

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ

ЗАПИСКИ

*Вестник литературоведения  
и языкоznания*

ВЫПУСК 24

110 лет М. М. Бахтину и В. Я. Проппу

---

Из жизни титулярного советника

---

Белокурый или белошкурый?

---

Теории национальной идентичности

---

А. В. Дружинин и театр

2006

ИЗДАНИЕ ОСНОВАНО А.А.ХОВАНСКИМ В 1860 ГОДУ

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ**  
**ЗАПИСКИ**

*Вестник литературоведения  
и языкоznания*

**ВЫПУСК 24**



**ВОРОНЕЖ**  
**2006**

**Редакционная коллегия:**  
**А. А. Фаустов (главный редактор),**  
**В. М. Акаткин, О. Ю. Алейников, А. Б. Ботникова,**  
**Г. Ф. Ковалев, А. С. Крюков, А. Г. Лапотько,**  
**О. Г. Ласунский, А. М. Ломов, Т. А. Никонова,**  
**И. А. Стернин, С. Н. Филюшкина**

Филологические записки. Вып. 24. — Воронеж: Воронежский университет, 2006. — 312 с.

ISBN 5-86211-042-9

«Филологические записки» — продолжающееся научное издание, которое развивает традиции одноименного воронежского журнала (1860—1917). На страницах вестника рассматриваются актуальные проблемы истории и теории литературы, языка, литературного краеведения. Выпускается филологическим факультетом ВГУ.

Издание адресовано филологам-специалистам, учителям-словесникам, студентам, всем, кто интересуется литературой и вопросами языка.

ББК 80

**Научное издание**  
**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ**  
**Вестник литературоведения и языкоznания**  
**Выпуск 24**

Электронная верстка *О. В. Нагаевой*. Корректор *Г. И. Старухина*

ЛР 070669 от 15.12.97. Подп. в печ. 26.02.2006. Форм. бум 84x108/32.  
Бумага офсетная. Офсетная печать. Усл. п. л. 15,5. Уч.-изд. л. 22,3.  
Тираж 500. Воронежский государственный университет. 394000 Воронеж,  
Университетская пл., 1. Областная типография. 394071 Воронеж, ул. 20 лет  
Октября, 73а

ISBN 5-86211-042-9

© Составление, оформление.  
Воронежский государственный  
университет, 2006  
© Авторы статей, 2006

## СОДЕРЖАНИЕ

### К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. М. БАХТИНА И В. Я. ПРОППА

От редактора .....	5
Тамарченко Н. Д. Самосознание и «родовое тело»: Бахтин и Андрей Белый (к постановке вопроса) .....	8
Двинягин Ф. Н. К морфологии свободного романа: структура персонажа и персонажи Марио Варгаса Льосы .....	18
Рафаева А. В. Волшебная сказка: основные структуро- образующие мотивы .....	35
Жигарина Е. Е. Паремиологические жанры: проблема структурно-семантической и функциональной дифференциации .....	52
Фаустов А. А., Колмыков В. А. Тройной обман (о пушкинской «Сказке о попе и о работнике его Балде») ....	61
Тропкина Н. Е. Образ волка в русской поэзии XX века .....	77
Пухова Т. Ф. К вопросу об указателе верований и магических действий в календарных обрядах Воронежской области .....	82
Матлин М. Г. «Скоморох» из Левашовки .....	96

### ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

Зверева Т. В. Мир как лабиринт в повести Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм» .....	103
Панкова Е. А. Топос средневекового города в немецком романтическом тексте .....	113
Самохина-Труве С. Закон и законность в фантастических повестях русского романтизма .....	123
Кривонос В. Ш. Функции «прошедшего века» в повести Гоголя «Портрет» .....	132
Савинков С. В. Человек без титула: к образу <i>титулярного советника</i> в русской литературе .....	141
Нагина К. А. Нравственные искания героев позднего Л. Толстого: мотивно-символический аспект .....	158
Воротникова А. Э. Констелляция образов и проблема авторства в романе И. Бахман «Малина» .....	168

### ЖИЗНЬ ЯЗЫКА

Кретов А. А. Славянские этимологии: <i>белокурый</i> .....	177
Ушакова Л. И. О механизме формирования фразеологизо- ванного значения у двухкомпонентных отымененных предлогов ...	186
Ушакова Т. В. Вопрос о подлежащем в сложноподчиненном предложении, выражающем изъяснительные отношения .....	192

## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Филюшкина С. Н. Проблема наций и национальных стереотипов в теоретических исследованиях и художественной литературе .....	202
Кабанова И. В. Теории национальной идентичности .....	210
Ольшанский Д. А. Монолингвизм (у) Жака Деррида .....	219

## ИЗ МИНУВШЕГО: ПУБЛИКАЦИИ, ВОСПОМИНАНИЯ, СООБЩЕНИЯ

Алдонина Н. Б. К теме «А. В. Дружинин и театр» (из неопубликованного) .....	226
Дружинин А. В. Несколько мыслей о театре .....	234
Дружинин А. В. Записка о настоящем положении цензуры драматических произведений, ее влиянии на упадок русского театра и о средствах противодействовать означенному упадку .....	236
Дьяконова Н. Я. Вспоминая Б. М. Эйхенбаума...	
<i>Предисловие и примечания А. Г. Кулик</i> .....	245
Егоров Б. Ф. Мой Воронеж и письма В. А. Свительского .....	248

## АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

Грачева Д. С. Duализм героини как выражение конфликта земного и небесного («непознаваемого») в рассказе Н. Гумилева «Принцесса Зара» .....	254
Рябцева Н. Е. Мифopoэтический хронотоп в книге стихов О. Чухонцева «Фифиа» .....	261

## УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ

Валагин А. П. Первые и последние. О пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери» .....	268
Бобрицких Л. Я. Заглянем в теорию... .....	271

## ФАКТЫ, СОБЫТИЯ, КНИГИ, ИМЕНА

Рафаева А. В. Памяти Е. М. Мелетинского .....	277
Тамарченко Н. Д. Урок мужества. Памяти Самсона Бройтмана .....	280
Юдин А. В. Памяти В. Н. Топорова .....	281
Бочаров С. Г. Космос В. Н. Топорова .....	284
Автономова Н. С. О Гаспарове – издалёка .....	289
Кройчик Л. Е. Живое слово. Памяти А. П. Чудакова .....	294
Иваньшина Е. А. Первый лауреат Новой Пушкинской премии .....	300
Егоров Б. Ф. Новинки из глубинки – 7 .....	301
Гусманов И. Г. Нужная книга .....	304
Подшивалова Е. А. О монографии В. А. Свительского .....	305
Наши авторы .....	312

## К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. М. БАХТИНА И В. Я. ПРОППА

---

### ОТ РЕДАКТОРА

В 1895 году с интервалом примерно в полгода родились Владимир Яковлевич Пропп (17 (29) апреля) и Михаил Михайлович Бахтин (4 (16) ноября), которым впоследствии суждено будет стать наиболее влиятельными в мире отечественными филологами XX столетия.

Рядом — в измерении временнóм, а поначалу и в пространственном — они прожили не одно десятилетие (Бахтин, умерший в 1975 году, переживет Проппа на пять лет), однако ни биографически, ни творчески практически не соприкасались. В бахтинских работах имя Проппа, насколько можно судить, не упоминается вовсе (хотя автора книги о Рабле могла бы привлечь, к примеру, пропповская статья о ритуальном смехе в фольклоре). А у Проппа мы встречаем несколько не слишком пространных (и достаточно частных) ссылок на «раблезианский» труд Бахтина в поздней, так и оставшейся незаконченной монографии «Проблемы комизма и смеха», впервые опубликованной уже после смерти и одного, и другого ученого. И дело, вероятно, не только в том, что далекими друг от друга были области их исследований. Пользуясь диссертационным жаргоном, сами их методологии были слишком несходны, чтобы ученые всерьез могли испытать интерес друг к другу. Во многом эта ситуация несообщающихся сосудов сохраняется по сию пору, так что Бахтин и Пропп нередко воспринимаются как антиподы, как олицетворение противоположных начал в гуманистическом знании. И с таким же противоположным знаком может оцениваться их вклад в развитие филологической мысли.

Между тем в судьбе двух великих филологов есть несомненный параллелизм, который никак нельзя отнести только на счет обстоятельств (по большей части, печальных) той эпохи. С разрывом в один год были изданы программные книги — пропповская «Морфология сказки» (1928) и бахтинские «Проблемы творчества Достоевского» (1929), которые хотя и не были полностью обойдены вниманием, но явно не получили отклика, которого заслуживали. Затем будет растиаинувшийся на три десятилетия период «глухой славы». Пропп приобретет репутацию крупнейшего фольклориста, но — в узком кругу специалистов. А Бахтин (по известным причинам биографического свойства) и вообще будет надолго почти целиком отчужден от филологической жизни, однако редкие эпизоды сближения с нею отнюдь не свидетельствуют о каком-то тотальном непонимании со стороны научного сообщества. Можно вспомнить знаменитую защиту представленной в качестве диссертации работы о Ф. Рабле, когда все три оппонента выступят за присуждение соискателю ученой степени кандидата филологических наук степени докторской, да и диссертационный совет предложение это поддержит (и отклонено оно будет лишь тогдашним министерством образования). Но кардинально все изменится лишь по-

ле того, как в 1958 году появится первый перевод «Морфологии сказки» (на английский язык), а через пять лет — переработанное издание книги о Достоевском (вскоре также переведенной на множество языков). Слава ученых быстро сделается всемирной, при том что на условия их существования повлияет это мало, по большому счету — никак. А в плане теоретическом обернется (как это зачастую и бывает) попытками — далеко не всегда отличающимися верностью истокам — расширить зону применения новых идей, адаптировать их к различным отраслям знания, перевести на другие научные языки и т.д., а иногда и поставить первооткрывателей в положение всего лишь предшественников (у Ю. Кристевой — активного пропагандиста бахтинских взглядов — такое «присвоение» прямо принимает форму: *Бахтин хочет сказать, что...*). И при этом у обоих — череда в разной мере незавершенных замыслов, а у Пропца еще — писание дневника («Дневника старости»), которому отчасти эквивалентны рабочие записи Бахтина 1960-х — начала 1970-х годов, где нет ничего личного, но едва ли не постольку, поскольку к тому времени Бахтин в своей философской рефлексии окончательно передаст полномочия личности чистому, развеществленному смыслу. И, наверное, знакомое обоим ученым чувство одиночества, при почти обремененности знаками «неофициального» внимания и почитания (особенно в случае с Бахтиным).

В конечном итоге, такая судьба — удел «независимых умов», тех, кто идет собственным путем (черта, которую Пушкин полагал главным признаком подлинного художника), а потому с неизбежностью расходится с современностью. Подобная автономия ума и была как раз в высшей степени присуща и Бахтину, и Проппу, однако реализовывалась она по-разному, в силу разной направленности их умов, потому и создавших для себя столь полярные аналитические инструменты выражения. Часто цитируемая автохарактеристика Бахтина гласит: «Моя любовь к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению. Множественность ракурсов». Отсюда смущающая многих особенность бахтинской терминологии и бахтинского письма в целом — метафорических, предельно далеких от однозначности, от того, что обычно ассоциируется с идеалом научной строгости. Для самого же Бахтина такая «вариационность» была неотъемлемым качеством гуманитарных наук: «Истолкование символовических структур принуждено уходить в бесконечность символовических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук» (что, заметим, никак не тождественно признанию «анархичности» бахтинского языка, который, при всей своей нелинейности, поддается исчислению и рациональной интерпретации). И за этим у Бахтина крылось убеждение в онтологическом примате множественного, различного, не сводимого к одному, в том, что сама истина не может представать в каком-то раз и навсегда запечатленном виде, что она неизобразима и не вместима в контекст единого сознания.

Ум Проппа был, напротив, нацелен то, чтобы за различными явлениями улавливать их закон, идею, за формами — их прагматику, за

вариантами — их инвариант. И тут нельзя не упомянуть о не раз обсуждавшемся гетевском контексте «Морфологии сказки», который ее автор в особенности акцентировал в известном ответе К. Леви-Стросу. Для Проппа — в отличие от Бахтина — аксиомой было как раз единство реальности и, соответственно, наличие универсальных способов ее постижения («...область природы и область человеческого творчества не разъединены»). И такое «генерализующее» устремление наблюдается как при изучении сказки или аграрных праздников, так и при захватившем Проппа в последние годы столь же «морфологическом» изучении русской иконописи. Но Пропп отнюдь не был склонен — и в этом он также полемически противопоставлял себя Леви-Строссу (хотя, наверное, и несправедливо) — идти от метода к сфере его приложения. Пропп прежде всего всматривался в материал (и здесь вновь можно вспомнить гетевский принцип — *созерцания, Anschauung*) и, абстрагируя материал до степени закона, никогда от созерцаемого не отворачивался, не пытался подвергнуть полученную абстракцию дальнейшему отвлечению (что действительно было присуще структурализму в крайних его проявлениях). И в этом Пропп неожиданно очень близок Бахтину. В «Дневнике старости» ученый — в связи со своими занятиями иконописью — размышляет о всеобщем законе симметрии: это «...закон жизни. Сквозь него и в нем жизнь». И затем, говоря о моменте динамики в «Деисусном чине»: «Симметрия нарушена движением. И это — самое высшее и самое совершенное <...> так раскрывается жизнь в самом высоком и самом прекрасном». И так же, видимо, соотносились у Проппа инвариант и варианты: одно обнаруживает себя в многом не как принудительная сила, а как результат своего рода отклонения, потому и становящийся чем-то «высшим» и «совершенным», как символ. Прибегая к метафоре, можно сказать, что для Бахтина свет истины был сам по себе незрим и не мог не разлагаться в радугу возможных ее манифестаций. А для Проппа идея, вспыхивая, подобно молнии, в единичном явлении, представляла в нем — в том или ином частичном аспекте — воочию (В. Н. Топоров так лаконично суммировал пафос морфологических концепций Гете и Проппа: «Конкретный тип... получается вычеркиванием «лишних» черт из общего набора»). Иными словами, мышление Бахтина было по преимуществу развертывающим, а мышление Проппа — свертывающим, но обоих притягивало к себе одно — полифоническое многообразие бытия.

1895 год был годом рождения самых непохожих писателей, мыслителей, ученых — от Э. Юнгера до П. Элюара, между которыми при всем желании трудно найти какое-либо сходство. Но это был еще и год возникновения кино, которое, как бы его ни истолковывали, по сути своей основывается на зримом воплощении протекания времени, фиксации его напора, вызывающего метаморфоз вещей, а значит, их явное или подразумеваемое членение, их сериюацию. И эту косвенную параллель к научному творчеству Бахтина и Проппа не хотелось бы считать простой случайностью.

Н. Д. Тамарченко

**САМОСОЗНАНИЕ И «РОДОВОЕ ТЕЛО»:  
БАХТИН И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ  
(к постановке вопроса)**

Нас будет интересовать взаимосвязь идей Бахтина о самосознании и о «родовом теле», высказанных, соответственно, в «Проблемах творчества / поэтики Достоевского» и «Творчестве Франсуа Рабле». Но если такая взаимосвязь действительно существует, она вряд ли случайна: возможно, перед нами определенный устойчивый комплекс идей, занимающий в «эстетике словесного творчества» едва ли не центральное место. И, следовательно, возникает новый вопрос.

Такие идеологические комплексы всегда имеют свою историю и свою судьбу. Чтобы проследить и понять то и другое, следует обратиться прежде всего к религиозно-философской мысли рубежа XIX–XX веков. Здесь, как увидим в дальнейшем, выделяется Андрей Белый, который, в свою очередь, исходил из идей Ф. Ницше.

Сложность проблем и глубина их разработки у каждого из названных авторов, а также почти полная, насколько известно, неизученность традиции, обозначенной таким образом, объясняют, почему в данном случае речь идет всего лишь о постановке вопроса.

1

Есть ли основания говорить о внутреннем родстве двух интересующих нас категорий, а тем более — о традиционности так понятого комплекса идей? И существуют ли факты, свидетельствующие о генетической или типологической связи в этом отношении между Бахтиным и Андреем Белым, а также Ницше?

Начнем со второго вопроса. До сих пор были известны только факты, имеющие косвенное отношение к нашей теме. Во-первых, это интерес Бахтина к некоторым произведениям каждого из названных авторов в отдельности: к «Рождению трагедии из духа музыки» и к «Эмблематике смысла»<sup>1</sup>. Во-вторых, это разного рода апелляции к упомянутому трактату Ницше и переосмысление его идей в творчестве А. Белого<sup>2</sup>. К этому нужно добавить еще один, не привлекавший пока должного внимания факт: в свете эстетики Ницше А. Белый осмысливал также и Достоевского: специфику его романов и его место в русской литературе. Речь идет об эссе «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (1911).

Интерес А. Белого одновременно к Ницше и Достоевскому заставляет вспомнить об опубликованной в том же году, но несколькими месяцами раньше знаменитой статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1911). Значение этой статьи как одного из важнейших источников концепции полифонического романа, а также ориентация ее на трактат Ницше уже отмечались<sup>3</sup>. На наш взгляд, стоило бы учесть в первую очередь именно переосмысление в ней эстетических идей Ницше, а также прямое соотношение теории Бахтина с этими идеями. Иначе говоря, эвристически продуктивной была не одна, постепенно трансформировавшаяся позиция, а встреча весьма различных позиций (Ницше и Вяч. Иванова)<sup>4</sup>. В этой связи возникают предположения о том, что интерпретации эстетики Ницше двумя поэтами-философами могли соотноситься в творческом сознании создателя теории полифонического романа. В этих условиях идеи А. Белого также могли воздействовать на формирование представлений Бахтина о жанре романа у Достоевского<sup>5</sup>.

Но если такая гипотеза и подтвердится, то настоятельной необходимости строить сопоставление двух концепций этого жанра на основе категорий самосознания и родового тела пока не видно. Однако именно соотношение названных категорий нас в данном случае и интересует.

Помимо «эстетики словесного творчества» прямой повод говорить о них как о едином идеологическом комплексе дает лишь один источник — недавно впервые опубликованная рукопись А. Белого «История становления самосознавющей души» (1926)<sup>6</sup>. Здесь не только тесно связаны друг с другом характеристики творчества Ницше и Достоевского, но то и другое рассмотрено в контексте эволюции в европейской культуре представлений о самосознании и о теле.

Из 34-х выделенных в рукописи тематических разделов (последний, 35-й был обозначен, но не написан) центральная часть — с 18-го по 21-й — посвящена русской литературе, в особенности же Толстому и Достоевскому, и проблеме художественного реализма, который, по А. Белому, начинается с Гоголя. Эти 4 раздела представляют собой нечто вроде внутренне цельного и обособленного цикла: «Реализм: Гоголь, Достоевский», «Еще раз “Толстой” и еще раз Толстой», «Душа самосознавшая в русской поэзии» и снова «Реализм». Второй тематический центр рукописи, несомненно, — Ницше. Его именем назван, правда, лишь 13-й раздел, но разговор о нем продолжается в 14-м («Явление тела»), 15-м («Восток в мысли — Ницше»), 16-м («Теософия») и 17-м («Вагнер»).

Две центральные темы явно внутренне связаны: по Андрею Белому, в истории европейской мысли Ницше совершенно по-новому ставит **проблему тела**; сущность же реалистического искусства он видит «в подходе самосознующего “Я” к сфере тела...» (с. 255). Столь неожиданная сопряженность Ницше с проблемой реализма, очевидно, и определяет центральное положение в рукописи всех вместе названных 9 разделов: им предшествуют 12 пунктов и за ними следуют еще 13.

Общая концепция истории европейской культуры здесь также строится на параллельном осмыслении Ницше и Достоевского. Она выглядит полем постоянной борьбы противоположных начал и влияний, которые обозначены символическими фигурами, с одной стороны, Диониса и Аполлона; с другой — Люцифера и Аримана. Если первые два, как известно, — главные герои трактата Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», то вторые — не менее важные действующие лица статьи Вяч. Иванова «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» (1917). Кроме того, смену направлений или стадий развития культуры под воздействием Люцифера и Аримана автор определяет с помощью понятий «восхождение» и «нисхождение», явно заимствованных из посвященной им статьи Вяч. Иванова «Символика эстетических начал» (1905).

Таким образом, общая религиозно-философская концепция книги, определяющая подход А. Белого как к произведению искусства, так и к истории культуры, свидетельствует о существовавшей для него прочной связи в области идей не только между Ницше и Достоевским, но также между Вяч. Ивановым и Ницше, Вяч. Ивановым и Достоевским.

Мог ли быть Бахтин в той или иной мере знаком с интересующей нас концепцией А. Белого? Рукопись, несомненно, представляет собой развертывание курса лекций по истории культуры, прочитанного с октября 1925 по апрель 1926 г. на квартире у М. А. Чехова<sup>7</sup>. Вряд ли Бахтин мог посещать их, но, возможно, имел о них какую-то информацию. Зато вполне очевидна близость важнейших содержащихся в рукописи идей к предшествующим ей публикациям: о Достоевском (в сопоставлении с Толстым и Гоголем) — в упомянутой брошюре 1911 г., а о Ницше — в статье «Кризис культуры» (1920).

Помимо вопроса о генезисе идей Бахтина значительный, на наш взгляд, интерес представляют типологические параллели к ним. Обращение же именно к упомянутой рукописи позволит, как мы полагаем, прояснить тот контекст суждений А. Белого, который для его современников был достаточно очевиден, хотя

в опубликованных его текстах не всегда эксплицирован. В итоге, быть может, удастся более уверенно и обоснованно выявить точки соприкосновения идей трех философов и соотнести трактовки общих для них проблем.

Чтобы построить корректное сопоставление, необходимо сначала вкратце сказать о значении и о соотношении друг с другом категорий самосознания и «родового тела» в системе идей Бахтина<sup>8</sup>, затем вернуться к Ницше, а именно — к уже упомянутому трактату, и, наконец, обратиться к идеям Андрея Белого в названных его лекциях.

