порождают лексемы, большая часть которых (в данном случае — 90%) неидиоматичны.

ЛИТЕРАТУРА

- Ермакова О. П. 1984 — *Лексические значения производных слов в русском языке*. М.
- Милославский И. Г. 1975 — О регулярном приращении значения при словообразовании. *ВЯ*. 6. С. 65–72.
- Семантические вопросы словообразования 1991 — *Семантические вопросы словообразования: Значение производящего слова*. Томск.

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ПЕРЕНОС “АРТЕФАКТ — АБСТРАКТНОЕ ПОНЯТИЕ” (На материале русских и эстонских артефактонимов)

ТАТЬЯНА ТРОЯНОВА (ТАРТУ)

Как известно, метафора — традиционно выделяемый и достаточно хорошо изученный тип связи в семантической структуре слова. Между тем она проявляется в языке настолько разнообразно, что исследовательский интерес к изучению метафоры не угасает.

В настоящей статье будет отражена попытка сопоставительного анализа русских и эстонских многозначных артефактонимов, т.е. слов, именующих предметы, сделанные руками человека, с метафорическим значением “абстрактное понятие”.

Хотелось бы сразу отметить, что подобный выбор тематики статьи не случаен. Во многих исследованиях неоднократно отмечалось, что наименования конкретных предметов (к числу которых следует, несомненно, причислять и артефактонимы, хотя данная группа слов в подобных лингвистических работах специально не оговаривается) наиболее подвержены метафоризации. Названия артефактов в переносном значении используются для наименования человека, растений, животных, природных явлений и т.д. (именно такие метафоры (далее — Мтф) рассматриваются в большинстве лингвистических работ). Возникновение же значительного количества абстрактных значений у артефактонимов-полисемантов, выявленных в ходе анализа, удивляет, т.к. в этом случае наблюдается наибольший контраст между исходным и Мтф-значениями: от предельной конкретности к абстрактности. Представляется интересным изучить сам механизм развития подобного метафо-

рического значения, общее и специфическое в реализации его в двух разносистемных языках — русском и эстонском.

Аналізу были подвергнуты 91 русский и 70 эстонских артефактонимов (источники: *Словарь русского языка* под ред. Евгеньевой и толковый словарь эстонского языка *Eesti kirjakeele seletussõnaraamat*).¹

В ходе работы выяснилось, что в рассматриваемых лексемах обоих языков возможна различная степень сложности процесса метафоризации: в ряде Мтф в основе переноса лежит реальное свойство, функция и т.д. предмета, в других происходит переосмысление, трансформация самого лежащего в основе признака.

В связи с этим мы будем выделять лексемы с прямой (ППС) и опосредованной (ОПС) признаковой связью (термины В. К. Харченко — см. Харченко 1973). В основе переноса в Мтф первого типа — ППС — лежит реальное, легко вычленимое свойство, функция и т.д. предмета. При втором типе Мтф — ОПС — происходит Мтф-переосмысление самого лежащего в основе признака, причем здесь роль посредника между исходным и Мтф-значениями “может выполнять не одна сема, а множество сем (обычно нерасчлененное, диффузное), которые скрыты в глубине семантической структуры и извлекаются из нее при метафоризации” (Скляревская 1993: 46–47).

При прямой признаковой связи (ППС) в многозначных артефактонимах как основа метафоры могут выступать следующие параметры.

1) Устройство артефакта (РЯ — 5, ЭЯ — 5):

лестница — *redel*:

1) сооружение в виде ряда ступеней;

2) последовательное расположение по восходящей линии от низшего к высшему лиц, чинов и т.п., т.е. служебная лестница;

так же:

цепь, цепочка — *ahel* (о веренице событий, действий и т.д.),

¹ В связи с тем, что указанный словарь не издан до конца (последний выпуск включает в себя лексемы на букву S), для полного охвата материала были использованы рукописи, любезно предоставленные работниками Института эстонского языка при Академии наук Эстонии.

звено — *lülü* (о составной части чего-либо целого),
лабиринт — *labürint* (то, что имеет сложную запутанную структуру),
pulk (1. ступень лестницы — *redelipulk*; 2. ступень в иерархии).

Переносное значение используется для наименования явления, которое напоминает, “повторяет” устройство артефакта.

2) Форма предмета (РЯ — 8, ЭЯ — 5):

свеча:

- 1) палочка из жирового вещества с фитилем внутри, служащая для освещения;
- 2) прямой вертикальный подъем, взлет вверх.

так же:

крюк — *haak, konks* (лишнее расстояние при движении окольным путем, у лексемы *haak* есть еще одно Мтф-значение — абстрактное понятие — об определенном ударе в боксе),
мостик — *sild* (определенная фигура в гимнастике),
мост — *sild* (один из приемов в борьбе),
бочка (одна из фигур высшего пилотажа),
шагат — *spagaat* (фигура в гимнастике),
навес (удар, которым направляют шайбу),
петля (акробатический прыжок),
kahvel ‘вилка’ (положение в шахматах — смена сразу двух фигур).

В указанных словах перенос осуществляется по модели “артефакт определенной формы — движение, а также положение тела, повторяющее форму данного артефакта”.

3) Характер движения, связанный с формой и функцией предмета (РЯ — 5, ЭЯ — 4):

штопор — *stoopor*:

- 1) винтообразный стержень для откупоривания бутылок;
- 2) *авиа* одна из фигур высшего пилотажа, заключающаяся в снижении самолета по крутой спирали;
- 3) стремительное падение самолета с вращением его вокруг своей оси вследствие потери управления;

так же:

клевцы и тиски — *pihid* (охват противника с двух сторон),
карусель — *karussell* (также о вращении, круговороте),

коловорот (1) инструмент для сверления, 2) о вращении, круговороте),

krivi 'винт' (о движении по спирали).

Результатом такого переноса становится метафорическое значение "движение, подобное движению, совершаемому артефактом".

Все артефактонимы с основой метафорического переноса форма предмета и характер движения предмета употребляются как наименования определенного рода действий и поз, причем большая их часть становится терминами (авиационными, военными и др.).

4) Функция предмета (РЯ — 24, ЭЯ — 20):

пружина:

1) витая стальная проволока, служащая для амортизации ударов, приведения в движение механизмов и т.д.,

2) движущая сила чего-л.;

так же:

регулятор — *regulaator* (то, что регулирует, направляет что-либо),

тормоз — *pidur* (препятствие, помеха в чем-либо),

пресс — *press* (то, что оказывает давление, угнетает),

рычаг — *hoob* (средство, которое побуждает к деятельности),

нить — *niit* (то, что объединяет одно с другим, служит связью между чем-, кем-либо, в ЭЯ вторичное значение усложняется,

т.к. функция предмета — соединять — получает некоторое пересмысление: о чем-либо объединяющем и руководящем, ведущем, напр., в составе сложного слова *juhtniit*),

рамка — *raam* (пределы, границы чего-либо),

оружие — *relv* (средство, способ для достижения чего-либо),

путы — *kammits* (то, что сковывает, связывает, лишает свободы),

ловушка — *lõks* (обман, хитрый маневр),

цитадель — *kants* 'крепость' (о том, что является оплотом, твердыней),

трафарет — *trafarett* (принятый образец),

руль — *rool* (руководящая роль, власть),

ключ — *võti* (средство для разгадки, для понимания чего-либо),

трамплин (исходный пункт) — *hüppelaud* (средство, способствующее продвижению по служебной лестнице),

маска и *личина* — *mask* (притворство, вающее истинную сущность),

ширма — *sirm* (то, что служит прикрытием для кого-, чего-либо),

söel 'решето' (выбор, отсеивание),

двигатель (сила, побуждающая к чему-либо),

инструмент (орудие, средство, применяемое для достижения чего-либо),

рогатка (то, что препятствует чему-либо),

орудие (средство, способ для достижения чего-либо),

пугало (то, что пугает, внушает страх),

зда (то, что является обуздывающей, сдерживающей силой),

tugi 'подпора' (о помощи и поддержке),

lõit 'рупор' (средство общения, чаще в составе сложных слов,

напр.: *masslõit*, *helilõit*),

sild 'мост' (о чем-либо объединяющем).

У ряда приведенных лексем основой переноса становится вторичная функция, функция как результат, связанный с рядом присущих предмету свойств, напр., *трамплин*: функция — способствовать увеличению длины прыжка ⇒ служить отправной точкой → Мтф-значение: *исходный пункт*; *маска*: функция — будучи элементом костюма, изменять внешность ⇒ скрывать действительное лицо → Мтф-значение: *напускные манеры, посредством которых скрывается истинная сущность*.

Спецификой данной группы слов является "размытость" вторичного значения, предельная его абстрактность. Значительная часть лексем в метафорическом значении толкуется по формуле *то, что + функция артефакта, лежащая в основе переноса* (напр.: *пресс* — *то, что оказывает давление*, *пугало* — *то, что пугает, внушает страх*). Толкования, изложенные в иной форме, легко трансформируются в указанную формулу: *рогатка* — словарное: *препятствие, помеха* → *то, что препятствует чему-л.*; *двигатель* — словарное: *сила, побуждающая к чему-л.* → *то, что побуждает к чему-л.*

5) Различные свойства предмета (РЯ — 2, ЭЯ — 3):

петрушка:

1) комическая кукла в народном театре; 2) нечто смешное;

так же:

kozyрь (о том, что дает преимущество),
präänik (о чем-либо приятном),
pool 'стрела' (о чем-либо метком, бьющем),
kaardimaja 'карточный домик' (неустойчивое, неясное положение вещей).

Метафорическое значение, основанное на свойстве предмета, в некотором смысле подобно предыдущему типу — переносу по функции, т.к. способно называть также нечто абстрактное, обладающее указанным свойством, присущим артефакту, и имеет возможности широкого употребления.

Почти также часто вторичное абстрактное значение является результатом метафоризации с **опосредованной признаковой связью** (ОПС), ср.: РЯ — 44 и 47, ЭЯ — 37 и 35.

1) Наиболее многочисленной (так же, как и в словах с прямой признаковой связью) на материале РЯ оказалась группа артефактонимов, в семантической структуре которых основой переноса оказывается **функция предмета**. Но здесь функция предмета подвергается переосмыслению, которое нередко опирается на ассоциации, связанные с оценкой предназначения предмета. Таким образом, развитию метафорического значения способствует не реальная, а модифицированная, в некотором смысле приписываемая предмету носителями языка функция. Данную группу на материале артефактонимов составили 12 русских и 9 эстонских лексем:

меч:

- 1) *старинное холодное оружие в виде обоюдоострого длинного прямого ножа с рукояткой;*
- 2) *то, что разит, карает* (функция предмета: орудие, используемое для защиты или нападения во время военных действий и т.д. — рассматривается в процессе переосмысления как положительная — карать, разить, т.е. действовать справедливо);

иначе в эстонском языке:

tõõk (соответствие слову *меч*) при метафоризации получает значение 'о насилии' (т.е. функция предмета при переосмыслении получает отрицательную оценку);

так же:

бич — *piits* (то, что причиняет неприятности, бедствия, несчастья),

хомут — *rangid* (обременительные обязанности и заботы),

колыбель — *häll* (при образовании Мтф-значения происходит некоторый сдвиг: постель для младенца ⇒ быть местом его нахождения → Мтф-значение: место зарождения чего-либо),

шоры — *silmaklapid* (то, что мешает кому-либо правильно смотреть на вещи, понимать и оценивать окружающее),

нить — *niit* (тема, содержание, направление, которые определяют ход развития мысли),

яро — *ike* (бремя, тяжесть, иго),

лямка (долгая, однообразная работа),

затравка (1. приспособление в старинных ружьях, 2. то, что может вызвать интерес к чему-либо),

кормушка (место, где можно пожить, пользуясь бесконтрольностью),

светоч (то, что является источником всего передового и лучшего),

ферула (1. линейка, которой в старину били по ладоням провинившегося ученика, 2. наказание),

prillid 'очки' (о сложившемся под чьим-либо влиянием мировоззрении);

piri 'парус' (о том, что способствует успеху).

2) В таких артефактонимах, как

гвоздь — *nael*: 1) металлический или деревянный заостренный стержень; 2) самое главное, значительное в чем-л.,

а также:

механизм — *mehhanism* (внутреннее устройство, система чего-либо),

каша — *puider*, **окрошка** (данные лексемы — о беспорядочном смешении),

баня — *saun* (о срочной работе),

острие (самое существенное в борьбе с чем-то),

ось — *telg* (то, что является главным),

подоплека (скрытая причина действий),

sõjamasin 'военная машина' (о военной политике),

(РЯ — 8, ЭЯ — 6) развитие переносного значения основывается на метафорически переосмысленном свойстве или совокупности свойств предмета (гвоздь, острие, ось — острые,

тонкие, данный признак ассоциируется с актуальностью; механизм — совокупность выполняющих собственную функцию частей; подоплека — скрытая от чужих глаз, находящаяся с внутренней стороны одежды; каша, окрошка — кушанья определенной консистенции). Результатом такого метафорического переноса является наименование какого-либо качества.

3) Как показал анализ лексем с метафорическими значениями “человек”, “растение”, “животное”, “природное явление”, “конкретный предмет”², **форма и внешний вид предмета** практически никогда не становятся основой метафоры с ОПС. Исключение составляют лишь слова с вторичным абстрактным значением (РЯ — 4, ЭЯ — 3):

крючок, haak, konks:

- 1) небольшой крюк;
- 2) придирка, умышленное затягивание дела;

так же:

шипилька (придирка),

ножницы — käärid (то, что разделяет — расхождение, несоответствие),

нить (последовательный ряд связанных между собой явлений, событий, составляющих единое целое).

В указанном Мтф-значении слова *нить* в некоторой степени отражена и функция артефакта — способность соединять что-либо ⇒ *ряд связанных между собой явлений*.

4) Редкостью является и развитие метафоры с опосредованной признаковой связью, опирающейся на такой признак, как **местоположение, положение в пространстве** (РЯ — 9, ЭЯ — 10):

порог, künnis, lävi:

- 1) брус на полу перед дверью;
- 2) преддверие, начало чего-л., рубеж;

так же:

² Анализ лексем с перечисленными Мтф-значениями описан нами в диссертации на соискание степени *magister artium* (специальность — русский язык) “Толисемия русских и эстонских артефактонимов (опыт сопоставительного анализа)”.

стена — *sein*, *vahesein* и *ограда* — *tüür* (о том, что разделяет, является препятствием),

потолок — *lagi* (о крайнем пределе проявления чего-либо),

барьер — *barjäär* (то, что является помехой в общении, в отношениях),

базис и *база* (основание чего-либо, то главное, на чем зиждется что-либо),

подполье (организованная деятельность против властей, протекающая в условиях строго конспирации),

платформа — *platvorm* (программа действий, система убеждений, политических требований какой-либо партии, группы и т.д.),

alus 'основание какого-либо предмета' (причина, мотивация),

tagasein 'стена, находящаяся позади' (подтекст, подоплека)

5) Метафоризация с опорой на **потенциальную сему**, т.е. на некий признак, являющийся устойчивой ассоциацией, связанной с представлением об артефакте, происходит в 16 русских и 7 эстонских лексемах, принадлежащих к различным тематическим группам. Напр.:

храм:

1) здание, предназначенное для богослужений;

2) область, сфера высоких духовных ценностей

(потенциальная сема: переживания и чувства человека в таком здании);

подобное развитие:

игрушка — *tängukapp* (безволие, зависимость),

ходули (высокомерие),

очаг — *kolle* (место возникновения, источник распространения чего-либо),

мишура (обманчивый блеск, пустая, лишенная внутреннего содержания красота),

знамя (руководящая идея, служащая основой единства),

веха (наиболее важный, основной момент в развитии чего-либо),

горнило (средоточие трудностей и испытаний),

побрякушка (пустяк, безделица),

lastetuba 'детская комната' (о домашнем воспитании),

sõdurileib 'солдатский хлеб' (время, проведенное на службе в армии),

ротт ‘бомба’ (о чем-то удивительном и неожиданном),
конек — *kerphovine* ‘деревянная лошадка’ (об излюбленном и
 постоянном предмете мыслей, разговоров и т.п.)

Появление эмоциональности, связанное с актуализацией потенциальной семы, наблюдается в словах *крышка* (гибель, конец), *лавочка* (о нечестном, незаконном предприятии), *кухня* (о скрытой, закулисной деятельности), *петля* (о безвыходном положении).

Культурно-исторический компонент, также представленный потенциальной семой, является основой метафоры в семантической структуре русского слова *крест* и его эстонского соответствия *rist* (испытания, страдания), где появление вторичного значения, безусловно, связано с христианскими библейскими текстами.

Присутствует на материале артефактонимов и лексема, основу переносного значения которой установить и объяснить сложно — *труба* (гибель, конец). Можно лишь предположить, что переносное значение связано здесь с фразеологическим оборотом *вылететь в трубу*.

В заключение обобщим изложенные наблюдения:

1) Артефактонимы с переносным значением “абстрактное понятие” составляют на материале РЯ достаточно многочисленную группу (как показывает проделанный в упомянутой выше магистерской диссертации анализ артефактонимов с метафорическим значением, такие слова составляют почти половину всех метафор, результатом которых становится наименование не-предмета), в ЭЯ Мтф-перенос “артефакт — абстрактное понятие” осуществляется несколько реже: ср. 91 в РЯ и 70 в ЭЯ.

2) В лексемах, содержащих в своей семантической структуре перенос “артефакт — абстрактное понятие”, наблюдается различная степень сложности метафоры; следует отметить, что количество слов с опосредованной признаковой связью практически равно числу артефактонимов с прямой признаковой связью, такое широкое их распространение, по-видимому, объясняется спецификой развития метафоры: от конкретного значения к абстрактному. Понятно, что совмещение конкретного

и абстрактного понятий предполагает более сложный механизм переноса.

3) И в РЯ, и в ЭЯ в значительной части лексем с прямой признаковой связью основой метафоризации становится функция, вторичное значение в данном случае раскрывается как “то, что предназначено для выполнения лежащей в основе переноса функции”. Именно среди лексем с таким результатом переноса обнаружено наибольшее количество случаев эквивалентного развития Мтф-значения. Реже происходит метафорический перенос с опорой на:

а) устройство (результат — наименование абстрактного понятия, “повторяющего” устройство артефакта),

б) форму артефакта (результат — движение, повторяющее форму данного артефакта);

в) характер движения, обусловленный формой артефакта (результат — движение, подобное движению, совершаемому артефактом),

г) свойство артефакта (результат — нечто абстрактное, обладающее указанным свойством, присущим артефакту).

4) Метафоры с опосредованной признаковой связью имеют свои особенности. Так, в обоих языках только в семантической структуре лексем с внутрисловными отношениями “артефакт — абстрактное понятие” встречаются метафоры с опосредованной признаковой связью, основанные на форме предмета и его положении в пространстве. Наиболее частотными на материале русского языка здесь также являются артефактонимы, в которых толчок для метафоризации дает функция предмета, в эстонском языке данный перенос представлен единичными случаями. Говорить о каком-либо семантическом единстве результата в метафорах с опосредованной признаковой связью, об их тематической близости и выделять определенные модели Мтф-переноса с ОПС не представляется возможным, более того, необходимо оговаривать развитие переносного значения практически у каждого слова отдельно. Примечательно, что при таком разнообразии результатов переноса среди артефактонимов с ОПС число случаев эквивалентного развития Мтф-

значения немногим отличается от количества соответствий с ППС: 26 и 22.

ИСТОЧНИКИ

Словарь русского языка. Под ред. А. П. Евгеньевой. Т.1–4. М. 1985–1988.

Eesti kirjakeele seletussõnaraamat: A–S. Toim.: E. Raiet jt. Tln. 1988–1997.

ЛИТЕРАТУРА

Скляревская Г. Н. 1993 — *Метафора в системе языка.* СПб.

Харченко В. К. 1973 — Производное оценочное значение в структуре многозначного слова. *Научные труды Новосибирского гос. пед. ин. Вып. 91. Проблемы русского языка.* Новосибирск. С. 42–57.

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РУССКИХ, ЛАТЫШСКИХ И АНГЛИЙСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ОБРАЗНО-МОТИВАЦИОННОЙ ОСНОВЫ

ИРИНА КУЗЬМИНА (ЛИЕПАЯ)

Актуальность проблемы сопоставительного изучения языков, прикладное значение которого раскрывается как в практике составления двуязычных словарей и переводческой деятельности, так и в методике преподавания, отражена в многочисленных работах лингвистов и методистов (Кунин 1984, Райхштейн 1980, Арсентьева 1989, Семенова 1994). Данный вопрос является особенно актуальным в условиях тесного взаимодействия представителей разных культур, носителей разных языков.

Значительный интерес представляет проблема сопоставления фразеологизмов, поскольку именно они во многом определяют специфику языковой картины мира носителей языка, их национальной культуры, что обусловлено способностью фразеологической системы отражать объективные условия жизни народа, ее материальные, социальные, духовные стороны (Черданцева 1996).

В современной лингвистике в состав фразеологии включаются достаточно разные единицы, а определение объема фразеологии совпадает у различных авторов в части признания в основными признаками фразеологизма его воспроизводимости, целостности семантики и наличия переносного, метафорического значения. Мы разделяем ту точку зрения, согласно которой к фразеологическим единицам (ФЕ) относятся “идиомы; устойчивые словосочетания; грамматическая фразеология; паремии; устойчивые речения (крылатые слова и выражения); речевые штампы и клише” (Телия 1990: 4).

Большой интерес представляет, на наш взгляд, сравнение фразеологизмов различных языков по образно-мотивационной основе, являющейся наряду с грамматическим, оценочным, эмотивным, стилистическим компонентами ФЕ одним из аспектов параметрического описания фразеологизмов, разрабатываемого под руководством В. Н. Телии для создания фразеологического подфонда Машинного фонда русского языка.

Образно-мотивационная основа ФЕ базируется на определенной ситуации, фрагменте действительности, который обретает форму образа-представления и несет в себе значительную информацию о национально-культурной картине мира народа, говорящего на данном языке.

В процессе сопоставительного анализа фразеологизмов по образно-мотивационной основе обнаруживаются как универсальные, так и специфические для каждого из рассматриваемых языков черты. Показательной в этом отношении представляется группа фразеологизмов с компонентами-именами собственными.