## 2

Как известно, принципиальную новизну и оригинальность формы романа у Достоевского Бахтин усматривал, во-первых, в том, что автор изображает героя не как действующее лицо, характер или тип, но как *чистое самосознание*. При этом в кругозор героя входит все существенно важное для его понимания и оценки: не только его поступки, характер и тип, к которому он принадлежит, но даже его литературные предшественники. Центром же этого самосознания или тем углом зрения, под которым герой видит самого себя, других и окружающий мир, является его идея. В каждом из романов Достоевского, в отличие от произведений его непосредственных предшественников — писателей-романтиков, изображен целый ряд таких самосознавших героев-идеологов.

Во-вторых, авторская задача в этих романах — *испытание* идеи героя и самого героя как идеолога (человека идеи) — осуществляется, по мысли ученого, не только и даже не столько сюжетными событиями (тем паче, что поступок героя, как правило, представляет собой его собственный эксперимент по проверке идеи), сколько *общением* целого ряда таких испытующих и испытуемых. В качестве идеологов ведущие персонажи самоопределяются и проходят решающую проверку в диалогах по так называемым «последним вопросам»: в этой сфере они могут реализоваться с максимальной творческой свободой — стать «авторами» собственной и мировой жизни и судьбы (не случайно чуть ли не все они, как неоднократно замечали уже после Бахтина, оказываются авторами разного рода литературных произведений).

Перенос центра тяжести с сюжета на идеологическое общение отделяет романы Достоевского от философских повестей XVIII в., которые Вяч. Иванов называл «романами-теоремами»: в них экспериментальная проверка идеи героя — прерогатива автора, а главное ее средство — сцепление случайностей в развитии сюжета. Поэтому Бахтин так подчеркивает внесюжетный,

внебытовой и тем самым, как мы бы сказали, «надтелесный» характер общения персонажей у Достоевского.

Наконец, здесь, в субъектной сфере произведения, в слове героя и рассказчика осуществляется главное и завершающее событие романа — «событие искания истины». По мысли Бахтина, оно показано не с внешней и «надкругозорной» точки зрения, а исключительно с внутренних точек зрения его участников. Используя другие термины, можно сказать, что это событие изображено не в прямой, а в обратной перспективе<sup>9</sup>. В результате «последнее целое» романа Достоевского возникает при активном участии читателя и благодаря принципиально новой в истории жанра *субъектной структуре*. Ее-то ученый и характеризует как «полифоническую», т.е. с помощью аналогии с определенного рода музыкой.

Если в книге о Достоевском центральная категория — самосознание, то в книге о Рабле — «родовое тело»<sup>10</sup>, т.е. тело не индивидуальное, а именно общее — всенародное и даже космичное (единое со всей природой). Поэтому оно принадлежит одновременно всем вместе и каждому в отдельности. Эта вторая идея Бахтина, лежащая в основе концепции «гротескного реализма», представляется полной противоположностью первой. Однако *самосознание* героев Достоевского, по Бахтину, также принадлежит каждому в отдельности и одновременно им всем вместе, в отличие от сознания и переживаний, которые у каждого — свои.

Отсюда исключительная взаимопроницаемость внутренней жизни героев — на определенном ее уровне. Отсюда же использование Бахтиным для характеристики полифонической структуры богословской формулы «нераздельность и неслияность», в которой, правда, приглушен первый момент (заменен словом «сочетание») и акцентирован второй: «Не множество судеб и жизней в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множество равноправных сознаний с их мирами сочетаются здесь, сохраняя свою неслияность, в единство некоторого события» (СС. Т. 2. С. 12. Курсив мой. — Н. Т.)<sup>11</sup>.

Возникает предположение, что, с точки зрения ученого, самосознание исторически (в перспективе эволюции культуры и духовной жизни человечества) приходит на смену «родовому телу» и замещает его в той же функции — носителя межчеловеческой общности. Причем обе формы, воплощающие эту «родовую» общность, строятся на переходе границ, которые

разделяют людей друг с другом и с миром. Иначе говоря, они являются *гротескными*.

Приведу несколько высказываний Бахтина на эту тему. В «Формах времени и хронотопа» он утверждает, что «внутренний человек — чистая естественная субъективность — мог быть раскрыт только с помощью образов плута, шута и дурака». При этом Бахтин приравнивает появление у Стерна *внутреннего человека* как «свободной и самодовлеющей субъективности» (это выражение вряд ли могло быть в полной мере отнесено к трем только что названным фольклорным прототипам литературного чудака) к раскрытию «целостного внешнего человека в эпоху Возрождения»<sup>12</sup>. Во втором случае имеется в виду, несомненно, Рабле.

То же сопоставление внутренней и внешней (телесной) целостности человека видим и в другом месте: в «Тристраме Шенди» ученый находит «перевод раблезианского и сервантесовского мириощущения на субъективный язык новой эпохи». Несколько ниже Стерн назван «основоположником» романтического гротеска, в русле которого особенно выделено «творчество Гофмана, оказавшего огромное влияние на развитие нового гротеска в последующей мировой литературе»<sup>13</sup>. «Новый гротеск» — субъективный, это форма изображения сознания, а не тела; величайший же из последователей Гофмана в этом отношении для Бахтина, несомненно, Достоевский (СС. Т. 6. С. 154, 162, 179).

Теперь две обобщающих формулировки. Совершенное романтиками «открытие внутреннего субъективного человека с его глубиной, сложностью и неисчерпаемостью» (это, очевидно, характеристика возможностей человеческого самосознания) Бахтин считает «положительным открытием огромного значения», которое стало возможным «только благодаря применению ими гротескного метода» (ТФР. С. 51). В творчестве же Достоевского ««Глубины души человеческой» или то, что идеалисты-романтики обозначали как “дух” в отличие от души ... становится предметом объективно-реалистического, трезвого прозаического изображения» (СС. Т. 2. С. 77). Можно полагать, что переход от гротескного образа тела к «новому» (субъективному, романтическому) гротеску, а от него — к реалистическому гротеску Достоевского — нечто вроде «отрицания отрицания».

Таким образом, по логике Бахтина, в истории литературы и культуры гротескный образ тела сменяется гротескным образом сознания: и тот, и другой строятся на переходе границ с другими телами или другими сознаниями. «Последнее целое» произведений Достоевского, существующее *на границах многих*

*самосознаний*, — художественная структура, новая одновременно и в истории романа, и в эволюции гротескного образа.

### 3

Противопоставление аполлонического и дионисийского начал в знаменитом трактате Ницше имеет два аспекта: культурно-философский (или философско-исторический) и структурно-эстетический.

С одной стороны, речь идет о проблеме «индивидуации», т. е. о распадении Первоединого на обособленные существа — «источнике и первооснове всякого страдания»<sup>14</sup>, а также о преодолении этой разобщенности посредством возврата к первоначальному единению и родству с Природой. В таком контексте темный и телесный дионисийский экстаз единит, а просветленный аполлонический дух обособляет и создает границы. Здесь нетрудно заметить подготовку противопоставления классического и гротескного образов тела в книге о Рабле.

С другой стороны, главный предмет внимания Ницше — античная трагедия как целое. В центре действия — Дионис (в различных масках), приносимый в жертву и погибающий. Действия героя и его диалоги с другими персонажами, по Ницше, — предмет созерцания хора. Представление о музыке трагедии связано в трактате не с героем и сюжетом, а именно с «дионисической лирикой хора» (с. 88). На эту двойственность сценической реальности и реагирует — так же двойственно — зритель. Будучи погружен в «сновидение», он перевоплощается в сатира, участника хора, и вместе с ним «принужден принимать образы сцены за живые существа» (чем многократно усиливается реакция зрителя на страдания героя).

Но, пробуждаясь от «сновидения», зритель видит в качестве своего предмета уже не героев и события, а хор. Между тем по отношению к героям «лирика хора» представляет собой их *самосознание*. Реакция зрителя уже на хор, а не на героя объясняет, почему «сатирический хор дифирамба есть спасительное деяние греческого искусства» (с. 83): дионисийскую стихию страдания и сострадания хор и проявляет, и вводит в установленные аполлоническим духом рамки. Утверждая, что хор «сам по себе, без сцены» — «форма трагедии» (с. 80), Ницше понимает форму как границу между миром героев и действительностью читателя, причем граница эта — не материальная (предметная), а *смысловая*, созданная *самосознанием* персонажей.

Итак, уже у Ницше мы находим подготовку к бахтинской концепции гротескного образа и выдвинутой тем же исследо-

вателем идеи доминанты самосознания в изображении героя. В результате Бахтин понимает форму целого романа Достоевского как границу не жизни персонажей, а осознания ими своей жизни. Отсюда внимание к проблеме двойника у обоих авторов: в книге Бахтина оно очевидно и общеизвестно; по Ницше, хор в трагедии — как бы пассивно созерцающий двойник действующего героя.

4

Как уже говорилось, лекции А. Белого в целом посвящены проблеме становления самосознания в европейской культуре. Ницше, с его точки зрения, впервые понял **тело** в непосредственной связи с самосознанием: «“Selbst” — вот что, по Ницше, невскрытое никем в мире “тело”; оно “само” — сознания»; «оккультная подоплека “тела”, до-тело, под телом лежащее; это — “дух” снизу; или Дух, внутри которого и тело, и душа, который и над всем, и под всем» (с. 206).

Итак, на месте ницшевского Первоединого у А. Белого — изначальный Дух, являющийся одновременно всеобщим сознанием («над») и родовым телом («под»). Динамика этого же универсального начала, с его точки зрения, — та самая «музыка», о которой сказано в «Рождении трагедии...».

По поводу усилий Ницше осмыслить хаос А. Белый цитирует строки Пушкина из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» в той самой редакции Жуковского («Темный твой язык учу»), в которой они приведены Бахтиным в книге о Рабле. Важна в данном случае не сама по себе редакция этой фразы (в ту пору общепринятая), а многократность цитирования и то особое значение, которое здесь придается этой цитате<sup>15</sup>. Но ницшевская трактовка тела кажется русскому философу все-таки слишком «отелесенной» и он ее корректирует: «“само”, которое он (Ницше. — Н. Т.) считает телом, есть “само” самосознания...» (с. 210); «он поторопился назвать им открытое “Само” телом, в то время как “Само” было “духом”» (с. 211). Полемика в значительной степени объясняется отношением к Ницше как провозвестнику будущего самосознания: «радостное уздание о будущем самосознании сигнализирует он символами прошлого... а “тело” и есть символ прошлого» (с. 211—212).

Таким образом, Ницше для А. Белого — поворотный пункт в истории европейской культуры, поскольку в его философии наиболее непосредственно и глубоко рассматривался и решался вопрос о соотношении и взаимосвязи самосознания и тела.

Этот же вопрос, по мнению А. Белого, лежит в основе реализма в искусстве: «суть реалистического искусства в подходе

самосознающего «Я» к сфере тела...» (с. 255). Реализм же именно Достоевского — «в вселенности переживаемого содержания сознаний героев его...» (с. 265). Иначе говоря, предмет созерцания для читателя не действительность, на которую реагируют герои, а **осознание ими своей действительности**. Оно-то и переживается читателем.

Не менее интересно истолкование А. Белым целостности романа Достоевского. Он указывает на органическую и при этом музыкальную связь всех составных элементов и всех действующих лиц: «каждый бегущий мотив дан во всех модуляциях переплетения со смежными...»; «идея романа дана в модуляциях: в гамме сплошной за нотой нота; они не подобраны, — автором: выросли, точно грибы, из идейной подпочвы...». Продолжая эти музыкальные аналогии, поэт-философ называет «контрапунктом», вслед за Вяч. Ивановым, «сплетение фабульных граней в романе Достоевского (с. 266—270)<sup>16</sup>.

Различие между «полифонией» Бахтина и «контрапунктом» двух его предшественников далеко не случайно. А. Белый, в отличие от Вяч. Иванова, акцентировал у Достоевского проблему самосознания. Но множественности самосознающих героев он в романах этого писателя не находил и вряд ли допускал ее возможность. Напротив, он склонен был искать в системе персонажей Достоевского воплощение распавшихся сторон или аспектов одной личности.

Таковы в его трактовке романа «Идиот» Мышкин и Рогожин: «купчик Рогожин, князь Мышкин — одно; “а” сознание, Мышкин, — имеет свое дополнение в “б” (жизнь, Рогожин, весь пыл сладострастия); вне “б” совершенная цельность “персоны”, ее белизна, ее “день” — идиот...». Предметом же осознания оба начала, по мысли А. Белого, становятся в третьем персонаже: «Настасья Филипповна, сталкивающая “персоны” в одно, есть — себя сознавшее целое, переживаемое как два “Я”, между которыми соединения — нет: “а” в ней свято, как “а” князя Мышкина; “б” ее — страстно (Рогожин); она выявляет “аб” то как “а”, то как “б”...» (с. 271—272). Видимо, носителем самосознания в романе, с точки зрения автора рукописи, может быть лишь один герой, наиболее близкий автору.

Подводя предварительные итоги, следует сказать, что идеи А. Белого — возможно, в несколько ином словесном оформлении — могли актуализировать в творческом сознании Бахтина другую значимую для него линию религиозно-философской традиции: Ницше — Вяч. Иванов. Полное совпадение с нею есть, правда, лишь в одном, хотя отнюдь не случайном пунк-

те: в осмыслении целого романа Достоевского с помощью аналогий с музыкальной структурой.

Совершенно же оригинальным — на общем фоне религиозно-философской мысли рубежа веков — и одновременно более близким Бахтину представляется другое: все то, что А. Белый говорит по поводу Ницше о самосознании и о теле, о соотношении этих категорий в истории культуры и в художественном реализме. Каким образом оказалась возможной столь высокая степень близости важнейших идей «эстетики словесного творчества» к положениям, высказанным в неопубликованной рукописи А. Белого? На этот вопрос у нас пока нет ответа: необходимо дальнейшее исследование.

<sup>1</sup> См.: Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества Бахтина» и русская религиозная философия. М., 2001.

<sup>2</sup> См.: Клюс Э. Ницше в России. Революция морального сознания / Пер. с англ. Л.В. Харченко. СПб., 1999. С. 149—169.

<sup>3</sup> «Критическая переработка идеи романа-трагедии в идею полифонического романа и стала главным событием, породившим книгу ПТД», «стоявшая за построениями Иванова книга Ницше была источником скрытым», «Ницшевская идея диалога-романа... должна была иметь родонаучальное значение для теории романа М.М.Б. и специально — его теории полифонического романа...» (Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 437—443. Далее при ссылках на это издание в тексте, в скобках после цитаты дается: СС, затем указываются том и страницы).

<sup>4</sup> При всей безусловной значимости приведенных выше замечаний, характер переосмысливания Вяч. Ивановым идей Ницше о структуре трагедии, а также соотношение бахтинской концепции романа Достоевского именно с этими идеями (что представляется немаловажным) в комментариях к первому изданию книги Бахтина о Достоевском не раскрываются. Ср.: Тамарченко Н. Д. Роман как культурно-философская проблема (Бахтин, Вяч. Иванов и Ницше) // Литературные мелочи прошлого тысячелетия. К 80-летию Г. В. Краснова. Сб. науч. статей. Коломна, 2001. С. 209—219; Автор и мир героя у М. М. Бахтина, Вяч. Иванова и Фр. Ницше // Текст. Интертекст. Культура (Материалы междунар. науч. конф.). М., 2001. С. 36—40; Проблема «роман и трагедия» у Вячеслава Иванова и Ницше // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 71—76.

<sup>5</sup> Этот вопрос, судя по комментариям в Собрании сочинений М. М. Бахтина, в научной литературе даже еще не поставлен.

<sup>6</sup> Белый Андрей. Душа самосознующая / Сост. и статья Э. И. Чистяковой. М., 2004. Далее в тексте цит. с указанием страниц.

<sup>7</sup> См.: А. В. Лавров. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 322.

<sup>8</sup> Несмотря на всю общезвестность и привычность для литературоведения тем и терминов Бахтина, а также некоторых формулировок его идей, в самом смысле эти идеи далеко еще не освоены, а во многом и просто не поняты — особенно в качестве единой системы. Одно из очевиднейших доказательств — как раз вопрос о соотношении интересующих нас категорий.

<sup>9</sup> В посвященном Достоевскому словаре-справочнике (Достоевский: эст-

тика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997) находим систематическую полемику с бахтинской идеей полифонической структуры романа. Главная ее причина заключается в следующем: авторы соответствующих статей убеждены в возможности только прямой перспективы изображения и, следовательно, в неизбежности для любого художественного произведения «объемлющего», как сказал бы Бахтин, авторского кругозора.

<sup>10</sup> Впервые, насколько известно, это отмечено нами в статье: М. Бахтин и В. Розанов (Идея «родового тела» и кризис христианской этики на рубеже XIX—XX вв.) // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 171–178.

<sup>11</sup> Ср.: Тамарченко Н. Д. Формула «нераздельности-неслияности» и судьбы научной поэтики в России // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 177–181.

<sup>12</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 313.

<sup>13</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 43–44. Далее — ТФР с указанием страниц в скобках после цитаты.

<sup>14</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Пер. с англ. Г. А. Рачинского // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. I. С. 94. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках после цитаты.

<sup>15</sup> Своё понимание этой строки А. Белый изложил в статье «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы» (1922), которую Бахтин, скорее всего знал. См.: Воспоминания об Андрее Белом. М., 1995. С. 558.

<sup>16</sup> Ср.: «...но самим фабулизмом, говоря точнее, — его техникой, Достоевский жертвовать не хотел и не имел нужды. Подобно творцу симфоний, он использовал его механизм для архитектоники трагедии и применил к роману метод, соответствующий тематическому и контрапунктическому развитию в музыке — развитию, излучинами и превращениями которого композитор приводит нас к восприятию и психологическому переживанию целого произведения, как некоего единства» (Иванов В. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. IV. С. 410).

Двиятин Ф. Н.  
К МОРФОЛОГИИ СВОБОДНОГО РОМАНА:  
СТРУКТУРА ПЕРСОНАЖА И ПЕРСОНАЖИ  
МАРИО ВАРГАСА ЛЬОСЫ

1

В первой трети XX века в России были выполнены два филологических исследования исключительного значения, обнаруживающие в отдельных моментах примечательную схожесть и — что особенно важно — захватывающую взаимодополнительность. Речь, конечно, идет о «Морфологии сказки» Владимира Проппа<sup>1</sup> и о представленном публике почти за четверть века до нее цикле статей Андрея Белого по морфологии русского силлаботонического стиха, главным образом 4-ст. ямба<sup>2</sup>.

Эти работы объединяет, во-первых, их «влиятельность» (хотя влияние докладов и статей Белого обнаружилось практически сразу, а книги Проппа — со значительной задержкой, итоговый эффект сопоставим). Во-вторых, и в одном и в другом случае «влиятельным» оказывается не объемное итоговое изложение, не теоретическое описание и даже не проспект будущих исследований (подобно, например, «Лингвистике и поэтике» Романа Якобсона), а одно конкретное, частное, специальное открытие, которое оказывается возможно благодаря использованию новаторского и очень перспективного метода. В-третьих, все это «влияние» сосредотачивается действительно в одной исходной точке (одна книга Проппа, один круг идей в считанных текстах Белого), в отличие, например, от тех случаев, когда влияние и значение ученого ничуть не меньше, чем в случаях Белого (речь идет, понятное дело, только о стиховедческих, причем ранних, работах Белого, но только они-то и были так влиятельны) или Проппа, но осуществляется благодаря целому ряду текстов, иногда пространному, из которых ни один по отдельности не является таким символом направления и метода, как описываемые труды. Наконец, в-четвертых, уникально значение этих работ в формировании целых дисциплин, целых фундаментальных разделов поэтики: русского научного стиховедения — в случае Белого, одного из изводов структурной нарратологии — в случае Проппа («одного», описывающего событие, фабулу, сюжет, композицию, персонажей, временную структуру и т.д., потому что есть еще «другой» (хотя, разумеется, они и тесно связаны), описывающий повествователей, типы повествования, «голоса», «точки зрения» и «фокализации» и т. д., — он формировался иначе и влияния Проппа почти или совсем не испытал).

Итак, это уникальные, отдельно стоящие работы, частные специальные штудии, влиятельные настолько, что преформируют особые области исследования с отдельным методом. Но этим сходство между ними не ограничивается.

Работы Белого и Проппа предвещали (и фундировали) структурную поэтику, еще не существовавшую во время их написания, сочетанием методологического новаторства, текстуально-го («формалистического») подхода и теми особыми скрупулезностью, дотошностью, объемом использованного материала и тщательностью его проработки, четкостью и «математичностью» описания, от каковых оставались очень далеки такие ключевые фигуры тогдашнего «формализма», как (при всем их очевидном различии) В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Ты-

нянов, В. М. Жирмунский, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур и даже Р. Якобсон (Б. И. Ярхо особый случай, и все-таки у него не было какого-то одного открытия того типа и масштаба, что у Белого и Проппа).

Особая же «взаимодополнительность» этих работ состоит, как представляется, в следующем. Наблюдения Белого над морфологией русского четырехстопного ямба остаются, может быть, непревзойденным или, во всяком случае, классическим образцом работы в жанре «открытие многочисленных вариантов известного инварианта» или, точнее, «открытие многочисленных вариантов известной структуры, принимаемой в данном описании за инвариант». Попросту говоря, Белый в «одном» открыл «многое», за инвариантом 4-ст. ямба увидел почти бесчисленные его разновидности. Пропп очевидно шел в противоположном направлении. «Морфология сказки» Проппа, со своей стороны, остается, может быть, непревзойденным или, во всяком случае, классическим образцом работы в жанре «открытие инварианта многочисленных известных вариантов» или, точнее, «открытие инварианта многочисленных известных структур, принимаемых в данном описании за варианты». Опять-таки, проще говоря, Пропп за «многим» открыл «одно», за бесчисленными волшебными сказками — одну волшебную сказку.