Рассматривая фразеологизмы с именами собственными с точки зрения русского языка, можно выделить 3 основные подгруппы с позиции эквивалентности имен собственных, входящих в состав данных ФЕ (Павловская 1997: 170):

А // **В**
А // не **В**
не **А** // **В**

где **А** — актуализируемое явление русского языка; **В** — аналогичное актуализируемому явление латышского и английского языка.

Проиллюстрируем приведенные схемы конкретными примерами¹:

русский язык		латышский язык
имя собственное нить Ариадны	А // В	<i>īpašvārds</i> Ariadnes pavediens (нить Ариадны)

¹ Фразеологический материал был отобран нами на основе одно- и двуязычных лексических и фразеологических словарей.

Фома неверующий		neticīgais Toms (неверующий Том)
<i>имя собственное</i>	A // не B	<i>nav īpašvārds</i>
кричать во всю Ивановскую Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!		kliegt pilnā rīklē (кричать во все горло) Te tev nu bija! (Вот тебе и на!)
<i>не имя собственное</i>	не A // B	<i>īpašvārds</i>
сойти в могилу черный ворон		ar koka Pēteri precēties (обвенчаться с деревянным Петерисом) melnā Berta (черная Берта)

русский язык

английский язык

<i>имя собственное</i>	A // B	<i>a proper name</i>
Тришкин кафтан Фома неверующий		to rob Peter to pay Paul (отнимать у Питера, чтобы заплатить Полу) a doubting Thomas (сомневающийся Томас)
<i>имя собственное</i>	A // не B	<i>not a proper name</i>
кричать во всю Ивановскую Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!		to shout at the top of ones voice (кричать во весь голос) Heres a fine how dye do! (Вот так здравствуйте!)
<i>не имя собственное</i>	не A // B	<i>a proper name</i>
воздушные замки око за око		castles in Spain (замки в Испании) a Roland for an Oliver (Роланд за Оливера)

В рамках данных 3 основных подгрупп нам представляется возможным провести дальнейшую градацию ФЕ. В частности, с целью выявления соотношения антропонимов и неантропонимов (топонимов, гидронимов, зоонимов) в рассматриваемой группе ФЕ на сегодняшний день нами выделено 10 видов соотношений ФЕ:

- | | | |
|----------------|---------------------|----------------------|
| 1) $a - a^1$; | 5) $a - v^{1(2)}$; | 9) $c - a^{1(2)}$; |
| 2) $a - a^2$; | 6) $v - a^{1(2)}$; | 10) $c - v^{1(2)}$; |
| 3) $v - v^1$; | 7) $a - c$; | |
| 4) $v - v^2$; | 8) $v - c$; | |

где a — лексема, обозначающая антропоним русского языка; a^1 — лексема, соответствующая переводу русского антропонима a на латышский (английский) язык; a^2 — любой антропоним по-латышски (по-английски), кроме a^1 ; v — лексема, обозначающая неантропоним в русском языке; v^1 — неантропоним в латышском (английском) языке, являющийся эквивалентом v ; v^2 — любой неантропоним по-латышски (по-английски), кроме v^1 ; c — не имя собственное одного языка, соответствующее имени собственному другого.

Покажем это на примерах:

русский язык		латышский язык
Фома неверующий	1) $a - a^2$	neticīgais Toms (неверующий Том)
Мели, Емеля, — твоя неделя		Antīņ, pūt stabulīti (Антень, играй на дудочке)
вавилонское столпо- творение	2) $v - v^1$	sajukums kā pie Bābeles torņa (неразбериха как у вавилонской башни)
галопом по Европам	4) $v - v^2$	kā vilks caur Rīgu (как волк через Ригу)
мудрый как Соломон	5) $a - v^{1(2)}$	gudrs kā Rīga (мудрый как Рига)

переправиться через Стик	6) $v - a^{1(2)}$	ar koka Pēteri precēties (обвенчаться с деревянным Петери- сом)
Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!	7) $a - c$	Te tev nu bija! (Вот тебе и на!)
кричать во всю Ива- новскую	8) $v - c$	kliedz pilnā rīklē (кричать во все горло)
черный ворон	9) $c - a^{1(2)}$	melnā Berta (черная Берта)
вешать лапшу на уши	10) $c - v^{1(2)}$	stāsti manim, Daugaviņa (рассказывай мне, Даугав(-ушк)а)

русский язык

английский язык

Фома неверующий	1) $a - a^1$	a doubting Thomas (сомневающийся Томас)
при царе Горохе	2) $a - a^2$	when Queen Anne was alive (когда была жива королева Анна)
все дороги ведут в Рим	3) $v - v^1$	all roads lead to Rome (все дороги ведут в Рим)
ехать в Тулу со своим самоваром	4) $v - v^2$	to carry coals to Newcastle (везти уголь в Ньюкасл)

в объятиях Морфея	5) $a - e^{1(2)}$	to be off to Bedfordshire (отправиться в Бедфордшир)
Открыл Америку!	6) $e - a^{1(2)}$	Queen Anne is dead! (Королева Анна умерла!)
Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!	7) $a - c$	Here's a fine how dy'e do! (Вот так здравствуйте!)
коломенская верста	8) $e - c$	as tall as a maypole (высокий как майское дерево)
око за око	9) $c - a^{1(2)}$	a Roland for an Oliver (Роланд за Оливера)
воздушные замки	10) $c - e^{1(2)}$	castles in Spain (замки в Испании)

Таким образом, проведенный нами сопоставительный анализ фразеологизмов, содержащих имена собственные, свидетельствует о том, что среди данных ФЕ в каждом из трех языков преобладают антропонимы; это подтверждает мысль о ярко выраженном антропоцентризме русского, латышского и английского языков. Полученные нами лингвистические данные могут служить основой дальнейших сопоставительных исследований, конкретных методических разработок, способствовать совершенствованию теории и практики перевода.

ЛИТЕРАТУРА

Арсентьева Е. Ф. 1989 — *Сопоставительный анализ фразеологических единиц (на материале фразеологических единиц, семантически ориентированных на человека в английском и русском языках)*. Казань.

- Кунин А. В. 1984 — *Англо-русский фразеологический словарь*. М.
- Павловская Л. Г. 1997 — Лингвокультурологические особенности имени собственного в иноязычной аудитории. *Nowe elementy teorii i praktyki opisu i dydaktyki nauczania języka rosyjskiego*. Warszawa. S. 169–175.
- Райхштейн А. Д. 1980 — *Сопоставительный анализ немецкой и русской фразеологии*. М.
- Семенова М. Ф. 1994 — *Сопоставительная грамматика русского и латышского языков*. Рига.
- Телия В. Н. 1990 — *Фразеология в Машинном фонде русского языка*. М.
- Черданцева Т. В. 1996 — Идиоматика и культура. *ВЯ*. № 1. С. 58–69.

НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА СЛАВЯНСКОЙ ОБРАЗНОЙ НОМИНАЦИИ (На примере астрономических номинаций)

МАРИНА РОМАНОВИЧ (РИГА)

Как известно, любой объект обладает бесчисленным количеством признаков, свойств, связей, отношений, вследствие чего он может получить разные названия — в зависимости от того, что конкретно избирается в качестве различительного признака наименования (Гак 1977: 284). При этом важная роль, несомненно, отводится субъекту (номинатору) (Там же), поскольку именно он в процессе наречения выделяет признак и дает название в соответствии со своим уровнем знаний о мире, принадлежностью к определенной социальной группе, мышлением, оценкой данного объекта и другими характеристиками. Когда мы говорим о звездной номинации, такими различительными признаками выступают формальные показатели — доминирующие ориентиры: большая / меньшая степень яркости, величина, особенности движения и расположения звезд на небе, различимый цвет и другие. Нередко учитывается сходство по форме увиденного на небе с уже существующей на земле конкретной реалией, что заставляет указать на ассоциативный характер человеческого мышления, лежащего в основе всех видов вторичной номинации, каковой, безусловно, является и звездная номинация. Выделение наименований звездных объектов осуществляется в соответствии с целостным восприятием жизни и творческим осмыслением мира. Знакомое на земле проецируется на небо, составляя общую картину мироздания. Небо становится дубликатом земной жизни, часто отражающим мифологические и религиозные представления людей, в связи с чем следует иметь в виду специфику звездной номинации в силу национального харак-

тера и то, что объектам присваивается разная степень индивидуализации. Номинация звездных объектов проходит по следующим мотивациям: мифологической, сказочной, мотивации по функции, метафорической и метонимической. В нашу задачу входит рассмотрение ассоциатов, составляющих основу славянской номинации объектов звездного неба, поэтому обозначим те мотивации, которые характерны для именования космических объектов в славянских языках: мотивация по функции (в отношении материальной культуры: отражение в названиях объектов звездного неба будничности, атрибутики сельскохозяйственного быта: напр., созвездия Большой Медведицы — *Воз, Ковш* (см. ниже); Плеяд — *Утиное гнездо, бабы* — Даль) и по принципу метафорического переноса и сказочной мотивации (в отношении духовной культуры; отражение сказочных, исторических, библейских образов: напр., Млечный Путь — *Дорога татар на святую Русь, Моисеева дорога* — см. ниже). В нашем исследовании мы попытались создать оно-/семасиологические модели для объектов звездного неба в славянских языках. Остановимся на выделении наименований лишь для двух космических объектов — Млечного Пути и созвездия Большой Медведицы как наиболее интересных в информативном плане, хотя в целом наше исследование не было ограничено этими рамками. Исследование проводилось, как уже отмечалось, на материале славянских языков, в качестве контрастного материала были отобраны отдельные наименования звездных объектов на финно-угорских, германских и балтийских языках. В работе были использованы двуязычные (белорусские, украинские, польские, чешские, словацкие, сербскохорватские, болгарские, македонские, словенские, английские, немецкие, датские, шведские, норвежские, голландские, финские, эстонские, латышские, литовские, латинские) и диалектологические словари.

I. Названия Млечного Пути особенно ярко показывают, как по-разному увидели различные народы один и тот же космический объект. Для одних он — *Лыжный след*, для других — *Серебряная река, Путь вора соломы, Тропа змеи, Спина бога, Щетина на спине, Дорога души, Где волочили медведя,*

*Песчаная река, Небесный шов.*¹ Однако даже при таком многообразии названий (с учетом того, что это далеко не полный перечень существующих номинаций) довольно часто встречается невероятное. “случайное” совпадение космонимов. Славянские языки в этом отношении едины: как основной берется калькированный с латинского языка вариант со значением ‘молочная дорога. путь’ (*Via Lactea*): **блр.** *Млечны Шлях* (*шлях* — ‘путь’), **укр.** *Молочний Шлях*, **польск.** *Mleczna droga*, **чешск.** *Mléčná dráha*, **словац.** *Mliečna cesta*, **серб.** *Млечни Пут*, **хорв.** вариант — *Mliječni Put*, **болг.** *Млечен път*, **макед.** *Млечен пат*.² Для украинского и сербского языков двуязычные словари дают также специфические названия Млечного Пути: **укр.** *Чумацький Шлях, Чумацька Дорога* (от *чумак* — ист. ‘чумак’); **серб.** *Кумова слама* (= ‘кумовская солома’).