Объединенный «метод Белого—Проппа» сводился бы, следовательно, к тому, чтобы проверять любой объект описания (текст или текстообразующую модель) на предмет того, не является ли он, с одной стороны, инвариантом каких-то вариантов, и, с другой стороны, не является ли он вариантом какого-то инварианта.

## 2

Возможности пропповского подхода к повествовательному тексту, разумеется, не исчерпаны. Морфология иных жанров, подчас более сложных и разнообразных, чем сказка, заслуживает изучения. Морфологический или структурный подход возможен и применительно к такой единице повествовательного текста, как персонаж.

Конечно, о персонаже и персонажах писали невероятно много — начиная по крайней мере с Аристотеля, выделившего характеры ( $\tauύθη$ ) в качестве одного из шести важнейших (четыре собственно текстуальных) элементов трагедии (*Поэтика*, 1450а). В отечественной традиции сюда можно отнести и злободневные рассуждения критиков о важнейших героях разбираемых романов и других произведений (Н. А. Добролюбов об Обломове, Д. И. Писарев о Базарове и мн. др.), и более фило-

софские размышления о тех или иных персонажах как о «вечных типах» (И. С. Тургенев о Гамлете и Дон-Кихоте), и фундаментальную концепцию персонажа в философской поэтике М. М. Бахтина, и (это уже гораздо ближе к морфологии) анализ роли центрального персонажа в т. н. «героическом романе» у близкого Бахтину Л. В. Пумпянского<sup>3</sup>, и, разумеется, подход Проппа к описанию персонажей сказки. В многочисленных анализах отдельных произведений неоднократно рассматривались такие аспекты темы, как интертекстуальные связи типа «персонаж X в тексте А — персонаж Y в тексте В», связи типа «персонаж — прототип», идентификация персонажей в сложных *sub specie* персонажности текстах<sup>4</sup> (например, в «Поэме без героя» Анны Ахматовой<sup>5</sup>). При анализе текстов, допускающих осложнения на персонажном уровне, анализировалась специфика таких усложнений. Общий подход к структурному анализу соотношения и расстановок персонажей намечен Ю. И. Левиным<sup>6</sup>.

В этой статье предлагаются контуры подхода к анализу персонажа как повествовательной единицы в некоторых специальных текстах, преимущественно романах<sup>7</sup>. Романы такого типа иногда называют «игровыми» или «экспериментальными», но в лучших образцах жанра «игра» давно идет всерьез, а «эксперимент» далеко не самоцель. Вслед за Пушкиным подобные романы можно охарактеризовать как «свободные», тем более что «Евгений Онегин», русский прототип и совершенный образец «свободного романа», также отмечен примечательными осложнениями на персонажном уровне.

Существует и широко распространен метод описания отдельных структур как результатов деформации и осложнения неких других, как предполагается, простых схем и моделей. Скажем, в риторике «украшенная» и образная речь описывается как результат преобразования речи простой, хотя с давних пор высказываются сомнения в том, что эта исходная простая речь действительно существует и имеет такое значение, которое ей приписывается в риторике. Тем не менее этот прием — при необходимом осознании его условности — может быть достаточно удобен. По отношению к персонажу как повествовательной единице также можно построить некую «простую», «исходную» модель. Такой персонаж — с опорой на концепцию «асимметрии языкового знака» С. И. Карцевского<sup>8</sup> — мог бы быть назван неасимметричным персонажем, причем его, в силу тяготения этой структуры к простым и традиционным формам повествования, можно было бы также называть «классическим неасимметричным персонажем» (КНП)<sup>9</sup>.

Такой персонаж не удваивается и не умножается ни на одном уровне его представления и описания, нигде не образует асимметрию. У него одно имя, а если имя состоит из нескольких стандартных частей, каждая дана в одном варианте — одно имя, одно отчество, одна фамилия, одно прозвище, и повествователь не пользуется ими для противопоставления, не ведет повествование так, как если бы Анна была бы одним человеком, а Каренина другим. У такого персонажа одна телесность, раз уж она описана, а возможное изменение ее во времени тоже не используется для создания асимметричного эффекта. У него одна судьба, он действует в одном вымышленном мире, в одном пространстве-времени, он не совершает поступков, являющихся взаимоисключающими в одной пространственно-временной и причинно-следственной структуре; более того, его действия не описываются как таковые. Если он обозначается в разных местах текста какими-нибудь синонимическими именами, именными группами и их эквивалентами, повествователь организует контекст так, чтобы обеспечить надежное опознание тождественности всех этих групп.

КНП как структуре противопоставлены разные формы персонажной асимметрии.

Ниже предлагается краткий обзор случаев одного из принципиальных типов создания персонажной асимметрии. Другие типы фактически только перечислены. Каждый из них предполагает достаточно резкое расхождение с моделью КНП. Они выделены по разным критериям, но поскольку встречаются почти всегда порознь, не пересекаясь, такое выделение выглядит оправданным. Основное внимание уделяется одному типу, поскольку только в этом случае повествовательная стратегия напрямую связана с персонажным уровнем; в других случаях асимметрия персонажей в большей или меньшей степени является частным следствием стратегий, пронизывающих всю повествовательную структуру текста.

**А. «Фабульные» и «сюжетные» персонажи.** Первый тип асимметрии персонажа предполагает решительное несоответствие персонажа «итогового» и персонажа (персонажей) «вводимого» («вводимых»). Используя термины глубоко разработанной М. Л. Гаспаровым (при осмыслиении концепции Ю. Н. Тынянова) типологии «первочтения» и «перечтения»<sup>10</sup>, можно говорить о персонажах «симультанной / регрессивной» и «сукцессивной» повествовательных структур. Используя, может быть, чрезмерно вольно (но с опорой на самое обычное понимание), термины «фабула» и «сюжет», можно говорить о «фабульных» и «сюжет-

ных» персонажах: фабула в таком случае понимается не только как история, не деформированная рассказыванием, но и как суммированная история, взятая вне постепенного динамического развертывания, а в понятии сюжетанейтрализуются те повествовательные уровни, которые, например, у В. Шмида различаются как «наррация» и «представление наррации»<sup>11</sup> (второе — конкретное языковое, текстовое воплощение первого). Рассматриваются, разумеется, не те случаи, когда персонаж «кажется» одним, а потом «оказывается» другим по характеру, намерениям, роли в действии и т. д. (но все-таки в пределах представления об одном и том же человеке), а такие, в которых так или иначе затрагивается отношение «один человек — другой человек».

В некоторых рассказах А. Конан Дойла задействована следующая, основанная на отождествлении, схема<sup>12</sup>. Представляется персонаж А, представляется персонаж В, оказывается, что А и В — одно и то же лицо. «Человек с рассеченной губой»: пропал успешный бизнесмен, налицо уродливый нищий, оказывается, что нищий и есть загrimированный пропавший бизнесмен. «Приключения клерка»: у представленных по отдельности двух братьев-близнецов оказывается одинаково запломбирован один и тот же зуб, и это служит основанием для выявления их тождества. На периферии приема — те истории с переодеванием самого Шерлока Холмса, когда повествователь Ватсон описывает происходящее, следя своему восприятию в момент события, то есть сначала представляет некоего незнакомца, а затем отождествляет его с Холмсом. Далее путь лежал бы ко всем сценам с переодеваниями и гримировкой, в которых персонаж представлялся бы вначале как отличный от какого-то уже введенного другого персонажа, а затем отождествлялся бы с ним.

Один вариант осложнения этой модели уводит в сторону тех повествований, в которых эта же техника используется применительно к сюжету двойников, отражающих две стороны одного человека: «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Стивенсона или «Добрый человек из Сычуани (Сезуана)» Б. Брехта; и там и там поначалу представляются два крайне несхожих персонажа, которые потом обнаруживают свое тождество. «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» была опубликована в 1886 г., рассказы о Холмсе датируются началом 1890-х гг. («Этюд в багровом» вышел годом позже стивенсоновской повести): произведения принадлежат одной литературной микроэпохе.

Другой путь обращает к модели, когда два персонажа не обнаруживают тождество, то есть, figurально говоря, сливают-

ся, а обмениваются своими идентификациями. Некий фрагмент текста вводит представление о персонажах А и В, другой фрагмент текста вводит персонажей Х и У. Поначалу повествователь прямо сообщает или провоцирует впечатление, что А — это Х, а В — У, но потом оказывается, что А — это У, а В — Х. Условием является некое разнесение фрагментов с участием А и В и фрагментов с участием Х и У. Образцом может служить рассказ Г. К. Честертона «Скандал с отцом Брауном»: миллионерша, любимица глямурной прессы, мечется между буржуазным мужем и любовником — романтическим поэтом; отец Браун помогает ей сбежать от пожилого, лысого, обрюзгшего зануды с длинноволосым молодым красавцем, его обличают в потакании разврату, но оказывается, что красавец — буржуазный муж, а лысый брюзга — романтический поэт. Этот рассказ выходит в составе сборника в 1935 г., начиная с конца 1930-х гг. несколько подобных рассказов публикует Х. Л. Борхес, увлекавшийся Честертоном. «Форма сабли»: человек со страшным сабельным шрамом на лице рассказывает, как он, предводитель революционно-террористической организации, нанес сабельный удар по лицу предателя; на вопрос, откуда шрам у него, он отвечает, что на самом деле он и был тем предателем, а рассказывал наоборот, чтобы его не сразу перестали слушать. «Абенхакан эль-Бохари, погибший в своем лабиринте»: один из двух друзей рассказывает другому историю, свидетелем которой был — через многие годы трусливый племянник явился за своей долей сокровищ и убил отважного дядю, но наутро друг, продумавший всю ночь, приходит к выводу о том, что, скорее всего, все было наоборот: тот, кого принимали за дядю, был племянником, он поджидал отважного родственника, убил его и переодел в свое платье — двойная подмена. Последний случай осложнен гадательно-реконструктивным статусом событий, а в целом борхесовские рассказы отличаются от честертоновского тем, что повествователь у Честертона только провоцировал читателя на ложное отождествление, тогда как вставной повествователь у Борхеса сам проводит отождествление, впоследствии дезавуируемое.

Двигаясь в еще одном направлении, мы обнаружим повествования, подобные роману «Зеленый дом» М. Варгаса Льосы. Этот случай подробно описан ниже.

Продвижение еще в одном направлении приведет нас к области текстов, в которых задействованы персонажи, которых можно назвать «предикативными». Имя в позиции предиката употребляется нереферентно; точно так же предикативный пер-

сонаж не увеличивает на одного количество фабульных персонажей. Специфика в том, что предикативный персонаж сразу представляется как только сюжетный, не-фабульный (но это не может помочь в его надежном отождествлении). В романе турецкого прозаика О. Памука «Меня зовут Красный» эта структура использована, разумеется, не впервые, но достаточно показательно. Убит художник-миниатюрист, и подозрение падает на трех его учеников. В соответствии с широко распространенной в современном романе тенденцией, в различных главах повествование ведут разные рассказчики, роман построен как монтаж разных монологов, причем название главы каждый раз указывает на то, кому будет принадлежать речь. Наряду с главами, в названии которых упоминаются фабульные персонажи, в книге есть главы, в названии которых упомянут сюжетный предикативный персонаж — Убийца. Повествователь высшего уровня не обманет, убийцей действительно окажется один из трех, так что в этой группе фабульных персонажа всего три, но сюжетных персонажа четыре, четвертый — предикативный, «убийца». Так дело обстоит во всех текстах, где действует преступник или его аналог, описываемый отдельно, но вне возможности достоверно отождествить его до поры до времени с кем-то из прочих персонажей. В кино часто отсекают пределами кадра необходимое для идентификации лицо. В литературном тексте есть аналогичные механизмы.

#### **Б. Другие случаи.**

— **Асимметрия персонажа в альтернативных повествованиях.** Персонаж оказывается асимметричным в альтернативных повествованиях — тех самых, которые предполагают альтернативные сценарии того, что в реальном пространстве-времени могло случиться только одним каким-то образом. Одному персонажу соответствует несколько взаимоисключающих событийных рядов, судеб, «жизней». Разные формы и мотивировки альтернативности задействованы в рассказе О. Генри «Дороги, которые мы выбираем», в новелле Р. Акутагавы «В чащे» (и в поставленном по этой новелле фильме А. Кurosавы «Расёмон»), в недавних фильмах Т. Тыквера «Беги, Лола, беги» и Чжана Имоу «Герой». В литературе наиболее масштабным и впечатляющим, очевидно, выглядит экспериментальный роман швейцарского прозаика М. Фриша «Назову себя Гантенбайн», в котором повествователь — на протяжении нескольких сот страниц — последовательно задает и меняет правила игры в духе следующих предположений: а как развивалась бы та же самая сцена, если бы он на самом деле был бы слепым, а не просто изображал из себя слепого?

— Асимметрия персонажа при проецировании фабулы на фабулу претекста. Персонаж асимметричен в текстах, где он относится с персонажем иной истории (мифа или литературного претекста), человеком прежнего времени, героем другого мира. Одному персонажу могут соответствовать два событийных ряда, два имени, два характера и т. д. На мягких ассоциациях подобного рода построен «Улисс» Д. Джойса, на более прямых и к тому же время от времени перепутанных соответствиях — «Кентавр» Д. Апдайка.

— Асимметрия персонажа, вовлеченного в «чередующиеся» миры. Третий случай существования персонажа в двух и более мирах; взаимоотношения его с двумя предыдущими вкратце суммированы в таблице. Эмблемой его может быть знаменитый фрагмент о китайском мудреце, которому снилось, что он был бабочкой. Пребывание героя в разных мирах может быть мотивировано сном или фантастикой; миры и роли героя в них чередуются.

	Основные критерии		Дополнительный критерий: однородность миров
	Конъюнкция или дизъюнк- ция миров на уровне фабулы	Конъюнкция или дизъюнк- ция миров на уровне сюжета	
альтернативные повествования	дизъюнкция	дизъюнкция	миры однород- ны
проекция фабулы на фабулу претекста	конъюнкция	конъюнкция	миры неодно- родны
повествования о че- редующихся мирах	конъюнкция	дизъюнкция	миры неодно- родны

— Асимметрия персонажа в «инвариантном» повествовании. Асимметричны персонажи нескольких историй, объединенных в одно произведение, если их судьбы выступают как варианты одной инвариантной судьбы — таковы три Викторино из романа венесуэльского романиста М. Отеро Сильвы «Когда хочется плакать, не плачу», родившиеся в один день, названные в честь одного святого, связанные близостью характеров и в один день погребенные; таковы герои трех любовных историй, объединенных в фильме «Куклы» Т. Китано; таковы две мистически связанные Вероники из фильма К. Кесльёвского «Двойная жизнь Вероники», играемые одной И. Жакоб<sup>13</sup>, но не разыгрывающие обычный сюжет двойников. Разумеется, асимметричны любые персонажи, включенные и в сюжет двойников, и мягкая форма асимметрии заметна в повествованиях, где герои перекликаются значимыми чертами — «арамазовскость» всех братьев Карамазовых позволяет выделить инвариант, как и в

случае семейных героев Л. Н. Толстого, наряду с Ф. М. Достоевским достигшего высшего совершенства в жанре романа с персонажными эквивалентностями.

3

Перуанский писатель Марио Варгас Льоса (р. 1936) — один из крупнейших романистов нашего времени, лауреат Сервантесовской и Набоковской премий, младший, «последний» классик латиноамериканского романа эпохи расцвета, а по объему сделанного — возможно, и «первый» латиноамериканский прозаик. Его проза обнаруживает примечательную усложненность, новаторство, напряженную экспериментальность, особенно в произведениях, изданных с 1966 по 1981 гг., но также и позднее, хотя иначе. Среди повествовательных структур, подвергающихся разработке в романах Варгаса Льосы, особая роль принадлежит персонажу. Здесь кратко рассматриваются два случая.

**А. Двойные именования персонажей и их распределение в «Зеленом доме» (1966).** «Зеленый дом», первый из наиболее знаменных романов Варгаса Льосы, одновременно самый «трудночитаемый» его роман, с наиболее изощренной повествовательной структурой. В основе его композиции лежит принцип со-положения эпизодов, не пересекающихся своими событиями, персонажами и временем-пространством действия. В романе четыре части и Эпилог, каждая из частей состоит из нескольких глав, а глава — из нескольких подглавок. При этом каждая часть строится следующим образом. В первой главе подглавка a1 (начало изложения эпизода А), далее подглавка b1 (начало изложения эпизода В), далее аналогично c1, d1, e1. Во второй главе этой же части a2 (продолжение изложения эпизода А), далее аналогично b2, c2, d2, e2; в третьей главе — a3, b3, c3, d3, e4 и т. д. Таким образом, по частям и попутно, в строгом порядке, излагаются пять эпизодов, не совпадающих временем-пространством действия, событиями и персонажами. В следующей части подобным же образом излагаются другие эпизоды (фактически продолжение эпизодов из предыдущей части), столь же контрастные и непересекающиеся. Но постепенно (к середине, ко второй половине или к последней трети романа) излагаемые события соединяются в единую фабулу, пусть нелинейную, разветвленную, «лабиринтного» типа. Иначе говоря, по мере накопления сообщений о событиях, по мере того, как все новыми и новыми фрагментами заполняется «пазл» событийной структуры романа, читатель получает возможность реконструировать эту фабулу, и эпизоды,

прежде казавшиеся относящимися чуть ли не к отдельным самостоятельным «историям», составляющим роман (крайний пример такой структуры — «Дикие пальмы» У. Фолкнера (1935)), оказываются относящимися к разным его «сюжетным линиям», сводимым в единую «историю». Например, если в эпизоде А действовали персонажи *m*, *n*, *o*, *p*, а в эпизоде В — персонажи *q*, *r*, *s* (непересечение), то в эпизоде F фигурируют и *m*, и *q* (контрастные в персонажном отношении миры пересеклись и образовали единое сплошное пространство). Ряд более частных тактик повествователя помогает раскрыть дополнительные возможности этой богатой ресурсами структуры. К ним относится и именование некоторых персонажей.

В одном из эпизодов Первой части романа действует, в числе прочих, некий Литума, вернувшийся после долгого отсутствия (сидел в тюрьме), встречающийся с друзьями и ожидающий встречи со своей женщиной. Это взрослый, бывалый человек, умеющий быть грубым и жестоким, привычный к выпивке, проведший буйную юность (об этом вспоминают в разговорах), человек, гнева которого боятся, перед которым даже друзья склонны немного заискрывать. Другие участники эпизода — кузены Хосе и Обезьяна, а также давний приятель Хосефино (вчетвером они когда-то составляли компанию «непобедимых»). Действие происходит в Пьюре, расположенной в пустынной местности с тихоокеанской стороны Анд. Один из эпизодов Второй части является непосредственным продолжением этих сцен, здесь характер Литумы раскрывается особенно ясно. К четверке «непобедимых» присоединяются содержательница публичного дома Чунга, его персонал и постояльцы. В то же время во Второй части есть другой эпизод, действие которого разворачивается в глухих влажных лесах верховья Амазонки, а участниками являются лоцман Ньевес, его жена Лалита, воспитанная в миссии, а затем изгнанная из нее юная индеанка Бонификация, сержант жандармов и его подчиненные. Сержант учив, справедлив, жалостлив, чувствителен, может повести себя с женщиной грубо, но в пределах некоей любовной игры, разыгрывая свою «маскулинную» роль (таковы суровые законы этого мира; безжалостно «взятая» сержантом девушка называет его сразу после сближения «милый», и можно полагать, что отчет, который только что дал сержант в своем характере и имущественном положении, сохраняет свою силу как составная часть «предложения руки и сердца»: любовное насилие было не заменой брака, а его насильтвенным утверждением, чем-то вроде «умыкания»). Впоследствии стано-

вится ясно, что Литума и сержант — один и тот же человек, одно и то же физическое лицо, причем законы «Зеленого дома» не предполагают альтернативности биографии. Просто в один период своей жизни, в юности, он был одним из «непобедимых», юным выпивохой и хулиганом в Пьоре (беглые ретроспекции в диалогах), потом стал жандармским сержантом, скучал по родному городу, казался скромнее и тоныше рядовых жандармов, мечтал о постоянной женщине (подглавки эпизода в сельве во Второй части, где он именуется «сержант»), потом после долгого отсутствия вернулся в Пьору, уже не таким молодым, потолстевшим, погрубевшим, научившимся уже не любовной, а бытовой и мстительной жестокости, цинизму, испорченным и жутковатым (подглавки эпизодов в Первой и Второй частях, где он именуется «Литума»). Осмыслия прочитанное, читатель может сказать, что различие именований — «сержант» и «Литума» — отражает объективные изменения в характере персонажа, обнажает то, что было бы понятно и без этого приема. Этому же способствует и само фрагментарное изложение, полное «анахроний» (нарушений временной последовательности, термин Ж. Женетта<sup>14</sup>), основанное на несоответствии «фабулы» и «сюжета» и на медленном, затрудненном раскрытии фабулы. При первом чтении романа различное именование одного из главных персонажей затрудняет идентификацию сержанта и Литумы, оттягивает ее (своебразная ретардация реконструкции), тем самым, очевидно, делая более впечатляющей (чему способствует несовпадение пространства действия, «хронотопа» (в терминологии Бахтина) — о времени можно судить, только реконструировав фабулу, — и персонажного окружения). Умелый читатель может осуществить ее раньше, у сержанта и Литумы есть некоторое количество объединяющих черт. Так, известно, что сержант из Пьоры. Девушку, которой овладевает сержант, зовут Бонифация, а вернувшийся Литума более всего озабочен тем, что случилось с женщиной по имени Бонифация. Читатель обычно бывает более впечатлен переходом от «сержанта» к Литуме поздних этапов действия (так сказать, Литуме-2), но стоит задуматься над тем, что Литума-2 — скорее не обретение героем нового облика, но почти возвращение к тому, каким он был в юности, к молодому Литуме-1. Так что персонаж в известных пределах пластичен; не то чтобы «человек без свойств» в духе Р. Музиля, но продукт обстоятельств и жертва судьбы во всяком случае.

Бонифация — еще один персонаж «Зеленого дома», с которым ведется подобная номинационная игра, но иначе и в «ослаб-

ленном» виде. В Первой и Второй частях она фигурирует в трех разных сюжетных фрагментах. В одном из эпизодов Первой части это выкраденная и воспитанная монахинями девочка-индеанка, способствовавшая побегу из миссии других, младших, еще не «приобщенных к цивилизации» девочек (назовем ее Бонификация-А). В другом эпизоде той же Первой части судьбой Бонификации озабочен вернувшийся Литума, наконец, ему сообщают, что она стала шлюхой в публичном доме Чунги (Бонификация-В). Во Второй части девушка Бонификация, изгнанная из миссии, живет с лоцманом Ньевесом и его женой Лалитой, ее сватают сержанту, и он овладевает ею (Бонификация-С). Бонификация-С явно тот же персонаж, что и Бонификация-А, при том на следующем жизненном этапе (в смысле непосредственно следующем за предыдущим), характер перехода не только понятен, но и объяснен самим участниками действия. Но отношение к этой единой Бонификации-А-С ее «тезки», Бонификации-В, пока неясно, тем более что надежная идентификация сержанта и Литумы не достигнута. На этом примере особенно заметно, что композиционное решение и без асимметрии в именовании способно выполнять те же задачи, решению которых способствует асимметричная номинация персонажа (Бонификация и Бонификация, а отождествление затруднено). Вместе с тем во Второй части, в том же эпизоде, где интересовавшийся Бонификацией Литума вместе с «непобедимыми» навещает заведение Чунги, фигурирует девица по прозвищу Дикарка, с которой также имеют дело Литума и его друзья. Отождествить Дикарку и Бонификацию довольно просто, например, у обеих зеленые глаза, не говоря уж о том, что обе тяготеют к одним и тем же позициям в повествовании. И все-таки асимметрия именования налицо: говорят о Бонификации, вспоминают Бонификацию, но «наяву» общаются только с Дикаркой. Таким образом, логика понятна: Бонификация-В — это то, какая вспоминается эта женщина, ее «перфект», а Дикарка — это ее «презенс». Отождествив сержанта и Литуму, читатель подтверждает предположение о тождестве Бонификации-А-С и Бонификации-В, по сути дела, не являющейся героиней какого-нибудь эпизода и упоминаемой только в репликах. Ему еще предстоит узнать, как произошел переход от Бонификации-А-С к Дикарке, и как он связан с переходом от сержанта к Литуме-2.

В целом случаи «сержант — Литума» и «Бонификация — Дикарка» можно классифицировать как случаи «срастающегося персонажа», перехода от двух и более «интродуцируемых» персонажей к одному «отождествленному». В то же время, в отличие от приведенных в предыдущей главке схожих примеров (Конан

Дойл, Стивенсон, Брейхт, Честертон, Борхес) примеров, в «Зеленом доме» использование двух наименований одного персонажа, создающих асимметрию, никак не мотивировано ничьей внутренней точкой зрения, ничьей иллюзией, не подсказано никаким персонажем, никаким диегетическим повествователем — то есть таким рассказчиком, который сам в то же время персонаж; оно целиком принадлежит внешнему, недиегетическому повествователю и есть, таким образом, факт сознательно запутывающего рассказывания истории.

**Б. Сержант Литума (1959—1993).** Маргинальный персонаж сержант Литума появляется уже в рассказе «Посетитель», включенном в ранний сборник Варгаса Льосы «Вожаки» (1959): он служит в полиции под руководством безымянного лейтенанта. Далее, как мы уже говорили, он появляется в «Зеленом доме». Этому реалистическому, серьезному, трагическому, укорененному в конструкции поэтического романа Литуме приходят на смену упрощенные и игровые персонажи с тем же именем. Первый из них — сержант Литума из четвертой главы «[Тетушки] Хулии и писаки» (1977), безукоризненный служака, честный, исполнительный, никогда не нарушавший приказа, Фантазия Педро Камачо, вставшего рассказчика, на сей раз повествующего о сержанте Литуме, заставляет того стать протагонистом мелодраматической и ужасающей интриги. Полицейские нашли чернокожего человека, неспособного к обучению (прошлое его покрыто тайной), и однажды начальство отдает приказ уничтожить человека-животное, причем выполнить приказ должен сержант Литума вместе со своими подчиненными. Тяжелая дилемма подкашивает сержанта, он не может ни послушаться приказа, ни выполнить его, поправ человечность; гла-ва заканчивается типичным «открытым финалом», оформленным завлекающими, выспренными вопросами. В последних «четных» главах романа (см. выше), когда все персонажи будут меняться именами и местами в фабуле, встречаться, уничтожая границы диегезисов, оживать после смерти и т.д., несколько беглых новых превращений ожидают и сержанта Литуму. Снова Литума (звание не указано, он — «полицейский», возможно, рядовой) появляется в повести «Кто убил Паломино Молеро», представляющей дальнейший этап игры Варгаса Льосы с жанровой литературой, с «трэшевыми» текстами поп-культуры. Повествователь — явно стилизованная, условная фигура, это выдает стиль, «жанровый» не в лучшем смысле слова, достойный Педро Камачо по любви к штампам и мелодраматическим эффектам, но гораздо более простой, беглый

и бедный. Повествование от третьего лица во многих фрагментах фокализовано на Литуме, его восприятии и оценках. На сей раз это чувствительный полицейский, чуткий к страданиям и злу, впечатлительный и нервный. Роль его в расследовании невелика, больше доктора Ватсона, но меньше Арчи Гудвина; в основном расследование ведет его начальник лейтенант Сильва (ср. лейтенанта из первого рассказа). Досуг Литума проводит в Пьоре, в компании еще трех «непобедимых» с теми же именами, что и в «Зеленом доме», но другие обстоятельства его биографии, известные по прежнему роману, включая женитьбу, здесь не подтверждаются, а Чунга превращается в грубую хозяйку маленького кафе. Вновь Литума — поначалу капрал, а в конце повествования сержант — появляется в романе «Литума в Андах» (1993), на сей раз он служит в горной глухи и сам ведет расследование, вполне уподобляясь обычному сыщику «медленного» детектива с психологией и тенденцией. Чувствительность, типичная для персонажа с тем же именем из предыдущей вещи, не подтверждается. Итак, из произведения в произведение переходит только имя и отчасти звание персонажа, отдельные факты из его биографии совпадают в некоторых вещах, но никогда во всех, то же касается и его психологического очерка.

Описанный случай, говоря в самом общем виде, относится к персонажной асимметрии, порожденной ситуацией «один персонаж в разных текстах» или, говоря более строго, «два персонажа разных текстов обладают достаточным для отождествления количеством общих признаков (причем речь идет не о подобии, а именно о тождестве)». На следующем уровне уточнения ситуация может быть описана как «один персонаж в разных текстах одного автора» (в противоположность многочисленным случаям, когда в текстах одного автора появляются персонажи другого, например, «Рославлев» Пушкина, «Господа Молчалины» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Розенкранц и Гильденстerner мертвые» Т. Стоппарда и т.п.). Типичные воплощения ситуации «один персонаж в разных текстах одного автора» — или «сиквелы» («продолжение в следующем произведении» зачастую почти ничем не отличается от «продолжения в пределах этого же произведения», например, «Три мушкетера» и последующие романы А. Дюма и т.п.), или «появление персонажа (обычно на периферии действия) в другом тексте корпуса, описывающего тот же вымышленный мир» («Человеческая комедия» Бальзака, «Ругон-Маккарьи» Золя, йокнапатофская сага Фолкнера и т.п.). И в одном и в другом случае альтернативность биографии героя исключается, а статус и характер могут не совпадать

настолько, насколько героя изменили время и обстоятельства (так же, как и в пределах одного произведения). Более того, в жанровой литературе существует особая традиция «консервации» возраста, статуса и характера героя: автор может писать об излюбленном герое десятилетиями, но в жизни того происходят немногочисленные изменения или не происходит совсем никаких (таковы обычно циклы о сыщиках: отце Брауне, Мегрэ, Перри Мейсоне, Ниро Вульфе и др., романы Вудхауза о Дживзе и Вустере и т.п.). Может меняться точка зрения автора на характер исторического деятеля: так, в «революционно-демократическом» «Дантоне» Р. Роллана Робеспьер выведен почти как узурпатор и тиран, использующий в борьбе за власть политические подлости, а в сталинистском «Робеспье» он же — неподкупный, бескомпромиссный и мудрый вождь, — но при этом событийная канва жизни исторического персонажа всячески сопротивляется событийной альтернативности. В случае произведений Варгаса Льосы события из жизни Литумы, его характер, и само устройство, законы вымышленных миров, в которых он существует в разных книгах, малосовместимы. Альтернативность налицо. Более отдаленные параллели — 1) асимметрия персонажа в текстах с альтернативным развитием событий, но у Варгаса Льосы тексты разные, а альтернативность «мягкая», затушеванная; 2) структура персонажа в таких текстах, где он воплощает не столько «характер» и «биографию», сколько «набор (пучок) в чем-то сходных характеров и/или биографий», с возможными переходами от одной разновидности к другой (так иногда понимают персонажные противоречия в «Евгении Онегине» Пушкина, обнаженные в размышлении о возможном будущем Ленского, но касающиеся также Онегина, Татьяны, вероятно, и Повествователя: Онегин — «денди» в диапазоне от пустого модника до Чаадаева, и в разных фрагментах романа то одно, то другое), при том что у Варгаса Льосы тексты опять-таки разные, а «тип» Литумы определить довольно трудно: «полицейский из бывших гуляк»? Более сильная параллель — обращение Льва Толстого в разных текстах к одним и тем же именам и одним и тем же событийным и психологическим структурам: Нехлюдов, Каренин(а). В своих последних фильмах прибегает к этой модели гонконгский режиссер Вонг Кар-вай: характер центрального героя и отчасти его социальная приуроченность меняются, но имя, внешность, основные контуры судьбы остаются неизменными.

---

<sup>1</sup> Специфике морфологического подхода у Проппа посвятил глубокое

размыщление В. Н. Топоров, см.: *Топоров В. Н.* Функция, мотив, ре-конструкция: (Несколько замечаний к «Морфологии сказки» В. Я. Проппа) // *Топоров В. Н.* Избранные труды по этимологии и семантике. М., 2005. Т. 1. С. 451—470. Определенная Вяч. Вс. Ивановым, В. Н. Топоровым и их коллегами схема «основного мифа» (вкупе с наблюдением над тем, как она проявляется в сотнях текстов самого различного происхождения и природы) является наиболее творческим и глубоким развитием идей В. Я. Проппа не только в отечественной, но и в мировой науке. См.: *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974, и др. работы.

<sup>2</sup> Об этих работах, в частности, см.: *Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 444—460. Во время подготовки к печати этой заметки пришло известие о смерти Михаила Леоновича Гаспарова. По проработанному материалу, высказанным идеям, написанным книгам, по глубине и ясности научной позиции он был одним из первых русских филологов за все время существования нашей науки. Широта его интересов, подвижнический труд, трезвость и неуступчивость сделали его образцом научного поведения и подлинным нравственным авторитетом. Вечная ему память.

<sup>3</sup> *Пумпянский Л. В.* Статьи о Тургеневе // *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 381—505.

<sup>4</sup> Образцы таких подходов во влиятельной статье: *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой «Мастера и Маргариты» Булгакова // *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. М., 1995. С. 28—82.

<sup>5</sup> *Цивьян Т. В.* Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Труды по знаковым системам. Вып. 5. Тарту, 1971. С. 255—277.

<sup>6</sup> *Левин Ю. И.* Повествование у Айрис Мердок // *Левин Ю. И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 420—434; *Он же.* Текст и пространство: четыре аспекта // Антропология культуры. М., 2002. С. 273.

<sup>7</sup> Но также в малой прозе и в кинематографе, преимущественно авторском.

<sup>8</sup> О подходе к свободному повествованию как к организованному повторами и асимметриями и в этом изоструктурному поэтическому тексту и мифологической модели мира см. в статье автора: *Двинягин Ф. Н.* Заговор, модель мира, повествование: «Маисовые люди» М. А. Астуриаса в перспективе мифа и текста // Заговорный текст: генезис и структура. М., 2005. С. 466—481.

<sup>9</sup> Почему двойное отрицание («неасимметричный персонаж»), а не просто «симметричный персонаж»? Потому что тогда могла бы возникнуть иллюзия, что он симметричен по отношению к чему-то (кому-то), тогда как речь идет только об отсутствии внутренней асимметрии.

<sup>10</sup> *Гаспаров М. Л.* Первочтение и перечтение: К тыняновскому понятию суккессивности стихотворной речи // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. О стихах. М., 1997. Т. 2. С. 459—467.

<sup>11</sup> *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 145 и сл. — Появление русской «Нарратологии» Вольфа Шм�다, продолжающей оставаться единственной книгой, претендующей на общий очерк дисциплины, неизбежно сдвигает на несколько ближайших лет терминологию русских нарратологов несколько «шмидианской». В этом есть, помимо прочего, определенная вежливость к читателю, которому, при необходимости, гораздо удобнее получить компетентную справку о тех или иных терминах или концепциях именно в этой книге.

<sup>12</sup> Или, говоря более строго, на кореферентности — при том, разумеется, что «референция» мыслится по отношению к вымышленному, функциональному миру. Под референцией понимается отношение имен и их эквивалентов, входящих в сообщение, к элементам действительности — денотатам и референтам. Если два имени, включая именные группы и эквиваленты, относятся к одному и тому же референту, говорят, что они кореферентны. К особенностям поведения имен в предложении относится их зависимость в плане референции от синтаксической позиции. Согласно известному правилу, имена в позиции актантов употребляются референтно, а в позиции предиката — нереферентно.

<sup>13</sup> К анализу этого фильма Кесльевского и более позднего его «Красного» см.: Двиггин Ф. Н. Вероника и Валентина: о героинях Кшиштофа Кесльевского / Ирен Жакоб // Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 9. Образы, символы, стереотипы современной культуры. СПб., 2000. С. 337—345.

<sup>14</sup> Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. М., 1998. Т. 2. С. 71 и сл. Принимаются во внимание и некоторые другие идеи одного из основателей современной нарратологии.

А. В. Рафаева

## ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА: ОСНОВНЫЕ СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЕ МОТИВЫ

*Памяти моего Учителя  
Елеазара Моисеевича Мелетинского*

Классическая «Морфология сказки» В. Я. Проппа, увидевшая свет в 1928 г., вызвала большое количество исследований строения сказочного сюжета. Сейчас без преувеличения можно сказать, что сюжет волшебной сказки и законы, по которым он строится, изучены так, как не изучены законы строения ни одного из повествовательных фольклорных жанров. Это дает возможность перейти от изучения структуры сказочного сюжета, будь то изучение функций, семантических оппозиций или вводимых различными авторами собственных единиц анализа, к изучению мотивов, встречающихся в сказках, их влиянию на композицию волшебной сказки в целом и их взаимодействию между собой. В статье «Структура волшебной сказки» Е. М. Мелетинского, С. Ю. Неклюдова, Е. С. Новик и Д. М. Сегала, к которой мы не раз еще будем обращаться в дальнейшем, мотив назван «кардинальной единицей анализа», и говорится, что « дальнейший шаг должен состоять в возвращении к изучению мотивов, но уже с позиций, достигнутых с помощью структурного анализа»<sup>1</sup>. Напомним, что сходного мнения придерживался и сам Пропп, считавший, что синхронный структурный анализ волшебной сказки является лишь одним из

этапов исследования и должен предшествовать рассмотрению мотивов, играющих важную роль в повествовании. Именно такой анализ был предпринят ученым в монографии «Исторические корни волшебной сказки», впервые опубликованной в 1946 г.

### *Мотив в фольклорном произведении*

Цель настоящей работы — выявить, какие именно мотивы и мотивные комплексы оказали решающее влияние на композицию волшебной сказки в целом. В фольклористических и литературоведческих работах предложено большое количество описаний мотива, во многом зависящих от того, какие именно явления в тексте служат предметом рассмотрения авторов. Приведем одно из достаточно общих определений мотива: «для большинства фольклористов мотив в фольклорном произведении — это относительно самостоятельный, завершенный и относитель-но элементарный отрезок сюжета»<sup>2</sup>.

При подобном подходе очевидно, что роль различных мотивов в фольклорном повествовании также различается: часть из них существенна для развития действия, другие могут служить связками, объясняющими те или иные события и действия персонажей, третьи представляют собой развернутые описания тех или иных персонажей и т.п. Б. Н. Путилов, рассматривая роль мотива в эпическом повествовании, пишет: «Для уяснения сюжетообразующих особенностей и возможностей мотивов необходимо обратить внимание на их структурную неоднородность в системе эпического повествования. Как элементарные повествовательные единицы мотивы различаются по содержательной наполненности, по временной и пространственной протяженности, по соотношению статического и динамического начала. Мы вправе говорить о различных *типах* эпических мотивов»<sup>2а</sup>. В частности, в цитируемой работе выделяются мотивы-ситуации, мотивы-«речи», мотивы-действия (обязательные для развития сюжета, т. е. *сюжетообразующие*, и эпизоды-связки, например, перемещение персонажа к месту основного действия), мотивы-описания и т. п.<sup>2б</sup>.

Г. А. Левинтон, говоря о соотношении мотива и сюжета в фольклорном произведении, пишет: «фольклорный сюжет существует на двух различных уровнях: как некая семантическая единица, некий смысл, инвариант и как реализация этого инварианта, “изложение” смысла на каком-то языке. Первый уровень мы называем “мотивом”, второй — “сюжетом”»<sup>3</sup>. По его мнению, «входя в конкретный сюжет, каждый элемент начинает функционировать двояко: как член какой-то парадигмы,

«словаря» элементов данного жанра (и это значение он не теряет в контексте), и как член данной синтагмы, как сюжетный элемент в повествовании, становясь неотъемлемой и необходимой частью всей повествовательной цепи, в которой он получает иной, определенный данным сюжетом, смысл»<sup>3а</sup>.

Далее нас будут интересовать прежде всего сюжетообразующие мотивы. Постараемся показать, что на становление известной в настоящее время композиции и структуры классической волшебной сказки оказало влияние сравнительно небольшое количество мотивов. Будем называть такие мотивы *структурообразующими* для волшебной сказки. Иными словами, мы предполагаем, что структурообразующие мотивы — это мотивы, под влиянием которых сложилась известная нам сюжетная схема волшебной сказки и наличие или отсутствие которых меняет всю композицию повествования (а не просто упрощает ее). Для того, чтобы выделить структурообразующие мотивы, необходимо объединить синхронический и диахронический методы изучения, рассматривая «словарные» мотивы как элементы сложившегося сюжетного канона волшебной сказки и сравнивая их с проявлениями тех же мотивов в мифах и обрядах. Как писал Б. Н. Путилов, «всякое синхроническое исследование фольклора не может не считаться в конечном счете с его исторической (динамической) природой. С другой стороны, любое диахроническое исследование не может не учитывать, что мы имеем дело не просто с динамикой некоей массы явлений, но с динамикой системы, обладающей своей структурой и, следовательно, своей мерой устойчивости»<sup>4</sup>.

Отметим, что структурообразующие мотивы волшебной сказки, очевидно, будут играть большую роль и в произведениях других жанров. Это позволяет нам воспользоваться рассмотрением архетипических мотивов, произведенным в монографии Е. М. Мелетинского «О литературных архетипах».

Предпринимаемый нами анализ осложняется еще и тем, что, как неоднократно было замечено, мотивы появляются в повествовании не сами по себе, а в составе некоторых объединений, блоков или мотивных комплексов. Как писал В. Я. Пропп, «мотивы сказки так тесно связаны между собою, что, как правило, ни один мотив не может быть понят изолированно»<sup>5</sup>. Поэтому при дальнейшем анализе необходимо будет учесть и такие случаи, когда появление того или иного мотива в повествовании представляется сомнительным; в других же случаях придется говорить о наличии и влиянии на сюжет сказки целого комплекса мотивов, различных по происхождению.

## *Особенности сказочной структуры*

Перед тем, как переходить к рассмотрению конкретных мотивов, прежде всего напомним важные для дальнейшего изложения особенности волшебных сказок, сказочного сюжета и его структуры.

1. Волшебные сказки, как, наверное, никакой другой жанр, подчиняются сложившемуся повествовательному канону. Именно это позволило В. Я. Проппу выделить 31 функцию, с помощью которых можно описать сюжет волшебной сказки (например, *начальная беда* или *недостача, отправка, первая функция дарителя, бой и победа, свадьба* и другие) и установить, что последовательность этих функций в развитии действия постоянна и подвергается лишь незначительным изменениям. Все эти функции исполняются не более чем семью персонажами, к которым относятся *герой, вредитель, даритель, помощник, царевна* (и ее *отец*), *отправитель, ложный герой*. Сам учёный считал, что приведенный им закономерности фактически определяют жанр волшебных сказок, резко отличая его от других типов сказок. Например, в «Исторических корнях волшебных сказок» Пропп писал:

«Под волшебными я буду понимать те сказки, строй которых изучен мной в «Морфологии сказки». В этой книге жанр волшебной сказки выделен достаточно точно. Здесь будет изучаться тот жанр сказок, который начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда (похищение, изгнание и др.) или с желания иметь что-либо (царь посыает сына за жар-птицей) и развивается через отправку героя из дома, встречу с дарителем, который дарит ему волшебное средство или помощника, при помощи которого предмет поисков находится. В дальнейшем сказка дает поединок с противником (важнейшая форма его — змееборство), возвращение и погоню. Часто эта композиция дает осложнение. Герой уже возвращается домой, братья сбрасывают его в пропасть. В дальнейшем он вновь прибывает, подвергается испытанию через трудные задачи и воцаряется и женится или в своем царстве или в царстве своего тестя. Это — краткое схематическое изложение композиционного стержня, лежащего в основе очень многих и разнообразных сюжетов. Сказки, отражающие эту схему, будут здесь называться волшебными, и они-то и составляют предмет нашего исследования»<sup>5а</sup>.