В народной номинации, отражающей более широкий взгляд на мир, образ дороги появляется периодически, с чередованием стоящих при этом образе определений (характеристик), обычно коннотативных: *Батыева дорога* (Тамб., Тул., Сарат. губ. — обл.), *Мамаева дорога* (Том. губ. — обл.) (здесь чувствуется явная отрицательная коннотация), *Дорога в Иерусалим* (Курск. губ. — обл.) (Сл. рус. нар. гов.); *Дороги* (Сл. рус. нар. гов.; Даль); *Моисеева дорога, Пояс, Птичий путь, Улица* (Даль); *Басурманово становище, Дорога татар на святую Русь, Дорога от Киева в Иерусалим; становище*³ (Тул. губ.), *мышины тропки*⁴ (Нижегор. губ.) (Афанасьев 1995: 143). Главным же образом, Млечный Путь (равно как и радуга) в представлении индоевропейских народов рисовался как священная дорога, по которой “боги сходили с высокого неба на землю” и по которой души умерших устремлялись в рай

¹ Все предложенные примеры взяты из след. источника: Никонов 1973: 373, 374.

² Отсутствие заглавной буквы в слове со значением ‘путь’ в некоторых примерах объясняется нерегулярным появлением ее в словарях, использованных в процессе работы (см. список Словари в конце статьи).

³ Становище — “место для отдыха дорожных людей, странников” (Афанасьев 1995: 143).

⁴ Т.е. мышьяная тропа; указание на древнейшее представление о душе как о мышши (Там же).

(Афанасьев 1995: 141–142). Эта дорога у “германцев”, по свидетельству А. Н. Афанасьева в его труде “Поэтические воззрения славян на природу”, именовалась *Helweg* — ‘путь, ведущий в загробное царство Геллы’; в нижненемецком языке Млечный Путь звучал как *kaupat*, *kuhpfad*, что означает то же, что и санскритское *gôpatha*, — ‘коровий путь’ — дорогу, “по которой умершие следуют за небесной короной” (Там же: 142). Благодаря последнему примеру находим объяснение тому, что словенское слово *màvra*, *màvriza*, употребляемое в бытовом контексте со значением ‘пестрая, с черными пятнами корова’, не меняя своего семантического наполнения, служит также для именованя Млечного Пути и радуги (Там же).

Кроме того, интересен тот факт, что космоним Птичий путь (в котором заключено другое древнее представление о душе как о птице) без изменения в семантике и в вариациях (‘диких гусей путь’, ‘журавлиный путь’) встречаем и в языках, принадлежащих другим языковым группам: татарском, башкирском, чувашском, марийском, эрзянском, мокшанском (Никонов 1973: 373–374), не говоря уже о более близких в географическом отношении языках: финском (*Linnunrata*), эстонском (*Linnutee*), балтийских — литовском (*Paikščių tãkas*), латышском (устар. *Putni ceļš*; в лтш. языке есть также равнозначный славянскому вариант — *Piena ceļš*). Оно сохранилось у коми и в диалектах мансийского языка, у казахов, киргизов, туркмен. Единство от финнов Балтики до киргизов Тянь-Шаня, которые “как будто бы” нигде не соприкасались, поразительно. Это предполагает либо наличие одного источника происхождения, либо обитание в тесном длительном контакте (Никонов 1973: 374).

В свою очередь, для германских языков, согласно современным двуязычным словарям, типичные номинации данного объекта подводятся под одну семантическую группу ‘Молочная дорога, путь’: англ. *Milky Way*, нем. *Milchstraße*, дат. *Mælkevej*, гол. *Melkweg*, норв. *Melkeveien*, *Mjølkevegen* (радикальный вариант). Поскольку в основу большинства европейских литературных языков заложена относительно однозначная система понятий, в связи с тем что они возникли под влия-

нием латинского языка и в дальнейшем постоянно влияли друг на друга (Щерба 1958: 85), схожесть значения и звучания в данных примерах кажется вполне естественной. Шведский язык выделяет особое название — *Vintergatan* ('зимняя улица').

II. Распределение названий созвездия Большой Медведицы проходит по следующим четырем основным группам:

1. 'Большая медведица, медведь':

блр. *Вялікая Мядзведзіца*, **укр.** *Вялика Ведмедиця*, **польск.** *Wielka Niedźwiedzica*, **чешск.** *Velký medvěd*, **серб.** *Велики Медвед*, **болг.** *Голямата мечка*, **макед.** *Големата Мечка*, **словен.** *Veliki medved*;

2. 'Повозка'⁵:

блр. (разг.) *Вялікі Воз*, **укр.** *Віз* ('телега, воз'), *Великий Віз*, **чешск.** *Velký vůz*, **словац.** *Vel'ký voz*, **серб.** *Велика Кола* (кола — 'повозка, телега');

рус. диал. *Воз* (Ряз. губ. (обл.), Донское (по р. Дону), Казан. губ., Костром. губ. (обл.), Нижегород. губ., южн.) (Сл. рус. нар. гов.); *Колымага* (южн.) (Даль); *Телега* (рус. говоры Нижнего Заволжья — на стыке Куйбыш. и Саратов. обл.) (Никонов 1973: 375); *Колесница* (Петербург. обл., Орлов. губ. (обл.), Смол. губ. (обл.), Твер. губ.) (Сл. рус. нар. гов.);

3. 'Ковш':

рус. диал. *Ковш* (Ряз., Костром., Арх., Саратов., Перм. губ. (обл.), Амурское) (Сл. рус. нар. гов.); *Ковшик* (Уральск.) (Там же); *Большой Ковш* (территориальное распространение не очерчено) (Никонов 1973: 375);

4. 'Лось, конь':

рус. диал. *Лось* (Мезенский уезд) (Сл. област. арх. наречия);

⁵ это вариант одного из древнейших названий Большой Медведицы "повозка, колесница", которое, как полагают, возникло в Передней Азии, откуда пришло к грекам (упомянуто в "Одиссее" Гомера), а от них к римлянам (ср. не греч., а лат. название у римлян — *Септемтрионы* — 'повозка, запряженная быками' — М. Р. по кн.: Штаерман 1987: 35) и распространилось у народов Европы, в том числе у славян (Никонов 1973: 375).

Сохатый (сев. рус. диал.) (Никонов 1973: 375); *Конь на приколе* (Даль)⁶.

В связи с четвертой группой номинаций созвездия выделим несколько моментов. Наиболее архаичным пластом, по мнению исследователей, считаются широко распространенные у разных народов охотничьи мифы неолита и мезолита о небесных лосихах — женщинах-лосихах (оленихах-важенках), Небесных Хозяйках мира, Вселенной, живущих в верхнем (т.е. небесном) мире и рождающих “для земли (для людей и зверей) оленей и других полезных животных” (Рыбаков 1981: 474; также см.: 60; 185). “В умах первобытных охотников весь круговорот природы сводился к тому, что где-то на небе, в непосредственном соседстве с солнцем (солнце — очаг богинь), две рогатые богини полужвериного облика рождали источник благосостояния людей” (Там же). Эти богини отождествлялись с созвездиями Большой и Малой Медведицы (Там же: 475). В процессе развития сознания произошло дополнение или вытеснение древнего культа лося (оленя) медвежьим культом (следующий пласт): в космологических мифах о небесной охоте медведь все чаще начинает выступать наряду с оленем. Это и явилось, судя по всему, причиной прослеживаемой на славянском материале замены двух звездных лосей⁷

⁶ В связи с последним примером из пункта 4, взятого у Даля, имеется некоторое противоречие. *Прикол* — это небольшой железный кол, на тупом конце которого прикреплено кольцо. Когда нужно пустить лошадь на траву, прикол вдавливают в землю по самое кольцо и привязывают к нему лошадь на длинной веревке или аркане. На звездном небе такой главной точкой, осью, центром, *колом*, вокруг которого была сосредоточена звездная карта (или, по представлениям скотоводческих народов, вокруг которого вращались звездные табуны), благодаря своей неподвижности, считалась Полярная звезда. Известно, что в народной астрономии до сих пор сохранились космонимы *Кол* и *Прикол*, используемые для обозначения Полярной звезды. Однако, учитывая то, что последняя входит в состав созвездия не Большой Медведицы, а Малой, включение рассматриваемого примера в данную семантическую группу ставится под вопрос.

⁷ Доказательством реального существования номинации *Лось* в славянских языках, помимо приведенных диал. примеров (*Лось*, *Сохатый*),

двумя звездными медведицами (Там же: 54, 60).⁸

В европейских языках в наименованиях созвездия чаще всего встречаются значения 'большой медведь' и 'повозка'. Однако если первое является не просто базой, на которой строится сугубо национальное название, но прямым номинативным выражением (англ. *Great Bear*, гол. *Grote Beer* и т.п.), то второй тип, в силу своей специфичности, довольно любопытен: в наименованиях с семантикой 'повозка' обычно присутствует дополнительный компонент — указание на принадлежность кому-то (в частности, мужчине):

англ. *Charles's Wain* ('телега Чарльза'), *Arthur's Wain* ('телега, повозка Артура'); по всей вероятности, в обоих случаях имеет место отражение имен исторических лиц — ср. знаменитый король Артур),

нем. *Größe Himmelswagen* ('большая небесная телега, повозка'),

дат. *Karlsvognen* (*karl* — 'батрак, работник', *vogn* — 'повозка, телега'),

швед. *Stora Karlavagnen* ('большая повозка мужчины'; из древнешвед. *Karlvagn* — 'повозка мужчины, т.е. Тора или Одина' (Аникин 1990: 22); здесь, видимо, указание на то, что на созвездие было перенесено старинное предание о небесной колеснице, на которой души усопших перевозились в царство Одина),

норв. *Karlsvognen* ('повозка мужчины'),

эст. *Suur Vanker* ('большая повозка'),

литш. *Lielie Greizie Rati* ('большая кривая телега').

Итак, обозначим выводы, вытекающие из проведенного исследования, и наметим возможные перспективы, появляющиеся при дальнейшей работе в данной области:

может служить то, что одно из названий Полярной звезды в польском языке звучит как 'Лосиная звезда' — *Gwiazda Losiowa*.

⁸ Следует принять во внимание и другое объяснение закрепления за исследуемым созвездием номинации *Большая Медведица*: это результат калькирования с латинского языка, наблюдаемого в данном случае и в большинстве (если не во всех) европейских языков, — *Ursa Major* (лат. название, в свою очередь, является калькой с греческого) (Аникин 1990: 22).

1. Названия звездных объектов в славянских языках в общей сложности схожи — формально (корневая однородность) и семантически;

2. Дialeктные названия и взятые в качестве иллюстрации отдаленные от славянских языки нередко отражают большую специфику наименований;

3. Славянскую народную астрономию можно рассматривать как один из многочисленных памятников духовной культуры славян. Возникшая в древности, она находится в стадии исчезновения, поэтому ее необходимо собирать, изучать, классифицировать и т. д. В этой связи появляется несколько перспектив: 1) способы (и их описание) определения по звездам времени, погоды; 2) подключение сопоставительного аспекта анализа славянских и неславянских астрономий. Это позволит реконструировать фрагменты разрушающейся астрономической системы, дополнить знания специалистов и неспециалистов о взаимодействии языков и народов;

4. Перспективным представляется также изучение звездных систем на латышском, шире — балтийском языковом материале.

СЛОВАРИ

Русско-белорусский словарь. Т. 1–2. 2-е изд. Минск. 1982.

Белорусско-русский словарь. Под ред. К. К. Крапивы. М. 1962.

Російсько-український словник. Т. 1–3. Київ. 1968.

Українсько-російський словник. 3 видання. Київ. 1975.

Мирович А., Дулевич И., Грек-Пабис И., Марыняк И. *Большой русско-польский словарь.* Т. 1–2. М.–Варшава. 1970.

Гессен Д., Стыпула Р. *Большой польско-русский словарь.* Т. 1–2. 3-е изд. М.–Варшава. 1988.

Влчек Й. *Русско-чешский словарь.* 3-е изд. М. 1985.

Чешско-русский словарь. Под ред. Л. В. Копецкого, Й. Филиппа и О. Лешки. Т. 1–2. 2-е изд. М.–Прага. 1976.

Русско-словацкий словарь. М.–Братислава. 1989.

Коллар Д., Доротьякова В., Филкусова М., Васильева Е. *Словацко-русский словарь.* М.–Братислава. 1976.

- Русско-сербскохорватский словарь*. Под ред. Б. Станковича. М.—Нови-сад. 1988.
- Толстой И. И. *Сербскохорватско-русский словарь*. 5-е изд. М. 1982.
- Руско-български речник*. Под ред. С. Влахов, А. Людсканов и Г. А. Тагамлицкая. Т. 1–2. София. 1960.
- Бернштейн С. Б. *Болгарско-русский словарь*. 3-е изд. М. 1986.
- Македонско-русский словарь*. Сост. Д. Толовски и В. М. Иллич-Сви-тъч. Под ред. Н. И. Толстого. М. 1963.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. 5 knjig. Ljubljana. 1970–91.
- Мюллер В. К. *Англо-русский словарь*. 23-е изд. М. 1990.
- Русско-немецкий словарь*. Под ред. К. Лейна. 10-е изд. М. 1989.
- Немецко-русский словарь*. Под ред. А. А. Лепинга и Н. П. Страховой. 7-е изд. М. 1976.
- Русско-датский словарь*. Сост. Н. И. Крымова и А. Я. Эмзина. Под ред. Й. Харрита. 2-е изд. М. 1968.
- Датско-русский словарь*. Сост. Н. И. Крымова, А. Я. Эмзина, Г. Ф. Мольтке. 2-е изд. М. 1960.
- Русско-шведский словарь*. Под ред. К. Давидссон. М. 1976.
- Миланова Д. Е. *Шведско-русский словарь*. 5-е изд. М. 1985.
- Берков В. П. *Русско-норвежский словарь*. М. 1987.
- Аракин В. Д. *Норвежско-русский словарь*. М. 1963.
- Русско-голландский словарь*. Сост. Ж. И. Пирот. М. 1961.
- Голландско-русский словарь*. Под рук. С. А. Миронова. М. 1958.
- Русско-финский словарь*. Под ред. М. Э. Куусинена и В. М. Оллы-кайнен. М. 1963.
- Финско-русский словарь*. Сост. И. Вахрос и А. Щербаков. 2-е изд. М. 1977.
- Vene-eesti sõnaraamat*. Koostanud V. Muhel. 7. trükk. Tallinn. 1982.
- Krievu-latviešu vārdnīca*. 2 sēj. Rīga. 1959.
- Latviešu-krievu vārdnīca*. 2 sēj. Sast. autoru kolektīvs. Rīga. 1979.
- Rusų-lietuvių kalbų žodynas*. Vilnius. 1967.
- Lietuvių-rusų, rusų-lietuvių kalbų žodynas*. Sudarė: I. Čekmonienė, O. Dundaitė, M. Sivickienė, V. Čekmonas. Vilnius. 1993.
- Balkevičs J., Balode L., Bojāte A., Subatnieks V. *Lietuviēšu-latviešu vārdnīca*. 2. izd. Rīga. 1995.
- Дворецкий И. Х. *Латинско-русский словарь*. 3-е изд. М. 1986.
- Даль В. И. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 1–4. М. 1989.
- Словарь областного архангельского наречия: в его бытовом и этно-графическом применении*. Спб. 1885.

- Словарь русских народных говоров*. Вып. 1–27. Л. 1965–1992. Вып. 2. 1966. Вып. 5. 1970. Вып. 8. 1972. Вып. 14. 1977. Вып. 17. 1981.
- Kleczek J. *Astronomical Dictionary: In Six Languages*. Praha. 1961.

ЛИТЕРАТУРА

- Аникин А. Е. 1990 — К типологии названий Большой Медведицы в языках Сибири. *Известия Сиб. Отделения АН СССР. Сер. истории, филологии и философии*. Вып. 3. С. 18–22.
- Афанасьев А. Н. 1995 — *Поэтические воззрения славян на природу*. Т. 3. М.
- Гак В. Г. 1977 — К типологии лингвистических номинаций. *Языковая номинация. Общие вопросы*. М. С. 230–293.
- Никонов В. А. 1973 — Космонимия Поволжья. *Ономастика Поволжья*. Вып. 3. Уфа. С. 373–381.
- Рыбаков Б. А. 1981 — *Язычество древних славян*. М.
- Штаерман Е. М. 1987 — *Социальные основы религии Древнего Рима*. М.
- Щерба Л. В. 1958 — Опыт общей теории лексикографии. *Избранные работы по языкознанию и фонетике*. Т. 1. Л.

ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ПАРАДИГМ СКЛОНЕНИЯ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ И ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ ЛЯШСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

АЛЕКСАНДР ШИНДЯПИН (ТАРТУ)

О феномене ляшского литературного языка уже имеются определенные исследования (напр., работы А. Д. Дуличенко 1981; 1993: 151–161; 1992: 104–113; Hannan 1996: 39–47). Однако грамматика этого литературного языка до сих пор не составлена. Целью нашей статьи является определение типов склонения имен существительных и прилагательных на основе текстов стихотворного сборника Ондры Лысогорского “Пусть ляшские реки текут к морю” (Łysohorsky 1958), включающего 129 стихотворений и словарь с комментариями поэта к ляшской графике и фонетике.

Нами была произведена сплошная эксцерпция необходимого материала — 4749 именных форм, из которых существительные составляют 2796, а прилагательные — 1953 формы. Нужно сказать, что особенности склонения ляшских существительных и прилагательных в значительной мере близки таковым в местном верхнеостравском говоре (Bartoš 1886: 111–114; Loriš 1899: 37–48; Vělič 1972: 303), а также в чешском литературном языке.¹

Рассмотрим сначала склонение **существительных**.

Среди существительных *мужского рода* можно выделить следующие типы:

а) с твердым конечным согласным основы и нулевой флексией в форме им. пад. ед. числа:

¹ Сразу же заметим, что собранный нами материал не всегда дает возможность составить полную парадигму склонения.

	sg.	pl.
N	chłop, dub	chłopi, duby
G	chłopa, dubu	chłopów, dubów
D	chłopu, -owi, dubu	chłopóm, dubóm
A	chłopa, dub	chłopów, dubów
V	chłope	
L	(o)chłope, dubu	chłopach, dubach
I	chłopém, dubém	chłopami, dubami

б) с мягким конечным согласным основы и нулевой флексией в форме им. пад. ед. числа:

	sg.	pl.
N	kamień, dzień	kamienie, dni
G	kamienia	kamieñi, dni
D	kamieniu, dniu	kamieñóm, dñóm
A	kamień, koña, dzień	dni
V		kamienie
L	(o)kamieniu, dñe	kamieñach, dñach
I	kamieñém, dñém	kamieñami, dñami

Из одушевленных существительных встретились лишь форма вин. пад. ед. числа *koña*.

в) с твердым конечным согласным основы и флексией *-a* в форме им. пад. ед. числа (обычно это существительные со значением лица); в нашем материале лишь несколько таких существительных оформлено им. и твор. пад. ед. и мн. числа и род. пад. ед. числа:

	sg.	pl.
N	poeta, strażca	poety, strażcowe
G	poety	
I	strażcém	poetami

Среди существительных *среднего рода* можно выделить:

а) тип на твердый согласный основы с флексией *-o* в форме им. пад. ед. числа:

	sg.	pl.
N	město	města
G	města	měst
D	městu	městóm

A	město	
V	město	
L	měšće	měštach
I	městém	městami

Здесь выявляются лакуны в вин. и зват.пад. мн.числа.

б) тип на мягкий или функционально мягкий согласный основы с флексией *-e* в форме им.пад. ед.числа:

	sg.	pl.
N	pole	pole
G	poľa	
D	polu	polóm
L		polach
I	polém	polami

Формы вин. и зват. пад. мн. и ед. числа обнаружить не удалось.

в) тип на мягкий согласный основы с флексией *-i* в форме им. пад. ед. числа:

	sg.	pl.
N	znaméni	znaméňa
G	znaméňo	
D	znaméňu	znaménim
L		znaméňach
I	znaménim	

Нами не обнаружены формы вин. и зват. пад. мн. и ед. числа.

Что касается существительных среднего рода с неравносложными основами (*čela, kuřa, džica*), то их по материалу источника восстановить не удалось; обнаружена только одна близкая форма *džéčo* в им. пад. ед. числа, скорее всего склоняющаяся по типу существительных *město*.

Существительные *женского рода* могут быть распределены по следующим типам склонения:

а) с конечным твердым согласным основы и флексией *-a* в им. пад. ед. числа:

	sg.	pl.
N	roba	roby
G	roby	rob

D	robě	robóm
A	robu	rob, ruky
V	robo	roby
L	(o)robě	robach
I	robu	robami

б) с конечным мягким или функционально мягким согласным основы и флексией *-a* в форме им. пад. ед. числа:

	sg.	pl.
N	duša	duše
G	duše	duši, ulic
D	duši	
A	dušu	duše
V	dušo	
L	(o)duši	dušach
I	dušu	dušami

Здесь нам не встретились формы дат. и зват. пад. мн. числа.

в) с основой на мягкий (*kość, zbroń*) и на твердый согласный (*krew*) в форме им. пад. ед. числа:

	sg.	pl.
N	kość, krew	kości, zbrońe
G	kości, kérwe, kwě	kości
D	kości	
A	kość, krew	zbrońe
V	zémio	
L	(o)kości, kérwi	koścach
I	kościu, kériu, kwiu	koścami

Имеются лакуны в вин., дат. и зват. пад. мн. и ед. числа.

Как видим, некоторые парадигмы удалось восстановить практически полностью (*chłop, dub; kamén, dzéń; roba, ruka*), а некоторые обнаруживают в себе большие лакуны.

Склонение прилагательных характеризуется двумя типами — твердым и мягким:

а) *твердый тип* имеет основу на твердый согласный в им. пад. и родовые флексии *-y, -o, -e* в ед. числе, *-e* во мн. числе:

sg.	masc.	neutr.	fem.
N	dobry	dobre	dobro

G	dobreho	dobreho	dobrej
D	dobremu	dobremu	dobrej
A	dobry, dobreho	dobre	dobru
L	(o)dobrym	(o)dobrym	dobrej
I	dobrym	dobrym	dobru
pl.	masc., neutr., fem.		
N	dobre		
G	dobrych		
D	dobrym		
A	dobre, dobrych		
L	dobrych		
I	dobrymi		

б) *мягкий тип* имеет основу на мягкий или функционально мягкий согласный и родовые флексии *-i, -o, -ě*, в им. пад. ед. числе, *-ě* во мн. числе:

sg.	masc.	neutr.	fem.
N	ostatni	ostatně	ostatňo
G	ostatniho	ostatniho	ostatněj
L	(w)ostatnim	(w)ostatnim	(w)ostatněj
I	ostatnim	ostatnim	ostatňu
pl.	masc., neutr., fem.		
N	ostatně		
G	ostatnich		
I	ostatnimi		

Притяжательные прилагательные типа *Óndrašów, matčino* в источнике употребляются только в им. пад. ед. числа.