Заметим, что такая последовательность событий может описывать не только сюжет волшебной сказки, но и сюжеты некоторых мифов, легенд и других повествовательных жанров, хотя

для них она менее характерна. С другой стороны, существуют сказки, вне всякого сомнения являющиеся волшебными, последовательность действий в которых вступает в противоречие с формулой, выведенной Проппом. По словам Е. А. Костюхина, «наши представления о волшебных сказках во многом сформированы идеями В. Я. Проппа: волшебные сказки — те произведения, что отвечают найденной Проппом композиционной формуле. Однако в каталоге Аарне-Томпсона немало сюжетов, помещенных среди волшебных сказок, не подчиняются проппovской схеме»<sup>6</sup>.

2. Е. М. Мелетинский и его коллеги, продолжая изучение структуры волшебной сказки и обобщая некоторые функции Проппа, предложили рассматривать сюжет сказки как последовательность *испытаний*, которые должен пройти сказочный герой для того, чтобы добиться конечной сказочной ценности. При этом действия вредителя или героя, ведущие к начальной беде или недостаче, условно рассматриваются как «испытание с обратным знаком»<sup>1а</sup>; реакция героя на действия дарителя (в терминах Проппа, первая функция дарителя и реакция героя) — как *предварительное испытание*; решение основной сказочной задачи (бой и победа или задача и решение) — как *основное испытание*; возможно также наличие и *дополнительного испытания* на идентификацию. Предварительное испытание отличается тем, что не требует от героя волшебных, магических сил, но лишь проверяет его на наличие доброты, скромности, трудолюбия или на знание некоторых правил поведения.

«Для классической волшебной сказки чрезвычайно характерно предварительное испытание героя, завершающееся получением помощника или чудесного средства, благодаря которым он с успехом выходит впоследствии из основного испытания. Открытие этого важнейшего звена в композиции волшебной сказки принадлежит В. Я. Проппу. Выделяя это звено как самостоятельное, В. Я. Пропп даже возражал против того, чтобы видеть здесь аналогию с другими испытаниями (*борьба — победа и задача — решение*)»<sup>1б</sup>.

Авторы настаивают на том, что оппозиция предварительного (не требующего волшебных способностей, помощников и предметов) и основного испытаний является одной из основных черт, отличающих волшебную сказку от всех других жанров. В целом же испытания связаны между собой следующим образом: «дополнительное испытание находится в зависимости от основного, а основное — от предварительного, т.е.

сказка в целом предстает как некая трехступенчатая иерархическая композиционная структура»<sup>1в</sup>.

3. Наконец, как неоднократно отмечалось, в волшебной сказке (в отличие от мифа или эпического произведения) основной интерес представляет судьба отдельной личности. По всей вероятности, с этим связан и обязательный счастливый конец, присущий волшебной сказке как жанру. Сказка должна кончаться хорошо с точки зрения ее главного героя. Как пишет Ю. М. Лотман, «обязательно счастливый конец, с которым мы сталкиваемся в волшебной сказке, — не только исходная форма повествования с выраженной категорией конца, но для определенного этапа — единственная не имеющая структурной альтернативы в виде конца трагического <...> Привычные нам «хорошие» и «дурные» концы вторичны по отношению к нему как реализация или не-реализация этой исконной схемы»<sup>7</sup>. Как правило, счастливый сказочный финал — это свадьба: герой получает царевну и полцарства впридачу, героиня выходит замуж за царевича.

### *Схема описания структурообразующих мотивов*

Теперь можно перейти к рассмотрению отдельных мотивов, оказавших существенное влияние на структуру волшебной сказки как целого. Мы будем описывать структурообразующие мотивы волшебной сказки, по возможности придерживаясь следующей схемы:

- мотив (обобщенное определение) или мотивный комплекс;
- описание разновидностей данного мотива;
- мотивы, связанные с рассматриваемым;
- место мотива в структуре сказочного сюжета, его влияние на эту структуру. Если мотив может появляться не во всех типах волшебных сказок, то здесь же указываются те сказочные типы, в которых данный мотив представлен;
- сказки, в которых рассматриваемый мотив является главным или играет существенную роль;
  - какие конкретные разновидности данного мотива в волшебной сказке не встречаются или встречаются крайне редко (например, мотив инцеста между разнополыми близнецами).

Как известно, волшебные сказки могут содержать один или несколько ходов. Случай устроения целых ходов, равно как и другие способы усложнения сказочной композиции без введения новых сюжетообразующих мотивов, мы рассматривать не будем; нас будут интересовать прежде всего сказки, содержащие один или два хода. Здесь, однако, представляется необходимым от-

личать случаи контаминаций различных сюжетов от таких сказок, в которых наличие второго хода представляется естественным развитием сказочного повествования. Напомним, что в «Морфологии сказки» В. Я. Пропп рассматривал этот вопрос и особо выделил типы сюжетов, когда можно говорить о целостной сказке, а не о контаминации различных сказок. Для двухходовых сказок таких сюжетов достаточно немного. Перечислим их:

- сказки, содержащие два хода, один из которых кончается положительно, а другой отрицательно;
- сказки, «где первый ход включает бой со змеем, а второй начинается с похищения добычи братьями, сбрасывания героя в пропасть и т. д., а затем следуют притязания ложного героя ( $\Phi$ ) и трудные задачи. Это то развитие, которое выяснилось перед нами при перечислении всех функций сказки. Это наиболее полная и совершенная форма сказок»<sup>56</sup>;
- сказки, в которых братья расстаются у подорожного столба, после чего один из братьев попадает в беду, а другой его выручает;
- сказки, в завязке которых происходит сразу два вредительства, например, изгнание и околдованием падчерицы (этот тип сказок мы рассматривать не будем).

Для рассмотренных выше случаев (кроме, может быть, последнего) не составляет труда понять, о каких сказочных сюжетах идет речь. Однако Пропп выделяет еще один признак, при наличии которого следует говорить об «одной сказке», а не о контаминации различных сюжетов:

- «Одну сказку мы имеем также, если до окончательной ликвидации беды вдруг ощущается какая-либо нехватка или недостача, что вызывает новые поиски, т.е. новый ход, но не новую сказку. В этих случаях нужен новый конь, яйцо — смерть Кошца и пр., что и дает начало новому развитию, а начатое развитие временно приостанавливается»<sup>5в</sup>.

Можно предположить, в частности, благодаря упоминанию яйца, в котором содержится смерть Кошца, что последнему слушаю будет отвечать, например, известная сказка «Царевна-Лягушка». Заметим, что среди сюжетов, проанализированных в «Морфологии сказки», ни «Царевна-Лягушка», ни подобные ей сказки не встречаются, хотя сама эта сказка или ее варианты, безусловно, были Проппом учтены при анализе (что видно, например, по такой функции как  $c^2$ , возобновленный брак героя сказки).

Ниже мы рассмотрим сначала мотивы, типичные для всех или большинства волшебных сказок, а потом — мотивы, специфичные для двухходовых сказок.

## *Свадьба*

Неоднократно отмечалось, что свадьба и свадебные обряды играют исключительно важную роль в волшебной сказке. Это очевидно хотя бы по тому, что именно свадьба, а не какой-нибудь другой вид награды чаще всего и является тем самым счастливым финалом, который завершает развитие сказочного действия. По словам Е. М. Мелетинского, «очень часто срединная («ядерная») часть волшебной сказки связана с древними мифологическими мотивами (испытания у лесного демона, пребывание в иных мирах), а «обрамляющая» — повествует о гораздо более поздних «семейных» конфликтах <...> Соответственно обрядовым эквивалентом ядерной части оказывается ритуал инициации, а обрамляющей — свадьба»<sup>8</sup>.

Женитьба на царевне, в том числе спасенной от дракона или иного чудовища, может служить наградой герою, совершившему подвиг, как в типе AT 300,<sup>9</sup> брак с царевной или царевичем может служить не только наградой, но и способом разрешения семейных конфликтов, особенно в сказках о семено-гонимых девушках (например, AT 510, «Золушка», и ряд других). В ряде сказок свадебные обряды отражены также в основном испытании, которое должен пройти герой (например, поцеловать принцессу, как в типе AT 530, в русской традиции «Сивко-бурко», или задать царевне загадку, как в типе AT 851, «Неразгаданные загадки») или героиня. В последнем случае испытание часто связано с проверкой трудовых навыков девушки. Например, в типах AT 500 и 501 девушка для того, чтобы стать женой принца, должна спрятать золотую пряжу (как вариант — немыслимо большое количество пряжи за три дня). Свадебные обряды также отражены в таких функциях и мотивах, как клеймение жениха, его скрывание, требование узнать невесту среди множества неразличимо похожих девушек и т.п. Наконец, брачные мотивы отражены и в сказках, посвященных женитьбе на чудесной супруге (лебеди, богатырке, царевне-лягушке,ср. AT 402, «Царевна-лягушка»). Последний тип сказок, однако, будет рассматриваться отдельно, прежде всего потому, что эти сказки имеют особую композиционную структуру и тесно связаны с мотивами брачных запретов и их нарушения.

Уже рассмотренные выше случаи показывают, что роль свадьбы и свадебных обрядов в волшебной сказке чрезвычайно велика. Свадьба может быть *финалом* сказочного повествования, свадебные испытания могут быть *основным испытанием*. Если в волшебной сказке наличествует *дополнительное испытание* на

идентификацию героя (или иногда его невесты), то это дополнительное испытание также отражает, в частности, ряд свадебных обрядов. «Герой, совершивший подвиг и добывший главный сказочный объект, должен теперь доказать, что совершил его именно он, а не его старшие братья (сестры), спутники или другие лица, на то претендующие. Сюда относятся такие мотивы, как демонстрация отрезанных языков змея истинным змееборцем (самозванец показывает головы змея), как появление героя из подземного царства в день свадьбы спасенной царевны с соперником-самозванцем, как различные способы напоминания о себе подмененной или забытой невесты, как примириение хрустальных башмачков Золушке и ее сводным сестрам. В сферу дополнительного испытания входят (при отсутствии самозванцев) и «поиски виноватого» (т.е. соблазнителя хранительницы живой воды), и розыски героя, выдержавшего брачные испытания или спасшего царевну, а затем убежавшего или скрывшегося под личиной (золотоволосый юноша в колпаке, Иванушка-дурачок, завязавший тряпицей звезду на лбу, и т.п.)»<sup>1г</sup>. Добавим, что в дополнительном испытании мотив свадьбы и свадебных обрядов часто совмещен с архетипическим мотивом *герой, не подающий надежд*<sup>10</sup>: герой сказки в том или ином смысле является низким (точнее сказать, в волшебной сказке, утратившей связь с мифом, осмысляется как низкий): младшим из трех сыновей, дураком, крестьянским сыном, ребенком, рожденным от животного, замарашкой и т.п.

Невеста-помощница (как и чудесная супруга) может быть обретена героем в результате прохождения *предварительного испытания* (чаще всего герой должен сделать скромный выбор или похитить одежду купающейся девушки). Приведем пример из сборника Ончукова (Ончуков 153<sup>11</sup>). В этой сказке герой обещан отцом «воянику». Встреченный по дороге старичок советует, как поступить:

«Знаю, дитятко, куда ты идешь, плохо тебе будет, отец отсулил тебя водяному хозяину, но послушай, что я тебе скажу: на этой дороге встретятся тебе девицы, станут тебя целовать, миловать и замуж проситься, ты выбери из них самую худую, а другим красавицам и шапки не криви; а как только схватишь замарашку, то сразу же и оторви у ней косу и заверни себе на шею». Пшел старик вперед, пошел и мальчик своей дорогой. Повстречались с ним девицы, все красавицы, стали его целовать, миловать, замуж за него проситься, а он им шапки не кривит; видит, стоит одна девица, грязная, некрасивая, урод уродом; он ее схватил, выдернул у ней косу и обернул себе на шею, замарашка вдруг превратилась в красавицу, а все другие девицы превратились в лягух.

В дальнейшем девица помогает герою спастись от водяного и сама бежит вместе с ним.

Наконец, довольно редкий случай как бы «заблаговременного» получения невесты в результате прохождения предварительного испытания вместе с ковром-самолетом, необходимым для прохождения основного испытания, представлена в сборнике Ончукова под номером 5:

Скоро скажется, долго дейтся. Близко-ле, далеко-ле, низко-ле, высоко-ле, дошел — два молодца дерутся. Кричит им: «Ей, молодцы, над чем деритесь, перестать надо». Молодцы перестали, отвечают: «Делили мы девичу, да ковер-самолет». — Взял Федор-царевич, сделал лучек, да стрелку. «Я эту стрелу стрелю, вы бежит, которой переди прибежит, тому девича». Выстрелили стрелку, полетела стрелка выше лесу темнага; заворотили головы, полетели за стрелкой сзади. Тогда Федор-царевич развернул этот ковер, садился на ковер, взял девичу и полетел. Ковер перелетел за синее море, недалеко от страшного царя царевич опустился на чистое поле, ко ракитову кусту. Завернул ковер, посадил девичу: «Сиди, девича, пока я не обвернусь».

Как мы видим, мотив свадьбы настолько важен для волшебной сказки, что найти сюжеты, в которых этот мотив не существует, достаточно сложно. Этот мотив не является практически обязательным лишь для сказок, в которых действуют дети (ср. АТ 327) и старики, получившие, утратившие и, возможно, возвратившие себе волшебные предметы (например, Аф. 188,<sup>12</sup> «Петух и жерновки», а также ряд других).

### *Инициация*

Другой обряд, оказавший, как неоднократно отмечалось, существенное влияние на сюжет волшебной сказки, — это обряд инициации. Как пишет Г. А. Левинтон в статье «Инициация и мифы», «важнейшая в героических мифах и волшебных сказках, воспроизводящая ритуальную схему И. часть сюжета — испытания, которым герой подвергается в царстве мертвых или на небе <...> или в другой стране, населенной злыми духами, чудовищами и т.п. С этим же связан мотив проглатывания героя чудовищем (изначально — тотемным животным) с последующим его освобождением из брюха чудовища, также отраженный сказкой и мифом, ср. и мотив пребывания группы мальчиков во власти демонической лесной старухи»<sup>13</sup>. В качестве основной особенности структуры инициационных обрядов Левинтон отмечает «их трехчастность: все они состоят из выделения индивида из общества (так как переход должен происходить за пределами устоявшегося мира), пограничного пе-

риода (длящегося от нескольких дней до нескольких лет) и возращения, реинкорпорации в новом статусе или в новой подгруппе общества. При этом И. осмысляется как смерть и новое рождение»<sup>13а</sup>.

На исключительной роли инициации в структуре волшебной сказки настаивал В. Я. Пропп в монографии «Исторические корни волшебной сказки». По его словам, «цикл инициации — древнейшая основа сказки»<sup>5г</sup>. Неоднократно (в частности, в цитированных выше работах) отмечалась также связь мотива инициации с мотивами испытания у лесного демона, поглощения, раздирания и некоторыми другими, однако, как представляется, волшебная сказка представляет эту связь в ослабленном виде.

В структуре волшебной сказки мотив инициации может представлять собой некоторые виды *предварительного испытания*, а также *основное испытание* в сказках типа АТ 327 «Дети у людоеда». Заметим, однако, что в волшебной сказке мотив инициации подвергается значительному переосмыслению. Если сказки, в которых группа детей попадает во власть лесного демона, людоеда или бабы-яги, по крайней мере достаточно хорошо отражают трехчастную структуру, отмеченную Г. А. Левинтоном (дети оставлены, брошены, заблудились в лесу — дети в хижине лесного демона — спасение и возвращение домой), то предварительное испытание представляет собой достаточно ослабленный вариант испытания. Первое, что чаще всего отличает предварительное испытание, — это отсутствие «сурого ритуального искуса»<sup>19</sup>, столь свойственного обряду инициации. Второе отличие — разрушение инициационной трехчастной структуры: даже если взрослый герой волшебной сказки при прохождении предварительного испытания попадает в жилище лесного демона, который угрожает ему гибелью, он не возвращается домой, а продолжает свое путешествие.

Как мы помним, результатом предварительного испытания является получение героем волшебной сказки чудесного предмета или помощника, которые дают ему возможность пройти основное испытание. Это отчасти сближает предварительное испытание с шаманской инициацией, а также — в тех сказках, где помощниками являются животные (ср. АТ 554, «Благодарные животные», и многие другие), — с представлениями о тотемных животных. По словам Е. М. Мелетинского и его коллег, «возможно, что сказочное предварительное испытание генетически и связано с инициацией. Впрочем, ритуалы инициации были прообразом и для некоторых основных испытаний (особенно с решением трудных задач), и для целых сюжетов»,

однако «некоторые мотивы предварительного испытания, возможно, восходят к простому акту принесения жертвы духу»<sup>1e</sup>. Поскольку в предварительном испытании проверяются прежде всего личные качества героя сказки, именно оно подверглось наибольшей переоценке с точки зрения этически значимых ценностей (доброта, скромность, трудолюбие и т.п.). По всей вероятности, на предварительное испытание в целом большое влияние также оказал ряд актуальных для сказителей верований и обрядов. Например, если требование покормить кота (или мышку) в доме бабы-яги может оцениваться и как проявление доброты, и как соблюдение обряда, особенно в случае помощника-мышки, то подвязывание ветвей березы ленточкой (в восточнославянских сказках) явным образом восходит к обрядам, кое-где бытующим и в настоящее время или бытовавшим совсем недавно. В целом различные разновидности предварительного испытания никак не могут быть сведены только к представлениям, связанным с обрядом инициации.

Как мы видим, мотив инициации может появиться либо в предварительном испытании (где он тесно переплетается и отчасти заменяется различными мотивами, связанными с рядом обрядов, культом предков и некоторым другим, а также, как и само предварительное испытание, может быть заменен мотивом *чудесное рождение героя*), либо в основном испытании. В последнем случае мотив инициации тесно связан с мотивом *решение трудных задач* или же с мотивом *спасение от демонического существа*.

### *Творение и связанные с ним мотивы*

Мотивный комплекс, связанный с творением, М. Элиаде и Е. М. Мелетинский считают основной темой мифа в целом. В монографии «О литературных архетипах» Е. М. Мелетинский рассматривает следующие основные разновидности этого архетипического мотива в мифологии:

- порождение объектов богами;
- добывание объектов, часто путем похищения;
- изготовление объектов демиургами;
- спонтанное появление объектов;
- космизация хаоса, упорядочивание космоса и человеческой жизни;
- борьба с чудовищами как способ упорядочивания мироздания;
- эсхатологические и календарные мотивы как преобразование темы творения<sup>10a</sup>.

В волшебной сказке используются отнюдь не все из этих возможностей. Часто встречается мотив *добычания волшебных предметов* путем их похищения, обмена или в результате выполнения некоторых трудных задач, а также от благодарных помощников (ср. AT 560, «Волшебное кольцо»; AT 551, «Сын в поисках чудесного лекарства для отца», более известный в русской традиции как «Молодильные яблоки», и ряд других). Некоторые объекты могут также быть изготовлены, часто с помощью ранее полученного волшебного предмета или помощника (как в типе AT 560, где волшебное кольцо помогает герою выстроить хрустальный мост, замок и т. п., или в типе AT 313, где невеста-помощница выполняет за героя трудные задачи: за один день вырастить лес, посеять и собрать хлеб, построить хрустальный мост и т. п.; в последнем примере трудные задачи являются способом изведения героя). Если обратиться к функциям Проппа, то указанным разновидностям этого мотива соответствуют парные функции *задача — решение*, часто как свадебные задачи или как способ изведения. В структурной схеме, отражающей разновидности испытаний, этот мотив представляет собой *основное испытание* (иногда как средство решения другой сказочной задачи, *спасения от демонического существа*).

Как известно, волшебной сказке свойствен и мотив борьбы с чудовищами, чаще всего в виде архетипического мотива *драконоборства*. Конечно, данный мотив давно уже обрел самостоятельность, и, возможно, рассмотрение его в составе мотивов, связанных с мотивом творения, применительно к волшебной сказке не совсем правомерно. Отметим, однако, что победа над драконом в волшебной сказке служит, как и в мифе, средством восстановления миропорядка (особенно в тех случаях, когда дракон разоряет все царство, уносит всех девушек и т. п.), а связь дракона с мотивом плодородия и земледельческими обрядами в волшебной сказке проявляется слабо. Этот мотив является основным испытанием прежде всего в типе AT 300, «Победитель дракона», который многими исследователями считается именно тем сказочным типом, по образцу которого строятся все остальные волшебные сказки. Так, В. Н. Топоров считает, что «этот сказочный тип (AT 300 — AT 301) имеет все права считаться волшебной сказкой par excellence, причем не только как самый удачный представитель этого класса сказок, но и как довольно полный и верный слепок всего корпуса волшебных сказок»<sup>14</sup>. Мотив драконоборства также представляет собой *основное испытание* (парные функции *бой — победа*).

## *Временная смерть и воскресение (умирающий и воскресающий бог)*

Обратимся теперь к мотивам, определяющим структуру второго хода волшебной сказки. Как известно, само понятие второго хода было введено В. Я. Проппом прежде всего для описания таких сказочных сюжетов, в которых герой, уже выполнивший основную сказочную задачу (добытие диковинок, царевны или победа над драконом), сброшен братьями в пропасть и вынужден выбираться, после чего следуют притязания ложного героя или ложных героев, узнавание героя истинного (т. е. дополнительное испытание на идентификацию), свадьба и воцарение. Дополнительное испытание на идентификацию и связь этого композиционного «узла» волшебной сказки с мотивом низкого героя мы уже отчасти рассмотрели, говоря о мотиве свадьбы. Сейчас нас будет интересовать, по выражению В. Н. Топорова, «мотив превращения (становления) в царя героя, спустившегося в царство смерти (ср. противопоставление живой и неживой воды), в нижний мир и, следовательно, преодолевшего смерть»<sup>14а</sup>. Неоднократно отмечалось, что мотив временной смерти в мифологии тесно связан с мотивами инициации, календарными мифами и обрядами плодородия. В волшебной сказке, как отмечают, к примеру, В. Н. Топоров и Т. В. Цивьян, этот мотив тесно связан с образом царя-жреца и его победой над смертью.