В заключение приведем статистику проанализированных нами словоформ:

Имена существительные

тип	пример	количество
мужской	chlóp, dub	1117
	kameň, kóň, džeň	255
	poeta, stražca	12
средний	město	221
	pole	36
	znaméni	91
женский	roba, ruka	942

	duša, pěšňa	96
	kość, dłón, krew	156

Имена прилагательные

тип	пример	количество
твердый	dobry	1894
мягкий	ostatni	59

ЛИТЕРАТУРА

- Дуличенко А. Д. 1993 — Литературная ляштина Ондры Лысогорского в контексте западнославянских языков и в связи с литературными микроязыками современной Славии. *Славянское языкознание. XI Международный съезд славистов. Братислава, 1993.* М. С. 151–161.
- Дуличенко А. Д. 1992 — О ляшском литературном языке (Выступление в дискуссии). *Umělecký a lidský odkaz básníka Óndry Łysohorského.* Frýdek-Místek. S. 114–115.
- Дуличенко А. Д. 1992 — Феномен Ондры Лысогорского: один человек — один язык. *Umělecký a lidský odkaz básníka Óndry Łysohorského.* Frýdek-Místek. S. 104–113.
- Дуличенко А. Д. 1981 — Славянские литературные микроязыки. *Вопросы формирования и развития.* Таллин.
- Bartoš Fr. 1886 — *Dialektologie moravská. 1 díl. Nářeči slovenské, dolské, valašské a lašské.* Brno.
- Belič J. 1972 — *Nastín české dialektologie.* Praha.
- Hannan K. 1995 — Some unpublished poems of Óndra Łysohorsky. *Oxford Slavonic papers. New series. Vol. 28.* Oxford. P. 98–123.
- Hannan K. 1996 — K lingvistickému přehodnocení Łysohorského literární laštiny. *Óndra Łysohorsky 1905–1989. Kolokvium uskutečněné ve dnech 8.–10. června 1995 u příležitosti nedožitých 90. narozenin básníka.* Frýdek-Místek.
- Loriš J. 1899 — Rozbor podřečí hornomoravského na Slezsku. *Rozpravy Akademie české císaře Františka Jozefa pro vědy, slovesnost a umění. Roč. 7. Praha. Tř. 3. Č. 1.*
- Łysohorsky Ó. 1958 — *Aj lašske řeky plynú do mořa.* Praha.

ЭТИМОЛОГИЯ СЛАВ. КЛЯТИ И ТИПОЛОГИЯ КЛЯТВЕННОГО ОБРЯДА

АНЖЕЛИКА ШТЕЙНГОЛЬД (ТАРТУ)

За последние полтора десятилетия в лингвистике возрос интерес к мифологической и обрядово-магической лексике древних славян, рассматриваемой, в частности, с этимологических позиций. Заслуживают упоминания работы «Еще раз о Велесе-Волосе в контексте “основного” мифа» В. Н. Топорова (1983), «К названию бога-громовержца в индо-европейских языках» С. Л. Николаева и А. Б. Страхова (1985), «Дохристианские верования славян в свете славянского языкознания» Л. Мошинского (1992) и подробная рецензия на эту книгу О. Н. Трубачева («Мысли о дохристианских верованиях...») (1995), «Материалы по славянскому язычеству и мифологии в трудах И. И. Срезневского» О. А. Черепановой (1993).

Особое внимание обращает на себя глагол *клясть(ся)* по причине обилия производных от него лексем с большим разбросом семантики (ср.: *проклясть, клятва, заклинание, заклятый (враг)* и т.д.). И хотя исследовательская интуиция угадывает в комплексе разнородных сем наличие глубоко архаичного семантического ядра (кстати сказать, мотивированного сходством или тождеством самих действий, являвшихся частью реальной жизненной практики), логика не всегда соглашается быть ее союзницей в данном вопросе. Последняя, как известно, опирается на факты. Отражение же фактов семантики в словарях иногда грешит неточностью: интересующие нас лексемы нередко толкуются не с помощью синонимов или описательных конструкций, а посредством друг друга, что не проясняет смысловых оттенков. Ср.: *клясть* ‘заклинать’, *заклинаться* ‘клясться, божиться’, *клясться* ‘проклинать, ругать самого себя’, *клятва* ‘заклятье, заклинание’, *заклятье* ‘клятва’

(СРНГ). Подобные неточности объяснимы вполне объективными причинами: размытостью семантики данной группы родственных слов, спецификой самого жанра словарной статьи и невозможностью для составителей словаря в каждом конкретном случае проводить специальное исследование.

Контекстуальный анализ значительно расширяет наши возможности в указанном направлении. В частности, он помогает выявить связь производящей основы с тремя основными семантическими полями. Ниже демонстрируются примеры, почерпнутые преимущественно из диалектной речи как сохраняющей семантические архаизмы, — наследие отдаленной исторической эпохи¹.

I. Семантическое поле магии и колдовства.

клятва ‘заговор на оберег’: “*Клятва она и щас есть, кому охота, дак бормочут что-то, когда пойдут в лес*” [Ср. Урал] (СРНГ);

клябовать ‘ворожить, колдовать, насыпать порчу’: “*Бережись ее, она клябует*” [Курск.] (Слов. Акад. 1144);

клясть-заклинать ‘заговаривать что-либо / кого-либо, ворожить’: “*Добры молодцы, робята — доняки казаки, Что донские, да гребенские, да запорожские; Они кляли-заклинали славный тихий Дон*” [Печор.] (СРНГ);

заклянённый ‘заговоренный от вражеских чар’ [Сиб.] (СРНГ);

заклятие / заклятье ‘колдовство, магический наговор, заговор’: “*Ай не могу боле смотреть на князя Владимира, А на Апраксию да королевичну, Ай положено заклятие великое*” [Олон.] (СРНГ), “*Раньше люди были ... похитрее: заклятье клали на клад-то*” [Яросл.] (СРНГ);

заклят(ый) 1. ‘заколдован(ный), превращен(ный)’: “*А это был государский сын заклят ведьмой (тогда были колдуны разные у старину-то)*” [Смол.] (Смирнов 589); 2. ‘изгоняющий нечистую силу’ (в том числе, в христианском смысле): *заклятый(-ой) молебен* ‘молебен, изгоняющий нечистую силу’ [Смол.] (СРНГ);

¹ Значения интересующих нас лексем приводятся в неизменном, по сравнению с СРНГ, виде только при условии их соответствия выдвинутым нами требованиям, в противном случае им дается альтернативная замена.

заклятнá(я) (молитва) ‘молитва об изгнании злых духов’ [Смол.] (СРНГ);

заклясть ‘произнести магическую формулу, заколдовать’: «Он (Бог) заклял ... свой меч. “Аминь, аминь, меч мой, чтобы мне одному принадлежал, чтобы я им один владел и больше никто”» [Тульск.] (Колчин :69);

проклясть 1. ‘приказать исчезнуть, предать анафеме’: “...преподобный сотворил молитву к Богу, проклял демона, и тот исчез как дым” (Нил Мироточивый 32); 2. ‘превратить в нечисть: кикимору, лешего, русалку и пр.’: “Отец меня проклял ни с того ни с сего” (говорит о себе превращенный в кикимору) [Самар. кр.] (Садовников 252);

проклят(ый) 1. ‘преданный анафеме’: «А ты бы молвил (чертям): “Будь, враг, проклят Именем Господним Во веки веков, аминь.” Черти б убежали» (Кирша Данилов 266); 2. = заклят(ый) 1., т.е. ‘превращенный в нечисть’: “Я (кикимора кабачная) — сын богатых родителей..., проклятый еще в утробе матери” [Самар. кр.] (Садовников 252);

проклянённый = проклятый 2.: “Возьми-ка, брат, девицу проклянённую. Когда в баню мать пошла, тогда дочку прокляла” [Самар. кр.] (Садовников 261).

II. Пейоративное семантическое поле.²

клясть(ся) ‘бранить(ся), ругать(ся)’: “Разве в дорогу так-то клянут? И что ты клянешь? Что ты этим возьмешь?” [Ряз., Сар., Тобол. и др.] (СРНГ), “Она тоже клясться здоровая, тетя Дуня!” [Пск., Твер., Арх., Ряз. и др.] (СРНГ);

клясть на проклин ‘очень сильно ругать, бранить’ [Ряз.] (Там же);

клять — ‘о подлом, корыстном, скупом, ленивом человеке’ [Твер., Яросл., Перм. и др.] (СРНГ);

клятва, клятва ‘брань, ругань’: “Паралик с тобой! или Вихор тебя подыми! — это клятва называется...” [Ряз.] (СРНГ), “Дармовля клятва хозяина найдет” [Смол.] (СРНГ);

кляти́на ‘подлец, негодяй, лентяй м./ж.’ [Свердл., Ср. Урал.] (СРНГ);

² Далеко не все из перечисленных ниже слов в словарях снабжаются пометой *бранно*. Автор статьи берет на себя смелость приписывать этим лексемам пейоративное содержание, исходя из прямого негативного значения и прагматики использования, устанавливаемой посредством анализа контекста.

- клятбѣй / клятый* 'негодяй, мерзавец' [Новорос.] (Там же);
- клятура* 1. 'подлый, корыстный человек, скряга' [Смол., Тамб., Новг. и др.]; 2. о том, кто занимает высокое положение по протекции, а не за собственные заслуги [Сиб.] (СРНГ); 3. 'уродливый и жалкий человек' [Яросл.] (Там же);
- поклясть* 'поругать, побранить': "Дочерню я и поклану, а эту пальцем не трону" [Ряз.] (СРНГ);
- проклинать(ся) / проклясть(ся)*: "А я села бы среди площади ... Про-клинала бы я разлучника, Что разлучил меня с милым дружкой" (Сахаров 4: 4), "От того-то со стыда со великого, Он клянется Олеша — проклиняется: не всякому женитьба удавается" [Олон.] (СРНГ);
- проклятый* 1. бранное слово, значение которого едва ли поддается конкретизации ≈ 'подлый, негодный, окаянный и пр.': "Вот куда леший занес проклятую (лошадь)" [Шенкуров. у.] (Харитонов 101), "Девка взглянула на нее и закричала недаровым матом: "Ты, проклятая, меня извести хочешь! задушить хочешь" [Симб.] (Садовников 255–256); 2. 'относящийся к нечисти, потустороннему миру', часто входит в состав обращения, адресованного демоническому персонажу: «Приходит (солдат), отпирает двери ... и говорит: "Ах, проклятая сила, какое здание завладела"» (Соколовы 295), «И тут Илье за беду стало ... Говорил таково слово: "Собака, проклятой ты, Калин царь!"» (Кирша Данилов 167), "Что ты, проклятой, — говорит Ванюшка чудицу, — я ведь не слепой, у меня глаза оба есь" [Арх.] (Смирнов 112); 2 а. 'инославный, безбожный, языческий', в таком значении — устойчивый эпитет, сопровождающий наименования враждебных народов и локусов: "Брал он, расстрига, (жену) в проклятой Литве ... Злу еретницу, безбожницу" (Кирша Данилов 72), "Я сам влезу на вербу, на проклятых ляхоз" [южн.-русск.] (Сахаров 5: 315);
- заklinать / заkлясть* 'ругать, бранить': "А ножницы я опять забыла принести; вы меня, чай, заkляли за них" [Влад.] (СРНГ);
- заkлятый* = *проклятый* 2 а.: "... по царскому веленью клич скликают, солдатиков набирают на заkлятого басурмана" [Ворон.] (Смирнов 656).

III. Семантическое поле собственно клятвы.

- клясться и родом (и) плодом* 'клясться именем всех своих родных': "Так она клялась и родом и плодом, что она больше не будет. С тех пор она больше ничего и не делала" [Том.] (СРНГ);

клятва, клят(ь)ба, клятебка (уменьш.-ласк. от клятеба) 'обещание, обет, присяга, божба': "Клятву клял на образа" [Пск.] (СРНГ), "Дай клятву, что каждый год будешь ездить сюда ... непременно на лошади, чтобы больше золота увезти, а не то беда будет" [Орлов.] (Иванов 178–179), "Давай, милка, сделаем клятбу, Переменимся кольцом" [Вят.] (СРНГ);

надуть на клятбу 'поклоняться, произнося слова "проклятья" [т.е. клятвы — А. Ш.] скороговоркой, по отношению к кому-то другому, не к себе' [без указ. места] (Там же);

заклинать(ся) / заклясть(ся) 'божиться, присягать, давать обещание, обет': "Чего уж чрез детей божиться, весь дом заклял" [без указ. места] (СРНГ), "Батюшка! Венчай со мной: заклялся небом и землей" [Пск., Волог.] (СРНГ), "А душечка, удалой доброй молодец! Божился, доброй молодец, ратился, А всякими неправдами заклиналися" (Кирша Данилов 254), «А сам заклинается: "А не дай, Боже, напередки бывать"» (Сахаров 4: 319);

заклятие, заклятье = клятва: "Подружась с мужиком, он (леший) дает ему заклятие делать все, что он в состоянии сделать по приказанию мужика" [Шенкуров. у.] (Харитонов 95);

заклят = клятва: "Он такой заклят дает: Сырую землю в рот берет" [Новг.] (СРНГ);

заклятая (сущ.) = клятва: "(Медведь) стал на дыбы, плюет на меня ... Господи, думаю, заклятую тебе даю: никогда не бегать больше (с прииска)" [Сиб.] (СРНГ);

поклоняться 'побожиться, присягнуть': "... мать поклонялась своей утробой в нечестивом деле" (Садовников 252–253).

Ни под одну из указанных категорий однозначно не подпадают следующие слова и выражения:

клятву клясть 'настойчиво умолять о чем-либо, во имя чего-либо': "А как тут змея ему все взмолилася, Она клятву кляла все ему великую" [Беломор.] (СРНГ);

заклинать 1. 'запрещать кому-либо из детей вступать в наследование родового имущества' — "это своего рода лишение наследства, не формальное, но по освященному обычаю праву родителей, которому дети беспрекословно подчиняются, иначе прах мертвого будет трястись" [Арх.] (Подвысоцкий 50); 2. выражение пожелания избавиться, отделаться от кого-, чего-либо [Олон.] (СРНГ).

Приведенные примеры, хоть и требуют специального комментария, но за неимением места здесь рассматриваться не будут. Ограничимся лишь указанием на их тесную семантическую

связь с перечисленными полями. А сейчас вкратце проанализируем существующие точки зрения на происхождение рус. *клян*у / *клясть*.

Этимологи в данном вопросе занимают две диаметрально противоположных позиции. Первой придерживаются А. Брюкнер, Й. Голуб и вслед за ними М. Фасмер, В. Махек и О. Н. Трубачев (см.: ЭСРЯ II: 259; Machek 205; ЭССЯ 10: 37–40). Этимологизируя *клян*у / *клясть* на чисто славянской почве (о балтийских соответствиях пока умолчим), они связывают его, хотя и не совсем уверенно, с рус. *клонить*. Фонетическое обоснование принципиальных возражений не вызывает. Семантическая же сторона целиком базируется на отдельных этнографических фактах, в соответствии с которыми обряд клятвоприношения у древних славян сопровождался прикасанием к земле как к священному объекту, свидетельствующему юридическую действенность свершившегося. Если верить В. Махеку, поклон знаменовал “высшую степень клятвы (на первой стадии давалось слово, на второй — рука, ср. чеш. *záruka*)” (Machek 205), но сопровождал ее даже в том случае, когда в свидетели призывались небесные боги (Там же). В качестве же типологической параллели к схеме *клясть* < *клонить* обычно приводится ст.-слав. *присахти, присагж* < **sęgti, sęgati* ‘прикасаться (рукой), дотягиваться, доставать’, которое само по себе еще никак с *клонить* не соотносится.

Во многих древних культурах клятва, действительно, сопровождалась прикосновением к священному предмету (обрядным целованием), но отнюдь не всегда в этой роли выступала земля. Хорошо известны случаи принесения священных обетов перед изображениями богов (Перун, Велес) (Machek 205), а также присяги на оружии (Слов. Акад. 1143). Клятвоприношение могло совершаться не в чистом поле, а в избе, у божницы или возле печного столба, который, кстати сказать, белорусами отождествлялся с домовым (Белякова 175). Поклон как благоговейный жест, видимо, никогда не являлся специфической составляющей этого обряда, а был широко распространен в повседневном этикете как знак приветствия (особенно младшими старших, простолюдинами — князей, бояр и

пр.) и уважения, преклонения (сопровождал просьбу, мольбу, жертвоприношение).

Ряд исследователей видит в балтийских языках (древне-прусском и старолатышском) соответствия интересующей нас славянской основе. Ср.: ст.-лтш. *klentēt* 'проклинать' (известен с XVII в.), др.-пр. *klantemai* 'мы проклинаяем' (ЭСРЯ II: 259), *klantīsnan* (аккуз.) 'проклятия [?]', *klantīuns* 'проклятый' (Karulis I: 483), пер-*klantits* 'проклятый' (Berneker I: 525–526). Первый глагол К. Мюленбах считает курляндским диалектизмом (Mühlenbach II: 223), что ставит под сомнение его исконность в латышском языке. Древнепруссские же лексемы, скорее всего, заимствованы из польского и переоформлены фонетически (Berneker I: 525–526).³

А. Г. Преображенский, Э. Бернекер, К. Карулис (Преображенский I: 322, Berneker I: 525–526, Karulis I: 483), а также Ф. Хольтхаузен, чей словарь оказался нам недоступен (ссылку на него см.: ЭСРЯ II: 259), считают возможным возводить прасл. **klęti* к и.-е. звукоподражательным словам типа ст.-англ. *hlimman*, *hlymman* 'звенеть, шелестеть, грохотать', др.-исл. *hlymia* 'звучать, бушевать, шуметь', д.-в.-н. (*h*)*limman* 'рычать, реветь, выть', греч. κλόνος 'шум битвы', др.-инд. *krāndati* 'шуметь, тревожить'. Обилие фонетических вариантов уже внутри одного языка (напр., в ст.-англ.: *hlem*, *hlyn(n)*, *hlimman*, *hlynian* и др.) демонстрирует предельную неустойчивость этого оноματοпоэтического комплекса. Сомнительно, чтобы во всех перечисленных случаях речь шла о генетическом родстве. С другой стороны, сопоставление со слав. **ro(k)ta* 'присяга, клятва' (этимологически — 'нечто произнесенное') семантически мало что дает, поскольку ни одно из этих звукоподражаний собственно речи, говорения, не обозначает. Каким же образом мог осуществиться семантический переход от 'шуметь, звучать, выть' к 'клясться'?

Мы считаем, что в этимологическом плане возможно еще одно решение данной проблемы, если предположить, что праслав. **klyno*, *klęti* восходит к деноминативу IV класса **kliniti*

³ Первым эту идею высказал Брюкнер (см. Berneker I: 526).

‘забивать клин, не удаваться, стопорить’. Последний происходит из **klīnъ* ‘клин, гвоздь’, который в свою очередь — из **kolti* ‘колоть, резать’ (ЭСРЯ II: 251, ЭССЯ 10: 44–45) по аналогии с *молоть* — *млин* (*блин*) (Там же). Анализируемый глагол **klъno*, *klęti* в презенсе имеет характерную для I класса с сонантами нулевую ступень аблаута (Кудрявцев 215) (в инфинитиве ступень аблаута не распознается, поскольку **ę* в равной степени может восходить и к **en*, и к **ьn*). Выдвинутая гипотеза имеет два небольших “но”. Во-первых, старославянский язык знает глагол *кльнѣ*, *клати* ‘проклинать, клясть, клясться’ и его производные *заканнати*, *заклати*, *проклати*, но ничего не известно о существовании **кланити*. Во-вторых, *кльнѣ*, *клати* — глагол I класса. Образование глагола I кл. из глагола IV кл. — случай весьма нетипичный. Первое затруднение может быть устранено, если учесть широкое распространение глаголов с корнем **klīn-* во всех славянских языках. Ограничимся лишь некоторыми примерами: ст.-болг. *клинѣ* > ‘лопаться прорастая’ (о посеянном зерне), словен. *kliniti* ‘вставлять клинышки, заострять клином’, ‘толочь зерно’, *klinis* ‘заклинить’ (ЭССЯ 10: 44–45), ст.-чеш. (*v-/za-*)*kliniti*, *klinovati* (без указания значения) (Machek 257), чеш. *zakliniti(se)* ‘заклинить, всадить, засадить во что-либо’, ‘затесаться, вклиниться’, *vkliniti(se)* ‘вклиниться’ (Чешско-рус. словарь II: 528, 617), рус. диал. *заклинить* ‘вбить кому-либо что-либо в голову, не удаваться, повезти’⁴ [Ворон., Пск., Твер.] (СРНГ 10: 133), *поклонить* ‘привести в упадок’ [Твер.] (СРНГ 28: 386). Можно думать, что интересующий нас глагол — общеславянское достояние, а не результат независимого развития в каждом отдельном славянском языке (ЭССЯ 10: 44–45). Второе препятствие преодолимо при следующем допущении: поскольку древнеславянские глаголы I кл. служили базой для образования глаголов IV кл. (Кудрявцев 217), то, видимо, в

⁴ Не исключено, что широкое распространение префикса *за-* в производных глагольных и именных формах объясняется его наличием еще в мотивирующей основе (ср. *заклинить* ‘не удаваться’ > *заклясть* букв. ‘не давать двигаться, сделать неподвижным’).

отдельных случаях могла допускаться словообразовательная инверсия.