Волшебная сказка знает следующие разновидности временной смерти и воскресения героя:

- герой спускается (или сброшен братьями) в нижний мир. Именно такое развитие второго хода свойственно уже упоминавшемуся типу АТ 300;
- герой убит (растерзан) вредителем. Его помощник оживляет его с помощью живой и мертвый воды (ср. Аф. 159, «Марья Моревна», и многие другие);
- на останках убитого героя вырастает растение (часто тростник, на останках убитой девушки может вырасти яблоня). В дальнейшем герой часто бывает оживлен, однако такое развитие сюжета не обязательно (ср., например, АТ 780, «Чудесная дудочка»).

Данный мотив чаще всего служит «начальным вредительством второго хода», если воспользоваться терминологией В. Я. Проппа. В типе АТ 780 этот мотив является начальной бедой, которая не всегда бывает ликвидирована. Иногда пение чудесной дудочки только помогает узнать и наказать сестру-вредителя.

### *Чудесная жена (муж)*

Мотив чудесной (первоначально тотемной, зооморфной) жены в волшебной сказке, как показал Е. М. Мелетинский<sup>106</sup>, генетически восходит к архаическому сюжету о браке со сверхъестественным существом из иного мира, случайному нарушению тех или иных брачных запретов и возвращению чудесной жены в свой мир. При этом брак с тотемной женой приносит роду те или иные хозяйствственные блага, а разрушение его часто приводит к утрате этих благ. В волшебной сказке основное внимание переносится на поиски утраченной супруги и ее возвращение, что резко отличает композицию сказок, содержащих этот мотив. В таких сказках, к которым относятся тип AT 402, некоторые варианты типа AT 400, различные варианты типа AT 456 и ряд других, действие не заканчивается свадьбой, а начинается ею. При этом, во многом по аналогии с другими видами сказок, заключение этого брака рассматривается как предварительное испытание, в процессе которого герой должен сделать скромный выбор (согласиться взять в жены «низкое животное», лягушку), победить богатырь-девицу в бою (ср. Аф. 159, «Марья-Моревна», некоторые варианты типа AT 400) или же похитить одежду из перьев купающейся девы-лебедя (AT 456A, 456D). В дальнейшем чудесная жена покидает героя (причиной этого, как и в мифе, является нарушение какого-либо явного или неявного запрета) или похищается вредителем. Поиск чудесной жены, возможно, бой с похитителем (или же бегство от похитителя без боя) и возвращение супругов домой составляют второй ход в сказках, содержащих данный мотив.

В волшебной сказке существует несколько основных видов чудесной супруги. В зависимости от этого несколько различается и развитие сказочного сюжета: так, невеста-лягушка, как известно, выполняет свадебные задачи, поставленные перед невестками царя, а потом покидает героя, который сжег ее лягушачью шкурку; лебединая дева покидает героя, как только ей удастся вернуть себе наряд из перьев, а в дальнейшем она пытается извести своего мужа, задавая ему трудные задачи. Богатырь-девица либо прогоняет героя, сумевшего жениться на ней с помощью помощника (AT 519, «Слепой и безногий»), либо же бывает похищена Змеем или Кощеем по вине героя, нарушившего запрет заходить в комнату, где тот заточен. Наконец, существуют и сказки, в которых замуж за чудесное существо выходит девушка (AT 425A, «Амур и Психея»; AT 425C, «Красавица и чудовище»; AT 432, «Принц-птица» (в СУС этот

типа носит название «Финист»). Причиной исчезновения чудесного мужа также является нарушение брачных табу со стороны родственников жены. Такие нарушения запрета часто трактуются в волшебной сказке как попытка родственников извести мужа младшей сестры — животное или чудовище.

Заметим, что к какой бы разновидности ни принадлежала чудесная супруга героя, в сказках, содержащих данный мотив, она никогда не бывает пассивной, представляя собой либо невесту-помощницу, либо невесту-вредителя или испытателя. Кроме того, чудесная супруга, во многом утратив свою хозяйственную мощь, все же обладает, кроме обычной для сказочной царевны необычайной красоты, либо чудесными умениями или помощниками (что позволяет ей выткать необыкновенно красивый ковер, испечь чудесный хлеб и т.п.), либо богатырской силой, либо, наконец, магическими знаниями и умениями.

### *Двойничество, параллелизм персонажей*

Вяч. Вс. Иванов, рассматривая близнечный миф в первобытном искусстве, мифах и литературе, выделяет в различных источниках ряд признаков и отличительных особенностей мотива двойничества и его разновидностей<sup>15</sup>. Приведем основные из них:

- герой (родоначальник племени) может являться близнецом тотемного животного;
- в различные периоды существования человеческого общества отмечался как страх перед близнецами (что приводило к изгнанию как младенцев-близнецов, так часто и их матери), так и почитание таковых, причем последнее представляется более поздним явлением;
- близнецы часто рассматриваются как антагонисты: один близнец связан со всем хорошим, другой — со всем плохим. Позднее антагонизм близнецов утрачивается, братья помогают друг другу, действуя совместно или же один брат становится помощником другого, утрачивая самостоятельное значение;
- у большого числа народов известен миф о кровосмесительном браке близнецов брата и сестры, причем иногда предполагается, что этот брак начался еще в утробе матери.

Можно показать, что практически все перечисленные выше разновидности представлений о близнецах находят свое отражение в волшебных сказках. Некоторые сомнения вызывает только сюжет об инцестуальном браке разнополых близнецов; можно с определенной долей осторожности предположить, что отдаленным отражением этих представлений являются сказки, относящиеся к типу AT 313E\*, «Бегство сестры от брата, кото-

рый хочет на ней жениться». Однако даже в этом случае указанный мотив играет в волшебных сказках незначительную роль.

Структурообразующая роль мотива двойничества (шире — параллелизма) персонажей в волшебной сказке проявляется прежде всего в том, что персонаж второго хода сказки отличается от персонажа первого хода. Нам известно два основных случая такого влияния: в первом из них героями сказки являются два брата, часто близнеца, расстающиеся у подорожного столба (АТ 303, «Два брата»). Второй ход такой сказки заключается в том, что первый брат, получивший уже царевну и царство, отправляется на охоту и попадает в беду, а второй его выручает. В сказках данного типа часто подчеркивается, что братья так похожи, что жены не могут их различить. Во втором случае героем первого хода является положительный герой, который благополучно проходит все испытания и получает награду, а во втором ходе действует ложный герой, действия которого заканчиваются неудачей. К таким сказкам относятся АТ 613, «Правда и кривда»; АТ 480, «Мачеха и падчерица», и многие другие, не только волшебные, сказки.

Мы видим, что на структуру сюжета волшебной сказки и различных его разновидностей оказывает влияние сравнительно небольшое количество мотивов, которые мы предлагаем называть структурообразующими, при этом наличие или отсутствие второго хода волшебной сказки задается наличием или отсутствием в сюжете крайне небольшого количества мотивов. Ряд мотивов, попадая в систему, заданную общим повествовательным каноном и законами строения классической волшебной сказки, подвергаются переосмыслинию таким образом, что структура повествований, основой которых являются такие мотивы (например, мотив чудесная жена), не слишком заметно отличается от структуры других сказочных сюжетов.

<sup>1</sup> Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001. С. 33; <sup>1a</sup> С. 20; <sup>1б</sup> С. 17; <sup>1в</sup> С. 20; <sup>1г</sup> С. 19; <sup>1д</sup> С. 18; <sup>1е</sup> С. 18.

<sup>2</sup> Путилов Б. Н. Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В. Я. Проппа. М., 1975. С. 143; <sup>2а</sup> С. 146; <sup>2б</sup> С. 146—147.

<sup>3</sup> Левинтон Г. А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору... С. 307; <sup>3а</sup> С. 308.

<sup>4</sup> Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. М., 1976. С. 18.

<sup>5</sup> Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 112; <sup>5а</sup> С. 115; <sup>5б</sup> С. 72; <sup>5в</sup> С. 71; <sup>5г</sup> С. 428.

<sup>6</sup> Костюхин Е. А. Сказки, которые плохо кончаются // Живая старина. 1997. № 4. С. 15.

<sup>7</sup> Лотман Ю. М. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999. С. 231.

<sup>8</sup> Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. М., 1998. С. 35.

<sup>9</sup> Thompson S. The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography. Anti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen. Third printing. Helsinki, 1973 (здесь и далее в тексте — АТ); Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг и др. Л., 1979 (здесь и далее в тексте — СУС).

<sup>10</sup> Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 59; 10<sup>a</sup> С. 48—50; <sup>10<sup>b</sup></sup> С. 56—58.

<sup>11</sup> Северные сказки: Сборник Н. Е. Ончукова: В 2 кн. СПб., 1998 (здесь и далее в тексте — Онч.).

<sup>12</sup> Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1984 (здесь и далее в тексте — Аф.).

<sup>13</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 544; 13<sup>a</sup> С. 544.

<sup>14</sup> Топоров В. Н. Функция, мотив, реконструкция: Несколько замечаний к «Морфологии сказки» В. Я. Проппа // Исследования по славянскому фольклору и народной культуре: Studies in Slavic Folklore and Folk Culture / Под ред. А. Архипова и И. Полинской. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1997. Вып. 2. С. 132; <sup>14<sup>a</sup></sup> С. 133—134.

<sup>15</sup> См.: Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т.1.

## Е. Е. Жигарина

### ПАРЕМИОЛОГИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ: ПРОБЛЕМА СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ И ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ\*

Исторически сложилось так, что каждый паремиолог, исследующий различные жанры, учитывающий или не учитывающий уже имеющиеся в науке термины, выстраивает применительно к своему материалу свою терминологическую систему. Основная проблема, затрудняющая определение провербальных жанров, — это размытые границы между группами паремий, выделяемых в соответствии со своими структурными схемами и со специфическим набором функций; препятствует подобному определению и наличие множества переходных случаев. Т. С. Садова точно заметила<sup>1</sup>, что фольклорный текст — это «динамический процесс», «некая устойчиво изменяющаяся субстанция», константность которой обусловлена традицией и порождающи-

\* Работа выполнена в рамках проекта «Русский авангард. Истоки, развитие и значение» (2005—2007) NWO — РФФИ, 050689000

ми свойствами модели. Текст в различных формах своего употребления, значительно изменяясь или получая нехарактерные для традиционного использования функциональные значения, может принимать разные жанровые обличья, не переставая тем не менее идентифицироваться с исходной единицей.

Еще В. И. Даля в «Напутном» писал<sup>2</sup>, что первая часть пословицы без воспроизведения второй части является поговоркой. Однако и в усеченном виде, когда представлена только первая часть, пословичное суждение чаще все же не перестает ассоциироваться с традиционным вариантом, и участники диалога в состоянии мысленно воспроизвести текст целиком, хотя по форме выражения он действительно представляет собой поговорку. Кроме того, многие исследователи обращали внимание на то, что при особого рода текстовом добавлении пословица превращается в велеризм.

Проблему семантического обосабления понятий усложняет также то обстоятельство, что некоторые термины паремиологии, как справедливо пишет Л. Б. Савенкова<sup>3</sup>, возникли на базе лексики общезыкового употребления и в силу этого имеют целый шлейф ассоциаций, что обуславливает колебания в их значении и отражается на понимании соответствующих современных научных понятий.

Обычно работы, посвященные проблемам жанровой терминологии, имеют выделительный характер: описывается теория жанра без изучения периферийных или смежных форм. В. Я. Пропп отмечал, что «в паремиологии разбивка жанров производится по исключающим друг друга признакам»<sup>4</sup>. Соответственно, единую концепцию, описывающую такие жанры, как фразеологизм, поговорка и пословица, в дифференцирующем смысле чаще можно составить только путем соположения разных аспектов их изучения.

Существует несколько оснований для описания паремиологических жанров и жанровых разновидностей. Перечислим важнейшие.

**1.** Текст идентифицируется в качестве единицы, соответствующей той или иной жанровой модели, по наличию у него определенных **структурно-семиотических признаков**.

На этом основании различаются пословица и поговорка<sup>5</sup>, а также велеризм<sup>6</sup>.

Такой жанр, как велеризм, выделяется, в первую очередь, по своим структурным признакам. При описании же его текстовых признаков прежде всего упоминаются элементы, составляющие паремию: высказывание в форме прямой речи («спич»), обозначение говорящего лица («спикера») и указания на усло-

вия или обстоятельства высказывания («ситуацию»)<sup>6а</sup>. Даже если велеризм построен на базе текстов других жанров, по-другому его не называют, хотя он может сочетать в себе самые различные вторичные жанровые признаки.

«Лучше поздно, чем никогда!» — сказал Ельцин, кладя голову на рельсы, глядя вслед уходящему поезду<sup>7</sup>. По структурным критериям этот текст является велеризмом, в составе «спича» он содержит пословицу, а текстовая ситуация соотносит событие текста с историческим событием — т. е. налицо также афористический компонент происхождения текста. Наконец, в определенной ситуации данная паремия может быть произнесена как анекдот, поскольку содержит в себе пародийный элемент. См., например:

Центр типологии и семиотики фольклора РГГУ.  
Разговор сотрудников.

Ж (24): Мне сейчас Мингалиев прислал анкету, ворвавшись в мое сознание пословицей: лучше поздно, чем никогда — это он мне в «теме» написал.

М (28): ... — сказал Рабинович, положив голову на рельсы, глядя вслед уходящему поезду  
[НБ-1- 8; 19.01.2005]<sup>8</sup>.

В обозначенной ситуации отражено конструирование велеризма в ходе диалога. Пословица воспроизведена женщиной 24-х лет (Ж 24) в качестве текста, соответствующего традиционной жанровой модели, а мужчина 28-и лет (М 28) достроил текст так, что он видоизменился, обретя признаки другого жанра. При указании «спикера» и текстовой ситуации (*сказал Рабинович, положив голову на рельсы, глядя вслед уходящему поезду*) текст идентифицировался обоими участниками диалога уже как велеризм.

Структурный уровень учитывается исследователями как совокупность внутренних дифференциальных признаков значения текста, а функциональный уровень — как его внешние значения<sup>9</sup>; в паремиологии под первым имеется в виду формула отношений между вещами, отраженная текстом при элиминировании его знаковой субстанции<sup>10</sup>. Таким образом, в соответствии с этим направлением исследования текстов структура пословицы составляет ее внутреннее значение, а семантика в контексте произнесения реализует ее смысл.

Есть исследователи, понимающие под структурой пословицы ее конкретно-синтаксическое выражение. Приводя определение этому жанру, они упоминают назидательный характер текстов, указывают на то, что эти тексты являются сознательной ссылкой на коллективный опыт, и подчеркивают, что они

выражены предложениями<sup>11</sup>. В этом ключе проводились исследования, посвященные композиционно-синтаксическим характеристикам пословиц<sup>12</sup>.

**2. Функционально-семиотический критерий** выделения жанров. Текстам жанра может приписываться некоторая совокупность особенностей значений, функциональных потенциалов.

Здесь есть некоторая сложность. Поскольку паремиологи под структурой текста понимают структуру его значения, предполагается наличие соответствующего набора функциональных валентностей, которые характерны для той или иной жанровой общности. Как отмечал А. Дандин<sup>13</sup>, при структурном описании пословиц обозначаются (и не выпускаются из поля зрения) такие важные свойства текстов, как способность «обобщать ситуацию» или «рекомендовать определенные действия». Следовательно, структурно-семантический уровень идентификации текстов неразрывно связан с функциональным.

Тем не менее опыт показывает, что при сохранении глубинных структур текста в контексте своего произнесения паремии могут приобретать и вторичные жанровые признаки.

Разговор брата М (29) и сестры Ж (24).

— Иди суп есть, подлый!

М идет из комнаты, где долгое время смотрел телевизор, на кухню.

— А? Да! (садится за стол, берет ложку) *Тяжела ты, олимпийская слава!..* А где хлеб-то?.. [НБ-В-20; 28.03.2004].

В обозначенной паремии можно усмотреть контекстуальное значение пословицы, вытекающее из личных проблем собеседника М, не отраженных в ситуации, или оценку информации, которую он воспринял из просмотренной телевизионной программы (*значительного успеха достигнуть непросто*) и теперь соответствующим образом ее оценивает. Но в связи с тем, что оцениваемое либо не обозначено, либо его просто не существует, текст звучит как ламентация с общим значением ‘тяжело’; так, с аналогичной интонацией могла бы быть произнесена сентенция: *Тяжела ты, шапка Мономаха*. Кроме того, в указанном варианте присутствует обращение, вообще свойственное ламентациям (ср., например: *Зачем ты меня, мама, родила?* [СБП-У-345]; *Мама-дорогая, роди меня обратно!* [СБП-М-3]; *Господи, смилийся!* [НБ-IV-16]).

Функционально-семиотический метод определения жанра в паремиологии является доминирующим, так как при живом бытованиях паремии ее смысл в наибольшей степени важен именно в контексте произнесения. Поэтому паремию *Тяжела ты, олим-*

*пийская слава* в указанном значении, обусловленном контекстом произнесения, назвать собственно пословицей уже сложно.

С лексическим уровнем языка паремии сближаются благодаря наличию развитой системы парадигматических отношений: у пословиц есть синонимы, антонимы<sup>14</sup>. В сборниках паремий, где делаются попытки объяснения их значений, приводятся списки аналогичных по семантике паремий-синонимов; таким же образом организован материал, в частности, в словаре В. П. Жукова и в новейшем толковом словаре паремий В. И. Зимина и А. С. Спирина<sup>15</sup>.

С явлением омонимии в паремиологическом фонде связана проблема так называемых загадко-пословиц. Паремиологи второй половины XX века рассмотрели эту проблему, анализируя не только поговорки, омонимичные загадкам, но также и поговорки, включенные в соответствующие парадигматические отношения. Так, Т. М. Николаева<sup>16</sup> приводит в одном ряду разноязыковые тексты, которые называет «загадко-пословицами»:

*Отправится барином, вернется слугой* — загадка (раздвижные ставни); пословица.

❖ *У тощего мужика зычный голос* — загадка (ружье); пословица.

Первый текст явно представляет собой поговорку: он выражен частным суждением, способен образно оценивать единичное обстоятельство, опущенное подлежащее может быть индивидуально восстановлено в контексте произнесения. Вторая паремия идентифицируется в качестве пословицы, если эксплицировать следующие отражаемые ею отношения: *Даже у незначительного / ущербного человека есть сильные стороны личности*.

В пословицах, как отмечает и сама Т. М. Николаева<sup>16a</sup>, ссылаясь на Ю. И. Левина и А. Крикмана, наиважнейшей, существенной чертой является присутствие квантора всеобщности. «“Квантор всеобщности” пословицы может быть выражен эксплицитно или имплицитно, но должен, по меньшей мере, косвенно подразумеваться, иначе, у нас не получится пословицы»<sup>17</sup>. В загадках же, пусть и совпадающих по форме выражения с пословичными суждениями, не задано отражение общих отношений между вещами, они выступают лишь в качестве метафорических описаний, а значит номинируют с помощью развернутой конструкции загадываемый объект / субъект / действие / обстоятельство, описывают его; ср.: *Шип дерева омуговле пронзил ногу слона* (гриб проткнул склон термитника; загадка народа овамбо)<sup>18</sup>, *Ничего не болит, а все стонет* (свинья; в пословичном значении текст относится к ханже или нищему)<sup>13a</sup>.

При потере в ситуации произнесения текста семантического

статуса обобщения многие пословичные тексты могут выступать в качестве поговорок. Однако в качестве омонимичных форм текстов разных жанров эти случаи рассматривать, скорее всего, не следует. Точнее сказать, что целый ряд proverbialных текстов вообще имеет потенциальную возможность быть реализованными в качестве частного оценивающего суждения.

Это относится, например, к паремии *Язык до Киева доведет* [Козловский 2005, № 217]. Если в ситуации произнесения оценивается всеобщая закономерность, то данный текст является пословицей, а если индивидуальные качества определенного человека, то поговоркой. Ю. И. Левин<sup>19</sup> писал, что «смысл» пословицы — это «ее значение в соотнесении со схемой той ситуации, в которой она употребляется», а наличие у текста разных смыслов при сохранении единого значения он обозначил как гетероситуативность. В этом случае суждение *Язык до Киева доведет*, согласно концепции Ю. И. Левина, будет оценочно гетероситуативным: «один и тот же текст может применяться и в качестве констатации, выражающей определенную норму поведения, и в качестве осуждения»; ср.: *Ласковое телья двух маток сосет* [Жуков 2004, с. 157] — в конкретной ситуации может быть одобрением ловкости или осуждением пронырливости. [Там же, с. 118], а также *Своя ноша не тянет* [Даль 2000, с. 316], *Новая метла по-новому метет* [Козловский 2005, № 199], *Верблюд не видит своего горба* [Мошкин 2005, № 291], *Сапожник без сапог* [Козловский 2005, № 157], *Палка о двух концах* [Козловский 2005, № 162] и т.п.

Итак, один и тот же текст обладает набором неких «семантических потенциалов» и в соответствии с ситуативной реализацией становится либо более обобщенным по значению, что делает его по жанровым признакам ближе к пословице, либо более конкретным, что приближает его к поговорке. В этом последнем случае актуализация смысла пословицы, провоцирующая изменение ее структуры, делает значение паремии ближе к поговорочному.

Поликлиника № 211 (Москва).

На кушетке около кабинета — две женщины: Ж 1 (70) и Ж 2 (24). Напротив — бурная, многолюдная очередь к терапевту. В очереди — разбирательства, кто-то кричит, кто-то ругается.

Ж 1 обращается к Ж 2:

—Глянь, глянь! — вон та — одна паршивая овца, а все стадо испортила!..

[С-2; 28.09.2004].

В данной записи первая часть видоизмененного пословичного текста указывает на одну из участниц конфликта, а вто-

рая образно описывает сложившуюся ситуацию. По структуре и значению паремия представляет собой поговорку. Исходная пословица *Одна паршивая овца все стадо испортит*<sup>2а</sup> выступает как прототекст.

Если текст является пословицей, он отражает некую общую закономерность (например, *Куда иголка, туда и нитка*), а если паремия является поговоркой, то она номинирует последовательность конкретных обстоятельств. При этом синтаксическая форма текста может оставаться той же самой, но происходит изменение структуры значения — теряется квантор всеобщности.

Соотнесение пословиц с каким-либо аспектом действительности приводит Ю. И. Левина и В. В. Гвоздева к мысли, что эти паремии номинативны, а Л. Б. Савенкова пишет, что сближение семантики лексемы и паремии сходно, потому что «и у паремий и у части слов объектом означивается не вещь, предмет, элемент реальности, а событие или факт, т.е. фрагмент внеязыковой действительности»<sup>3а</sup>. Однако номинативность пословиц, по замечанию В. В. Гвоздева, «в отличие от номинативности слов и фразеологических словосочетаний состоит не в познании и выделении отдельных элементов действительности <...> а в выделении и описании некоторых постоянно воспроизводимых типов ситуаций, представляющих слепки взаимоотношений отдельных элементов действительности»<sup>20</sup> (подчеркнуто мною. — Е. Ж.).

Таким образом, под структурой пословицы понимается, с одной стороны, некоторое внутреннее значение — схема взаимоотношений между вещами, с другой — внешнее синтаксическое выражение, а под функциями — совокупность возможностей смысловых реализаций в ситуации употребления текста. Мы также приходим к выводу, что неразрывность понятий «пословица» и «поговорка» закономерна, потому что у традиционных пословичных текстов часто наличествует — в определенной речевой ситуации — возможное значение поговорки.

**3. Соотнесенность с источником** определяет паремии и такие фразеологизмы, как афоризмы и крылатые выражения. Специфической чертой этих текстов является отягощенность «генетической памятью об авторах, их создавших, произведениях, из которых они вычленились, или исторических событиях, послуживших почвой для их возникновения»<sup>21</sup>. Различия между афоризмами и крылатыми выражениями исследователи усматривают в следующем: для первых важна лишь «фиксация авторства при необязательной известности», и они могут быть выражены только завершенными предложениями; а для вторых важна «ши-

рокая известность, опирающаяся на ситуацию порождения выражения», и для них нет ограничений структурного плана<sup>36</sup>. Таким образом, те крылатые выражения, которые представлены полными предложениями, представляют собой особую разновидность афоризмов<sup>21а</sup>.

В «крылатологии» уже поставлен вопрос о соотношении крылатых выражений и фразеологизмов, однако афоризмы в соответствии с традиционными паремиями, насколько мы можем судить, пока не исследовались, хотя эта проблема широко отражена в материалах сборников авторских суждений. Часто можно установить аналогию между семантической структурой авторских афоризмов и пословиц: как показывают наблюдения, наиболее частотной формой выражения авторских изречений, отраженных в сборниках, являются семантико-синтаксические образования, ассоциируемые с максимами. В сборниках афоризмы также имеют место и «авторские» преобразования традиционных пословичных суждений, например: «Не откладывай до ужина того, что можешь съесть за обедом» — А. С. Пушкин; «Смех без причины — лучший смех на свете» — И. С. Тургенев<sup>22</sup>; «С миру по нитке — костей не соберешь»; «Снявши девушку, по волосам не плачут»<sup>23</sup>.

Проблема размывания границ между жанрами в паремиологии, как и возможность неоднозначной интерпретации одних и тех же суждений в разных контекстах произнесения, вытекают из самой природы паремий и из специфики их бытования. Тексты, имеющие разные источники и разную степень обобщения своих значений, в конкретной ситуации реализуются в соответствии с диктуемой контекстом (или лишь возможной) функцией, что в свою очередь обуславливает и видоизменения их структур.

Исследуя волшебные сказки, В. Я. Пропп обнаружил, что одно и то же событие в разных текстах может презентировать разные функции<sup>24</sup>. Аналогичная картина прослеживается и при анализе паремийных ситуаций: часто обстоятельства задают именно те функционально-семиотические признаки текста, которые предопределяют и отнесение его к той или иной жанровой разновидности «малых форм» фольклора.

<sup>1</sup> Садова Т. С. Народная примета как текст: Лингвистический аспект. СПб., 2003. С. 70.

<sup>2</sup> Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 2000. С. 11 (далее — Даль 2000).

<sup>3</sup> Савенкова Л. Б. Русские паремии как функционирующая система: Дис... д-ра филол. наук. Ростов н/Д, 2002. С. 75; <sup>3а</sup> С. 147—148; <sup>3б</sup> С. 98.

<sup>4</sup> Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров // Советская этнография. 1964. № 4. С. 154.

<sup>5</sup> Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). М., 1970; Дандис А. О структуре пословицы // Паремиологический сборник. Пословица. Загадка (Структура, смысл, текст) / Сост., ред. и предисл. Г. Л. Пермякова. М., 1978; Левин Ю. И. Провербияльное пространство // Паремиологические исследования / Сост. Г. Л. Пермяков. М., 1984; Тарланов З. К. Русские пословицы: синтаксис и поэтика. Петрозаводск, 1999; и др.

<sup>6</sup> Быкова А. А. Семиотическая структура велеризмов // Паремиологические исследования...; <sup>6а</sup> С. 274.

<sup>7</sup> Здесь и далее рукописные материалы приводятся по следующим собраниям: Козловский 2005 — Козловский Е. С. Частное собрание паремий. Ульяновская область. Материал получен в 2005 г.; Мошкин 2005 — Мошкин А. Я. Частное собрание паремий. Коньдинский район Ханты-Мансийского автономного округа (из архива Государственного окружного музея Природы и Человека, г. Ханты-Мансийск). (Благодарю за содействие в ознакомлении с этим материалом О. Р. Николаева (Санкт-Петербург) и А. П. Минаеву (Москва).); НБ-І, IV, V — Новый блокнот, № 1, 4, 5 (сборники, содержащие описания ситуаций, в которые включены пословичные паремии, 2005 г. Коллекция автора); НВСП — Паремии вне ситуаций: произнесения (сборник паремий, собранных в 2003—2005 гг. Коллекция автора); С-2 — Ситуации-2 (сборник, содержащий описания ситуаций, в которые включены пословичные паремии: записи разных лет, не получившие в свое время инвентарного номера. Коллекция автора); СБП-М — Современное бытование паремий, Москва, 2003 (Коллекция автора); СБП-У — Современное бытование паремий, Ульяновск, 1999 (Коллекция автора).

<sup>8</sup> В течение 1998—2005 гг. нами записывались разные ситуации, в которых произносятся пословицы. Таким образом было собрано около 3000 описаний подобных речевых ситуаций. При использовании данных материалов воспроизводится содержание зафиксированных обстоятельств, в которых состоялся разговор, указывается его время и место. Все юноши, мужчины обозначены буквой М, девушки, женщины — Ж. В скобках даны ссылки на соответствующий рукописный сборник, а также приводится точный или приблизительный возраст собеседников.

<sup>9</sup> Дандис А. О структуре пословицы... С. 15.

<sup>10</sup> Черкасский М. А. Опыт построения функциональной модели одной частной семиотической системы (Пословицы и афоризмы) // Паремиологический сборник... С. 35.

<sup>11</sup> Аничков Е. И. Идиоматика идиом и идиоматика идеоматизмов (К учению о словосочетаниях) // Проблемы фразеологии. Исследования и материалы. М.; Л., 1964. С. 39; Жуков В. П. Словарь русских пословиц и поговорок. М., 2004. С. 11 (далее — Жуков 2004); Тарланов З. К. Русские пословицы... С. 31.

<sup>12</sup> Тарланов З. К. Русские пословицы...

<sup>13</sup> Дандис А. О структуре пословицы... С. 15; <sup>13а</sup> С. 22.

<sup>14</sup> Левин Ю. И. Провербияльное пространство...; Гвоздев В. В. Парадигматические отношения в пословичном фонде // Филол. науки. 1982. № 4.

<sup>15</sup> Зимин В. И., Спирин А. С. Пословицы и поговорки русского народа: Большой толковый словарь. Ростов н/Д, М., 2005.

<sup>16</sup> Николаева Т. М. Обобщенное, конкретное и неопределенное в паремии // Малые формы фольклора. М., 1995. С. 313; <sup>16а</sup> С. 314.

<sup>17</sup> Крикман А. Опыт объяснения некоторых семантических механизмов

пословицы // Паремиологические исследования... С. 153; Николаева Т. М. Обобщенное, конкретное и неопределенное в паремии... С. 314.

<sup>18</sup> Мазурек В. Загадко-пословицы и проблема паремиологической трансформации (реферат) // Паремиологические исследования... С. 315.

<sup>19</sup> Левин Ю. И. Провербинальное пространство... С. 110.

<sup>20</sup> Гвоздев В. В. Парадигматические отношения в пословичном фонде... С. 46.

<sup>21</sup> Шулежкова С. Г. Крылатые выражения русского языка, их источники и развитие. М., 2001. С. 31; <sup>21a</sup> С. 23.

<sup>22</sup> Душенко К. В. Мысли, афоризмы и шутки знаменитых мужчин. М., 2004. С. 396, 496.

<sup>23</sup> Малкин Г. Е. Афоризмы для умных и веселых людей: Не падай духом где попало! Сб. афоризмов. М., 2005. С. 407, 406.

<sup>24</sup> Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М., 2005. С. 56.

**А. А. Фаустов, В. А. Колмыков**  
**ТРОЙНОЙ ОБМАН**  
(о пушкинской «Сказке о попе и о работнике его Балде»)

Памяти Владимира Николаевича Топорова

Как и «Сказка о царе Салтане...»<sup>1</sup>, история о попе и Балде (1830) опирается на подробную пушкинскую запись фольклорной сказки соответствующего типа (№ 1000 — согласно сравнительному указателю сюжетов восточнославянской сказки<sup>2</sup>) и в целом достаточно точно придерживается задаваемой этой записью событийной, а отчасти и тематической канвы (см.: П., 3)<sup>3</sup>. Причем если в «Салтане» — при переходе от народной версии к пушкинской — основная макрокомпозиционная перестройка сопряжена с замещением одного мотивного блока (воссоединение чудесных детей) другим (обретение чудесной жены), то в «Попе» все и вообще ограничивается как будто бы простым отбрасыванием ряда сюжетных звеньев, «уплотнением» начальной сказочной структуры.

Поэтому, как и в случае с «Салтаном», вдвойне необходимым здесь является микроанализ тех трансформаций, которые ведут к пушкинской сказке от ее фольклорного «прототипа». И дело не в традиционной «проблеме источников». Как уже было показано при исследовании «Салтана», подобная операция должна включать две логические стадии: на первой авторский текст рассматривается в качестве еще одного «комбинаторного варианта» (выражение К. Леви-Страсса) фольклорной сказки, на второй индивидуальные приметы этого текста объясняются, исходя из законов авторского мира. Иными словами, Пушкин берется сначала как сказочник, а затем — как автор-творец, в

собственном смысле этого слова. В такой перспективе, заметим попутно, изменяется и статус пушкинских записей народных сказок: они должны восприниматься тогда прежде всего как единичные (хотя, конечно, и «привилегированные») воплощения тех или иных сказочных моделей.

Не имея возможности в рамках статьи следовать этому принципу в полной мере, тем не менее попытаемся не отступать от него в главном. И начнем с беглого обозрения того в фольклорной сказке, что из пушкинского «Попа» оказалось как раз исключенным. П., 3 завершается сюжетным «довеском» — историей о том, как Балда исцелил одержимую бесом царевну. Такая концовка для сказок интересующего нас типа весьма необычна. Подобный ход мы обнаруживаем в Сад., 26, где излечение царевны — условие, которое царь ставит герою, приехавшему к нему за хозяйственным (поповым) долгом, что, в свою очередь, является последним из заданий, полученных героем от хозяина. В обеих сказках успешный «экзорцизм» облечены в форму состязания (в котором побеждает хитроумие человека), а заключительные из уловок совпадают целиком: герой изготавливает железную куклу, которая своим ртом ухватывает черта за *penis*, самым непосредственным образом посрамляя эротическую силу (а с ней и силу как таковую) незадачливого беса. В Сад., 26 после этого производится выгодный для героя-слуги денежный расчет — с царем и с попом. В П., 3 (как, впрочем, и в большинстве других пушкинских записей сказок) сюжетная логика затемнена конспективностью текста: переход к эпизоду с чертом и развязка событий скрыты за пушкинскими *проч.. и проч.* Но одно, по меньшей мере, несомненно: поединок с чертом следует за безуспешной попыткой бегства от Балды попы с попадьею. Поскольку же этот мотив (к которому мы вернемся чуть далее) обычно замыкает сказку о хозяине и работнике, история об одурченном бесе-сблазнителе выглядит в П., 3 особенно избыточной по отношению к общему сюжетному движению, а пушкинская «обрывочная» манера записи подчеркивает это еще больше. Так что в результате весь финальный эпизод приобретает в П., 3 вид не слишком связанной с остальной сказкой эротической виньетки.

Несмотря на экзотичность того сценария, который развертывается в П., 3 и в Сад., 26, а в другой редакции (когда герою под конец царевна достается в жены) — и в Худ., 95, эротические акценты не вовсе чужды и прочим сказкам этой модели. В «затверженных» русских сказках поп с семейством (попадьеи и поповнами) и работник — излюбленные участники все-

возможных малопристойных приключений, и хотя разыгрываются они по иным сюжетным схемам, важно вполне определенное реноме этих персонажей в сказочном пространстве. Особо нужно сказать о структурных соответствиях. В сказках «тысячного» типа одна из наиболее популярных проделок героя-слуги (совершаемая по глупости, из вредности или из личного интереса) — «буквальное» исполнение заданий. Ограничимся лишь несколькими иллюстрациями. Так, работник, которому поручено стеречь двери (ворота), снимает их с петель и уносит с собой, оставляя охраняемый дом (амбар и пр.) на верное разграбление (Аф., 152; Худ., 95; Онч., 109; См., 278 и др.) (отметим в скобках, что это — широко распространенный сказочный мотив, встречающийся, к примеру, и в **эфиопских** сказках о похождениях плута Абунуvasa). И это еще сравнительно безобидное «ошибочное действие». Не менее частое занятие такого героя — приготовление блюда из хозяйственных детей, когда, выполняя, к примеру, пожелание попа отведать супа с луком и перцом, работник бросает в котел искрошенных поповых сыновей Луку и Першу (Зел., 64; ср.: Сад., 26; Онч., 42; См., 278). И в том же духе в «заветных» сказках герой передает попадье и / или поповнам приказ попа *дать* работнику лопату (или другой инструмент), оставляя в поповой фразе один глагол и его «сексуализируя» (Аф.-НДП, 42 и др.).

П., 5 завершается такой пушкинской ремаркой: «На шелковой висилицѣ вѣшаеть онъ сводника, купца Шелковникова, воть куда каламбуры зашли!». И действительно, все подобные случаи основываются, в конечном счете, на механизме смещения значений (метонимическом — сдвиг от косвенной референции слова *дверь* к прямой, омонимическом — подмена нарицательных имен созвучными им собственными, полисемическом — игра различными значениями слова *давать*, и пр.) — неправильном понимании или целенаправленном перетолковании сказанного хозяином, что поистине может завести очень далеко. (Добавим, что тот же лингвистический механизм действует и в состязании между героем и чертом. Особый мотив — СУС № 1084 — базируется, как заметил еще А. Н. Афанасьев<sup>4</sup>, на переосмыслении слова *свистнуть*: во время соревнования с нечистым герой, вместо того чтобы свистеть, когда наступает его очередь, бьет соперника дубиной по голове, реализуя тем самым метафорическое значение слова — *ударить*.)

Главное, однако, не в этих функциональных параллелях (которые к тому же излишне общи). Эротический (матrimonиально-эротический) план как таковой проглядывает в уже упомя-

нутом финальном бегстве хозяев от своего чрезмерно ретивого слуги, разоблачая подлинную свою природу. В П., 3 мотив этот зафиксирован так: «...поп видя Балду бежить — и береть его в мешке вместо сухарей — утоплять ночью попадью вместо него...» (ср.: Худ., 71). В других вариантах сказки жертвой работника в аналогичной ситуации оказывается не хозяйская жена, но именно хозяин (Сар., 378), а бывает и так, что после ошибочного утопления хозяйки вершится расправа и над ее мужем (Аф., 150; Онч., 42) или же дело обходится безо всяких затей, и батрак, вылезая из мешка, сразу убивает обоих (Пенз., с. 70). (Не будем уточнять, что подобное скончание жизни на дне водоема имеет более чем прозрачный мифологический подтекст и симметрично собиранию оброка с обитающих в водоеме чертей. В Худ., 71 батрак, отправивший в речку вместо себя попадью, скажет попу, который, ничего не подозревая, ему помогал: «Ну, говорит, камень в воду, чертям поклон (подарок)!». А в Сок., 86 предприимчивый вор сначала продаст украденную барыню озерным чертям, а потом, победив их в состязании, заполучит ее назад.) Но при всех этих вариациях смысловой вектор подобной развязки одинаков: слуга занимает место хозяев, которые, покидая дом, уже признают, по сути, свое банкротство и лишаются прав собственности, как до этого лишаются зачастую — опять-таки благодаря работнику — детей-наследников (если таковые были). С этой точки зрения, остальной расклад ролей для сказки безразличен, что она и констатирует, выстраивая серию парадоксально сходящихся в одной точке резюмирующих формул: «Стали жить-поживать...» (работник с попадьем) (Сар., 378); «Поп стал с батраком жить да поживать» (Худ., 71); «Батрак взял... его (купца. — А. Ф., В. К.) имение и стал себе жить-поживать...» (Аф., 150); и т.д. Матrimonиально-эротическое обнаруживает здесь свою вторичность и факультативность по сравнению с имущественным (властным), знаменуя повышение статуса героя.

Не удивительно, что еще один не включенный Пушкиным в своего «Попа» мотив — «бездонная» шапка (с заранее вырезанной тульей или прорезанной дырой), в которую герой велит чертят ссыпать оброк. Мотив этот регулярно венчает состязания с бесами, в том числе и за пределами «тысячного» сюжетного типа (П., 3; Аф., 150 — 152; См., 35; Худ., 27, 95; Сок., 86; Онч., 109, 162; и др.), и носит откровенно «политико-экономический» характер. Добытые у чертей деньги должны подвести сверхъестественный финансовый фундамент под благосостояние героя и упрочить его успехи среди людей. Прав-

да, сказка иногда как будто бы проявляет беззаботность по отношению к дальнейшей судьбе бесовского богатства. В Онч., 109 работник унесет с собой двери как раз от того чулана, в котором поп сложит привезенные от чертей деньги, и в результате они достанутся ворам. Однако сказка сама словно корректирует такую несправедливость. В Худ., 95, где произойдет то же самое, в последних строках выяснится (то ли из-за забывчивости сказочника, то ли не без намека на изобретательность героя), что сокровища похитил не кто иной, как батрак, и до поры до времени его закопал. И совсем редкий — утопический — случай, когда сказка несколько умеряет свою «меркантильность», — Худ., 27. Получив золото и убоявшись расплаты (хозяина на этот раз ожидали — «из спины ремень, а в голову молотком»), поп с попадьей пустятся в бега, однако в решающий момент им удастся упросить работника о снисхождении: «...они помирились, стали жить, как родня».

Вообще, развитие событий в сказках этого сюжетного типа сводится, в конечном итоге, к перераспределению собственности, владельцем которой становится более хитроумный герой. Реализуется это, как правило, так. Отличающийся склонностью хозяин, нанимая работника, выдвигает какие-нибудь, на первый взгляд, несложные условия (не сердиться или не уходить раньше срока), несоблюдение которых влечет за собой расторжение договора без всякого вознаграждения, а то и нечто худшее (вплоть до смерти — в Сар., 378), и потом делает все возможное, чтобы спровоцировать работника условия эти нарушить. А чтобы у слушателя-читателя создалось впечатление о верности такого расчета, зачастую специально говорится, что работники у хозяина не задерживались, и это даже демонстрируется, так что герой, которому удается выполнить условия, оказывается вторым или третьим в ряду пробовавших с хозяином ужиться (Аф., 150; Худ., 71; Сад., 26; Онч., 42, 109). Герой-победитель, одним словом, переигрывает антагониста, одерживая над ним верх на его же территории, и после заслуженно пожинает плоды своей ловкости<sup>5</sup>.

Отклонения от этой генеральной сюжетной линии немногочисленны, но для нас крайне любопытны. В Зел., 64 и в См., 278 хозяева задешево обзаводятся работниками, которые — в силу своей глупости — совершают полный набор ошибочных конструктивных поступков (снимают двери с петель и т. п.). От работников избавляются, и следует мораль, озвучиваемая героем или сказочником: «Дурак ты! — сказал поп и прогнал его» (Зел., 64); «Вот такой дешевый работник» (См., 278). Слуга в этой версии

не изменяет своего социального положения, поскольку стратегические интересы сказки сосредоточены на скромом хозяине. Соблазнившись демпинговой ценой рабочей силы, он неодоценивает чужую глупость и переоценивает свой ум, за что и расплачивается. В этой перспективе герой-хозяин не отступает от своего сюжетного артикула, только хозяйская собственность в такой сказке не перераспределяется, а уничтожается (вкупе с хозяйственными детьми), работнику же выпадает чисто техническая роль осуществителя подобной «экспроприации» и сказочного умысла в целом (и в этом смысле проигрывают в сказке оба героя). Отдельно нужно упомянуть о группе сказок, к которым принадлежит и П., 3 и которые представляют собой нечто промежуточное между канонической и отклоняющейся версиями (Аф., 150; Пенз., с. 70; а также — Ник., 116, вероятнее всего, «скалькованная» с пушкинской сказки<sup>6</sup>): работник здесь сам определяет условия найма, подкупая хозяина смехотворной мизерностью своих требований, предлагая рассчитываться щелками и щипками. Детальнее мы коснемся этой группы ниже.