Теперь вернемся к нашим семантическим типам для анализа их генетической соотнесенности. Еще А. Брюкнер предположил возможность развития значения 'клясться' (= божиться, присягать) из 'проклинать себя'. Этот тезис заслуживает особого внимания, но прежде — этнографический экскурс в историю самого обряда. Клятва возникает на той стадии развития человеческого общества, когда появляется потребность юридического регулирования отношений человека с богом (духами), а также с другим человеком. Наиболее архаичны те формы клятвы-договора, когда в обмен на испрашиваемую у божества помощь в охоте, промысле, ему обязуются принести в жертву его "долю" (поскольку божество мыслится как член клана, а значит такой же "добытчик", как и прочие взрослые мужчины племени). Иными словами, первоначально клятва завершала просительную молитву. Видимо, уже в этот древний период рождается характерная двухчастная структура клятвы: I) "я обязуюсь сделать то-то", II) "а если не сделаю, ты сделай со мной (пусть будет) то-то". Прибавление рефлексивной "условно-карательной" формулы вполне понятно, поскольку, если человек нарушит взятое на себя обязательство, в следующий раз он уже не сможет рассчитывать на протекцию божества (мало того — навлечет на себя его гнев). В случаях, когда договор заключался между людьми, бог или его репрезентанты — метонимические заместители: имя, священный атрибут, алтарь, икона — призывались в свидетели истинности клятвы. Позднее такую же роль стали выполнять члены коллектива. Отсюда сохранение в языке конструкций типа: *клясться именем всех святых, клясться перед лицом Бога, поклясться на иконе (распятии, Библии), клясться небом и землей, брать в свидетели клятвы всех своих родных* и др. Вторая часть клятвенной формулы — пожелание себе (иногда — своим детям, родне) физического урона, вплоть до смерти. Ср.: *не сойти мне с этого места, клянусь здоровьем матери, клянусь головой, жизнью (др.-рус. животом), "покаялась своей утробой в нечестивом деле"* (Садников 252–253) (т.е. беременная

женщина в залог клятвы предложила будущего ребенка), “*клялась и родом и плодом*” (СРНГ) (в роли “залога” здесь выступают все предки и потомки), *провалиться мне на этом месте, будь я проклят* и т.д. Совершенно очевидно, что на глубинно-смысловом уровне вторая часть клятвы, действительно, тождественна проклятию, в магическом отношении понимаемому как разновидность вредоносной деятельности (порчи⁵). Ср.: *чтоб тебе пусто было, будь ты неладен, леший тебя задерит, чтоб ты здесь остался, побей тебя гром, чтоб ты удавился, вихрь тебя подыми* и т.д. Большинство этих конструкций, хотя и в несколько измененном виде и лишённые магических коннотаций, бытуют в качестве пейоративных фразеологизмов. Не исключено, что сюда же относится матерная брань, но только в телеологически инверсированной форме: проклятие, как правило, отсылает человека к нечистой силе, делает его заложным покойником (русалкой, обменом, кикиморой и пр.), т.е. “изгоняет” человека из мира видимого в “параллельный”, невидимый, к не-людям; а матерная брань изгоняет нечистую силу тоже из человеческого мира в мир нежити. Таким образом, все три семантических поля исторически оказываются связанными, причем в качестве “скрепляющего раствора” выступает колдовская и магическая практика.

Как известно из этнографических источников, во многих архаических культурах акт порчи — бесконтактного магического воздействия на человека с целью нанесения ему физического вреда — может быть связан с действиями прокалывания символического двойника объекта порчи, ему принадлежащей вещи, протыкания или разрезания его следов ножом и т.д. Случаи такого рода магической борьбы с внешними врагами в древнем Египте хорошо документированы. В результате археологических раскопок были обнаружены целые серии статуэток инородцев с написанными на них проклятиями. Эти статуэтки периодически либо прокалывались, либо разбивались. Ведали этим особые жрецы (Бойко 132–133). Тот же мотив

⁵ Наиболее отчетливо связь интересующего нас корня с идеей порчи просматривается в рус. диал. *клябовать* ‘нарекать зло на кого-либо’ (Слов. Акад. 1144).

уничтожения противника магическими средствами встречается в древнеегипетской легенде, составной частью входящей в дошедшее до нас историческое сочинение Ибн Абд ал-Хакама (ум. в 870 г.) под названием “Фатух Миср” (“Завоевание Египта”). Чтобы обезопасить египетское государство от внешних врагов в тот момент, когда все мужчины были уничтожены, чародейка Тадура приказывает создать особый храм, на стенах которого изображены люди, верблюды, мулы и корабли. При приближении неприятеля эти изображения приходили в движение, а приставленные к ним воины начинали их колоть и резать: “Если это была конница, то те же самое, что они делали с этими изображенными на храме конями — отрубали им головы или ноги, или выкалывали глаза, или вспарывали им животы, — случалось вслед за этим с конницей. Если же это были корабли или пехота — то подобно этому” (Бойко 134). Аналогичным способом порча наводилась в древнем Риме и Европе: “Римские ведьмы, как и европейские, ... выделывали восковые фигурки, представлявшие тех, кому надо было нанести вражеский удар; иногда на этих фигурках награвировывалось даже имя жертвы. Желая напустить на жертву хворь, протыкали булавкой то место в фигурке, куда намеревались угнездить болезнь” (Орлов 172–173). По свидетельству Е. С. Новик со ссылкой на Г. Н. Грачеву, у гнансан вредоносной магией мог заниматься любой человек. «В последнем случае он, найдя на земле или снегу следы своего обичика, резал их ножом, приговаривая: “Пусть умрет в скором времени”, и делал из снега изображение человека, именуемое койка, и прокалывал его хореем (шестом — А. Ш.), говоря: “Пусть такой-то умрет! Такого-то убиваю!”» (Новик 120). В русской быличке, зафиксированной Д. Н. Садовниковым, черти пытаются нанести вред девушке, засидевшейся допоздна в бане, путем прибивания подола рубашки гвоздями. На утро она обнаруживает рубашку разорванной в клочья (Садовников 255). Заклинание ведьм и колдунов, их обезвреживание, также связано с жестами ритуального прокалывания (ср. с представлением о том, что себя можно обезопасить от колдуна, только если забить ему между лопаток осиновый кол; “ведьму можно при-

ковать к месту, притянув ее тень гвоздем” (Даль 41); укол булавки или иголки — спасительное средство против навязчивых русалок (Зеленин 212). Колющий предмет (веретено, игла и т.д.) используется ведьмой, колдуном для насылания смерти или беспробудного сна (сон — аналог смерти). Этот мотив широко распространен во всем мировом фольклоре (ср. в русской сказке “Беглый солдат” мальчик-колдун наводит на солдата мертвый сон, воткнув сзади в шинель булавку — Смирнов 92). Безусловно, здесь мы ограничились фрагментарным изложением лишь очень незначительной части фактов (реально их гораздо больше), вскрывающих магические и фольклорные корни семантической связи ‘колоть’ — ‘заклинать, проклинать, клясться’. Последнее в цепи значение ‘клясться’ на первый взгляд кажется дистанцированным от своей семантической основы, при том что в словообразовательном отношении оно находится ближе всего к мотивирующему слову. Это отнюдь не случайно. Как показывает русский диалектный материал, приведенный в начале статьи, бесприставочный глагол *клясть*, скорее всего, изначально имел синкретически-нерасчленимое семантическое ядро — ‘насылать порчу, колдовать, проклинать (позже = ‘бранить’)’ и был тесно связан с магической практикой порчи и оберега. Путем префиксации и филиации значений от него стали образовываться глаголы, обслуживающие юридическую и экспрессивно-языковую сферы. Историческая семантическая связь современного русского литературного *клясться* с *колоть* восстанавливается, действительно, только при наличии промежуточного звена *клясться* ‘проклинать себя’, этимологически — ‘прокалывать себя’. Другими словами, можно предположить, что акт произнесения клятвы в древности сопровождался не только символическим призыванием на свою голову физических бедствий (в случае ее нарушения), но мог сопровождаться и реальным увечием — проколом, порезом какой-либо части тела, т.е. скреплялся кровью. Сбор этнографического и культурологического материала на эту тему пока остается актуальной задачей.

ЛИТЕРАТУРА

- Белякова Г. С. 1995 — *Славянская мифология*. М.
- Бойко К. А. 1982 — Древнеегипетские истоки одного из мотивов “Сказки о золотом петушке”. *Временник Пушкинской комиссии 1979 г.* Л. С. 131–136.
- Даль В. И. 1997 — О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. *О повериях, суевериях и предрассудках русского народа*. М. С. 9–84.
- Зеленин Д. К. 1995 — Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. *Избранные труды*. М.
- Иванов А. И. 1997 — Верования крестьян Орловской губернии. *О повериях, суевериях и предрассудках русского народа*. М. С. 173–191.
- Кирша Данилов 1938 — *Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым*. М.
- Колчин А. 1997 — Верования крестьян Тульской губернии. *О повериях, суевериях и предрассудках русского народа*. М. С. 157–173.
- Кудрявцев Ю. С. 1998 — Значение морфологии старославянских глагольных классов для и.-е. реконструкции. *Языки малые и большие... In memoriam akad. Nikita I. Tolstoi*. Тарту. С. 213–235.
- Нил Мироточивый 1992 — *Посмертные поучения преподобного Нила Мироточивого Афонского*. Свято-Троицкий Ново-Гулутвин монастырь.
- Новик Е. С. 1984 — *Обряд и фольклор в русском шаманизме*. М.
- Орлов М. А. 1997 — *История сношений человека с дьяволом*. М.
- Подвысоцкий А. 1885 — *Словарь областного архангельского наречия*. СПб.
- Преображенский А. Г. 1959 — *Этимологический словарь русского языка*. Т. 1–2. М.
- Садовников Д. Н. 1997 — Из сборника Д. Н. Садовникова. *О повериях, суевериях и предрассудках русского народа*. М. С. 251–2; 4, 261–265.
- Сахаров И. П. 1838 — *Песни русского народа*. Ч. 1–5. СПб.
- Слов. Акад. 1841–1915 — *Словарь русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии Наук*. Т. 1–5. СПб.
- Смирнов А. М. 1917 — *Сборник великорусских сказок архива РГО. Записки русского географического общества по отделению этнографии*. Т. XLIV. Вып. 1–2. Петроград.

- Соколовы Б. и Ю. 1997 — Из сборника Б. и Ю. Соколовых. *О повериях, суевериях и предрассудках русского народа*. М. С. 290–301.
- СРНГ 1965 — *Словарь русских народных говоров*. М.—Л.
- Харитонов А. 1997 — *Очерк демонологии крестьян Шенкурского уезда. О повериях, суевериях и предрассудках русского народа*. М. С. 89–107.
- Чешско-рус. словарь 1976 — *Чешско-русский словарь*. Т. 2. Под ред. Л. В. Копецкого, Й. Филиппа. М.—Прага.
- ЭСРЯ 1986–1987 — Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка*. Т. 1–4. М.
- ЭССЯ 1974–и след. — *Этимологический словарь славянских языков*. М.
- Berneker E. 1908–1913 — *Slavisches etymologisches Wörterbuch*. Bd. I (A — mor.). Heidelberg.
- Karulis K. 1992 — *Latviešu etimoloģijas vārdnīca*. 2 s. Rīga.
- Machek V. 1957 — *Etymologický slovník jazyka českého a slovenského*. Praha.
- Mühlenbach K. 1923–1932 — *Lettisch-deutsches Wörterbuch*. Redigiert, ergänzt und fortgesetzt von J. Endzelin. Im 4 Bd. Riga.