Наконец, еще один мотив, не вошедший в сказку Пушкина, — «медвежий». В П., 3 жена советует попу отослать Балду «...в лѣсь къ медведю, будто-бы за коровой — балда идеть и приводить медведя въ хлѣвъ». Мотив этот чрезвычайно популярен и знает различные аранжировки, иногда весьма причудливые. Обычно, как и в П., 3, стремясь извести опасного работника, хозяин сам (или по чьему-нибудь наущению) коварно отправляет героя за той или иной надобностью в лес, населенный медведями, в уверенности, что слуга будет съеден (Аф., 150; Онч., 109; Сар., 378; и др.) (в Худ., 27 хозяин даже безо всяких околичностей посыпает работника привести медведя, полагая, что задание это невыполнимо). Работник, однако, возвращается живым и невредимым, с медведем или несколькими медведями (а в Сар., 378 эта экспедиция повторяется дважды), запирает медведя в хлев (где тот загрызает всех коров или лошадей), отпускает назад (до этого разора, если хозяин успевает предотвратить его, или после), использует в качестве транспортного средства вместо коня (или на пару с ним) и пр. Кроме того, в стандартном состязании с чертом (в П., 3 отсутствующем) — в борьбе (СУС № 1071) — участвует обычно все тот же медведь, которого герой выдает за своего дедушку и который кстати оказывается в берлоге неподалеку или предусмотрительно приводится героем с собой.

Сказка чаще всего не задается вопросом о том, каким образом работнику (уповающему, казалось бы, на одну лишь лов-

кость и удачливость) безо всяких сложностей удается одолеть медведя. Однако иногда она все же пытается объяснить это. В Онч., 42 герой, которого медведь намеревался было уже изложить, скажет, что у него много не уешь, и предложит отправиться на трапезу в хозяйский хлев — «медведь и пошол». И такой договор нельзя истолковывать только как позднейшую рационализацию мотива. В некоторых сказках «со щелками» история с медведем — повод для работника выказать свою недюжинную силу. В Аф., 150 герой, исколотив медведя дубинкою, приволочет его домой, и наутро, после того как хозяин увидит плоды пребывания «лютого зверя» в сарае с коровами, одним щелчком медведя убьет. А в Пенз., с. 70 щелчок и вовсе превращается в «сюжетопорождающий» фактор. Иванушка сначала щелчком по лбу заставляет медведей ему помогать («— Буде тебе орать, а то еще щелкану»), затем едет на чертову мельницу муку мелить и так же вынуждает чертей ему подчиниться (а одного чертенка, предварительно «оттрапав», припрягает к телеге — вместе с медведями), потом одним щелчком повергает всех побеждавшего борца (который, откуда-то узнав о герое, «давно» мечтал с ним сразиться) и под конец до смерти «прищелкивает» попа с попадьею.

В более широком аспекте это возвращает нас к давней проблеме соотношения в сказке ума и силы. А. Н. Афанасьев, в русле своей мифологической концепции, связывал фигуру Балды с громовниками Тором и Перуном, имя героя (означающее «молот», «палицу», «дубинку» и т. п.) возводил к санскритскому «разить, ударять, рубить»<sup>7</sup>, а в эволюции образа усматривал измельчание его до «ничтожных размеров человеческой природы», которой вместо божественной силы доступна лишь «изворотливость хитрого ума»<sup>8</sup>. (Продолжая эту ономастическую идею, можно предположить, что соревнование «кто дальше бросит дубину» (СУС № 1063), при всем его общесказочном характере, также проекционно соотнесено с именем героя.) В наше время основатель паремиологии Г. Л. Пермяков, описывая единую «мировую сказку» о «состязании слабого, но умного (хитрого) с сильным, но глупым», доказывал равнценность всех ее возможных «логических трансформов» (побеждает умнейший или сильнейший, или неизвестно какой, не побеждает никто)<sup>9</sup>. Представляется, однако, что применительно к конкретному сказочному типу, с которым мы имеем дело, оба подхода не являются целиком адекватными уже потому, что уводят слишком далеко за его границы: один — по направлению к «праисторическим» корням сказки, другой — в почти безбреж-

ное «синхронизированное» сказочное пространство. Между тем, как мы могли убедиться, в обсуждаемой сказке сила героя-работника по большей части никак не подчеркивается или, по крайней мере, «камуфлируется». В П., 3, а также в Ник., 116 (где «медвежьего» мотива нет вообще) владение «искусством щелка» не мешает героям соревноваться с чертами привычным — обманным — способом. Так что сказочный работник действительно гораздо ближе к шуту и вору<sup>10</sup>, чем к богатырю.

И тем не менее определенный выход за рамки занимающего нас сказочного типа в этом случае оправдан и даже необходим. В Аф., 152 каноническая сюжетная схема модифицирована тем, что в роли работника тут выступает приемный сын мужика, прижитый его женой с похитившим ее медведем и вернувшийся вместе с матерью назад. (Напомним, что в фольклорно-этнографическом универсуме образу медведя и вообще присуща брачно-эротическая символика).<sup>11</sup> Герой этот совершает предписанные амплуа дурацкие действия (выламывает двери у амбара и пр.), потом таким же традиционным образом становится обладателем дьявольских червонцев, но в конце концов — привозит их на чертенке домой: «Разживайся, батька! Вот тебе батрак, а вот и золото». И в такой «обратной перспективе» иное освещение получают и начальные поступки героя. Сказочный персонаж — медвежий сын, как правило, наделен сверхчеловеческой силой, которую он сполна проявляет в подобающих богатырских подвигах (ср.: Аф., 141; Сок., 105). Но едва ли не доминирующая черта такого персонажа — асоциальность. В См., 247, к примеру, она оборачивается тем, что герой, убежав с матерью от медведя и убив преследовавшего их «звериного» отца, жить со своими «человеческими» родителями не захочет и уйдет в лес, где поселится с компанией встретившихся ему животных (в том числе и с медведем!) на берегу озера. Это, однако, крайний вариант. В Сад., 34 медвежьего сына, который среди людей начнет предаваться любимому занятию сказочных богатырей в детстве — отрывать руки и головы у сверстников, сельский мир, выполняющий функцию коллективного хозяина, пошлет выгнать с мельницы чертей. Герой изобьет их ломом, доберется до самого сатаны, которому придется откупаться от него золотом, и, вернувшись в деревню с деньгами, будет принят.

Как и в Аф., 152, социализация героя предполагает в Сад., 34 совершение невозможного (и вдобавок общественно полезного) деяния и оплачивается финансовой жертвой, которую медвежий сын приносит социуму в лице отца или мира. Тем

самым героями избывают свою разрушительную силу или столь же разрушительную глупость. Но близкую глубинную логику имеет и собственно богатырская судьба (увенчивающаяся непременной свадьбой), которую тоже возможно трактовать как своеобразное искупление сказочным персонажем своей аномальности. И в Онч., 79 одно соединяется с другим. В первой половине сказки герой, от которого хотят избавиться, пригоняет в дом медведя (до этого, во время бегства с отцом от своей медвежьей матери, он разорвет ее на «мелкие церепья»), а потом и мельничного черта; перебив всех остальных чертей, получает в качестве выкупа за жизнь главного из них несметный «капитал» и отдает его отцу. А во второй половине сказки Иван Медведев, покинув окончательно «спугавшихся» родителей, подвергается героическим испытаниям, добывает жену и возвращается назад «жить да быть да добра наживать».

Все сказанное заставляет предположить, что «медвежий» мотив в сказках «тысячного» типа генетически связан с «медвежьим прошлым» героя-работника. Перед нами что-то вроде проекции вовне, объективации того в персонаже, что осталось — целиком или частично — за пределами сюжета этого типа, а в более широком плане — и бытовой сказки вообще. И произошло это (в чем можно согласиться с А. Н. Афанасьевым) вследствие смещения сюжетного фокуса с силы персонажа на хитроумие, с искания молодецкой славы (воплощенной в невесте и в царстве впридачу) на соображения более материальные, хотя и переплетенные со стремлением «перешутить» антагониста. (В подобной системе координат то, что медвежьи сыновья, попадая в зону притяжения бытовой сказки, обнаруживают, как мы только что видели, повышенный «альtruизм», отказываясь в пользу социума от завоеванных дьявольских сокровищ, наделено «жанроизличающим» значением.)<sup>12</sup> Отсюда и иногда вырывающиеся по поверхность богатырские способности героя-работника, и его обескураживающая власть над медвежьим племенем, и декларируемая им — пусть и в обманных целях — принадлежность к нему, а главное — само плохо объяснимое (и нередко фабульно противоречивое) присутствие в сказке разветвленного «медвежьего» мотива. Вполне вероятно, что «медвежью» генеалогию имеют и «каннибалские» кулинарные замашки героев. В Кр.-П., 5 медвежонок, неведомо как родившийся у царя с царицей, быстро повзрослеет и потребует его женить, пригрозив иначе «выесть» все царство, а затем съест первых двух неудачных «кандидаток».

Теперь, обратившись к пушкинскому «Попу», попытаемся выяснить сначала, какой смысловой эффект вызывает исключение из текста рассмотренных выше мотивов (обслуживающих определенную сказочную «идеологию»). Пушкинская сказка завершается обещанной, условленной расправой над попом, несколько неожиданной — в горизонте внутритекстовом — разве что степенью безжалостности. То, что интересует сказку прежде всего, — дальнейший передел собственности и перемена социального (в частности, матrimониального) статуса героев, у Пушкина отбрасывается (даже оброк, который читателям Балде, собирается точно «по инерции» и умещается в одном мешке). При этом развязка «Попа» не соответствует не только канонической версии. Укоризненный приговор Балды: «Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной» [502]<sup>13</sup> — напоминает моралистические пуанты Зел., 64 и См., 278, однако произносится он не сказочником и не хозяином, а работником, «под ударом» тут — не дом и дети хозяина, а он лично, и работник — не совершающий разрушительные поступки (и ничего не получающий взамен) дурак, а нечто совсем другое. Пушкин отклоняет отклоняющуюся версию так, что герой-хозяин делается объектом манипуляции в руках героя-слуги, который вершит события и за которым остается последнее, выполненное удовлетворения, слово. Но столь же частичным является параллелизм между финалами «Попа» и сказок «со щелками», где работник, выигрывающий у антагониста, как будто бы сам назначает ему условия и где поэтому преимущественное сюжетное натяжение направлено по оси, ведущей от заключения «трудового соглашения» к неотвратимой расплате. Не говоря уже о том, что и в подобном ракурсе точка в «Попе» ставится раньше времени («прищелкивание» антагониста в сказке — лишь прелюдия подлинного «экономико-эротического» апофеоза), сами щелчки наделены тут — в горизонте общесказочном — «облегченным» характером. В сказке они смертоносны; даже в Ник., 116, в которой, как и в пушкинском «Попе», все ими и заканчивается, третий из них таков, что «с души ушел батюшка». (Если «никифоровская» сказка скопирована с пушкинской, то это — пример aberrации сюжета под влиянием фольклорно-сказочной логики, срабатывющей «вхолостую», но со знаваемой в качестве непререкаемого образца; недаром погибель попа подчеркнуто соотнесена с аномально скоропалительным завершением истории: «И сказка кончилась».) У Пушкина поп отделяется тем, что с третьего щелка лишается ума (которого

у него и без того было немного), и этот вариант будет предпочтен не просто более жестоким, но именно «более сказочным» рукописным редакциям: «Брызнул мозг до потолка»; «Вышибло дух у старика» [1073]<sup>14</sup>. Отказываясь распоряжаться наследством хозяина, пушкинская сказка сохраняет герою жизнь.

В тект с этим трансформируется в «Попе» и начало сказки. «Не по правилам» совершается сама встреча героев. Как мы уже заметили по другому поводу, хозяин в сказке обычно — злоказненный скучец, который часто меняет работников, выгоняет проработавших у него какое-то время без платы (или нанеся им условленноеувечье). Поэтому, нанимаясь к подобному хозяину, герои знают, что их ждет: они либо имеют перед глазами отрицательный опыт предшественников, либо наслышаны о привычках антагониста (ср.: Худ., 71; Госп., 43), но так или иначе загодя рассчитывают его перехитрить, а то и наказать («Я все-таки отучу попа эксплоатировать так мужиков» — Сар., 378). Значительно реже такого рода предварительная информация отсутствует, однако и тогда договаривающиеся стороны заключают контракт не по одной воле случая, поскольку или хозяин подыскивает себе работника (ср.: Ник., 116), или работник, нуждаясь в месте, предлагает себя хозяину (ср.: Пенз., с. 70), или инициатива распределается между ними поровну (ср.: Худ., 95). В П., 3 реализован как раз первый вариант: «Попъ поѣхаль искать работника. На встрѣчу ему балда. Соглашается Балда идти ему въ работники, платы требует только 3 щелка въ лобъ попу». И поп, при виде до такой степени выгодного работника, изъявит легкомысленную радость, каковая и должна охватывать в подобной ситуации персонажей-хозяев сказок «со щелками» («— Экая благодать! Вот когда дешево нанял, так дешево!» — Аф., 150; ср.: Пенз., с. 70).

В «Попе» все завязывается иначе (хотя П., 3 здесь даже цитируется). Герой-слуга выглядит поначалу лицом в должностях нисколько не заинтересованным: «На встречу ему Балда Идет, сам не зная куда». Но и герой-хозяин, появляющийся в тексте чуть раньше, также выходит из дома с не очень определенными целями: «Пошел поп по базару Посмотреть **кой-какого товара**» [497]. Лишь столкнувшись друг с другом, герои словно пробудятся, осознают себя персонажами сказочной истории, после чего поп поделится явно завышенными представлениями о нужном ему универсальном работнике, а Балда, аттестовав себя самым лучшим образом, выдвинет свои «щедрые» условия. При этом поп не выкажет ни злонамеренности, ни какой-то чрезмерной скучости, простодушно выражив желание найти «слу-

жителя не слишком дорогого», ни даже особого удовольствия: «Призадумался поп, Стал себе почесывать лоб. Щелк щелку ведь розь, Да понадеялся он на русской авось» [497]. Герой пушкинской сказки словно перенимает опасливость героини П., З, где «попъ радехонекъ, попадъя говорить каковъ будеть щелкъ». Однако пушкинский поп, предопределив этим дальнейшую свою участь, положится на *русской авось*, который в русской паремиологии имеет крайне двусмысленную репутацию (*От авося добра не жди; Авосю верь не вовсе; Авось в лес уйдет; Положил денежки на пенек — авось цели будут!*; и пр.)<sup>15</sup>.

Не менее сомнительна слава «авосей» у Пушкина. В знаменных строках X главы «Евгения Онегина», посвященных этому русскому *шиболету*, Автор сошлется на пародийную оду И. М. Долгорукого «Авось», заглавный «персонаж» которой воспевается как единственная сила, приводящая в движение весь свет и противостоящая ограниченному рассудку: «Пойдешь авось — везде отлого, Пойдешь с умом — все буерак»<sup>16</sup>. (Другой стихоплет *высокородный* — П. А. Вяземский — соединит этот иронический восторг перед динамическими возможностями «авося» с паремиологическим к нему недоверием: «У нас «авось» России ось Крутит, вертит, А кучер сплит»<sup>17</sup>). Пушкин, в чьем мире излишнее программирование поведения никогда добром не заканчивается<sup>18</sup>, такое упование на «авось» должен был бы, казалось, разделять. Однако в пушкинских текстах мы наблюдаем нечто едва ли не целиком противоположное. «Авоси» всплывают в речи героев, когда те не верят всерьез в осуществление своих замыслов, — и замыслы эти потом действительно не осуществляются. С подобным «авосем» на устах Самсон Вырин отправляется в Петербург вызволять свою заблудшую овечку, Троекуров надеется схватить Владимира Дубровского, капитан Миронов — дать отпор Пугачеву, а сам Пугачев — поцарствовать над Москвою [8; 102—103, 195, 316, 353], и т. д. Ненамного отличаются и пушкинские эпистолярные контексты, где прогностика «авосей» опровергается иногда прямо на глазах. К примеру, Н. С. Алексееву Пушкин напишет (1826): «Был я в Москве и думал: авось, бог милостив, увижу... друга... Нет — так и уехал во Псков...» [13; 309]; а П. В. Нащокину (1833): «Дай бог мне зашибить деньги, тогда авось тебя выручу <...> Но нет у меня досуга... холостой жизни, необходимой для писателя» [15; 50]. Отдельно упомянем письмо Н. Н. Пушкиной (1833) (сопряженное с «Попом» и своей «зоотопикой», которую мы еще не раз затронем). Пушкин рассказывает в нем жене о неудачном отъезде из Симбирска: дорогу

перебежал **заяц** — и в результате все сложилось так, что пришлось вернуться обратно. И Пушкин заключает: «Дорого бы я дал, чтоб быть борзой **собакой**; уж этого зайца я бы отыскал. Теперь еду опять другим трактом. Авось без приключений» [15; 81]. *Авось* — после всего приключившегося! — звучит не столько заклинанием будущего, сколько эпитафией заведшему в тупик минувшему: он здесь как бы обращен во времени.

Собственно, на «авось» в пушкинской реальности потому и нельзя рассчитывать, что он служит своеобразной ментальной, а точнее даже, ментально-лингвистической гарантией (ложной, как и любые гарантии), заручившись которой, приступают к исполнению задуманного. С этой точки зрения, доверие попа к «авосю» вполне сродни той прямолинейной хитрости, которую в свой черед проявят попадья, посоветовав задать Балде непосильную службу, и которая явно уже представляет собой инструмент столь рискованного у Пушкина планирования своей судьбы. Одно предваряет и готовит другое. Причем *авось*, затмивший сознание попа, выступает в сказке в роли «спускового крючка», который и приводит в движение сюжет (оправдывая свои воспетые *стихоплетами* свойства). Начавшись по видимости случайно, события с этого момента быстро набирают оборот, достигают пика интенсивности в состязаниях Балды с чертами и быстро растрачивают энергию, заканчиваясь — особенно в перспективе народно-сказочной — почти ничем, издевательским нравоучением. Аннулировав рассмотренные мотивы, Пушкин «перенацелил» сказочный сюжет в никуда. Подобно тому как в «бездонной» шапке фольклорного работника исчезали все бесовские богатства, накапливающееся сюжетное напряжение уходит в пушкинской сказке «в песок», напрямую замыкая уговор и расплату. Таким «воронкообразным» построением «Поп» чрезвычайно близок к другому «болдинскому» произведению — к «Домику в Коломне», где многообещающий сбор поэтической рати также завершается извлечением из рассказанной истории нарочито микроскопической морали, никак не соразмерной предшествующему размаху. Но так же, как и в «Домике», развертывание сюжета в «Попе», будучи внешне «нулевым», скрывает за собой необычайно сложную семантическую игру.

Прежде всего, отброшенные мотивы в «Попе» не вовсе выводятся из его сюжетного и тематического пространства. О Балде, который выкажет на службе у попа чуть ли не сверхчеловеческие усердие и расторопность, говорится, в том числе: «Попадья Балдой не нахвалится, Поповна о Балде лишь и печалится...» [498]. И сами по себе, и тем более в общесказочном контексте звучат эти строки весьма подозрительно. И напрашивива-

ющееся их эротическое прочтение поддерживается к тому же рядом интертекстуальных сигналов. Во-первых, это тот самый *кой-какой товар*, за которым поп *пошел по базару*. Кроме «политико-экономической» *товар* имеет и хорошо известную «брачную» семантику, обозначая невесту. И у Пушкина мы не раз сталкиваемся с таким словоупотреблением, причем в текстах, которые он намеревался опубликовать под общим титулом *Простонародные сказки*, — в «Женихе» (1825) [2; 361] и в «Сказке о мертвый царевне...» (1833) [548], а косвенно — и в «Салтане», где купцы, рассказывающие о чудесной *женке* князя Гвидона, торгуют именно *неуказанным товаром* (заметим и определенную перекличку эпитетов: *кой-какой* ↔ *неуказанный*). В результате попу иронически выпадает роль свахи, а Балде — невесты, и подобной «сменой пола» пушкинская сказка также соотносится с «Домиком». Во-вторых, такой же сигнал — *солома*, на которой Балда спит в поповом доме. Помимо всего прочего, *солома / соломинка* имеет и эротические коннотации. К примеру, в Аф.-НДП, 15 соломинка выступает в функции орудия, эквивалентного *penis-y*, а в Аф.-НДП, 133, где поп, попадья и работник устраивают на повети настоящую сексуальную оргию, соответствующий мужской орган приравнивается к соломе «по смежности» («...пробился сквозь солому и торчит прямо на двор»). И аналогичный пример (только не из предметного, а из речевого, метафорического ряда) — в эротическом пушкинском стихотворении «От весношной вечер идя домой...» (1814 — 1817): «В чужой... соломинку ты видишь...» [1; 219].

И этим присутствие в «Попе» «вытесненных» мотивов не исчерпывается. Среди занятий Балды особо будут отмечены «педагогические» действия (которые в круг его обязанностей, перечисленных попом, и не входили): «Попенок зовет его тятей; Кашу заварит, нянчится с дитятей...» [495]. Вся эта характеристика насквозь двусмысленна. Первая строка примыкает к эротическому «подтексту» сказки. А вторая половина второй строки отсылает к стандартному для «тысячной» сказочной модели сценарию, когда слуга если и не приготавляет из хозяйствских детей обед, то сажает надоевших ему подопечных на кол или бросает на дворе замерзать (Аф.-НДП, 87; Онч., 109; Сар., 378; и др.). (Нелишне добавить, что первая половина этой строчки может быть воспринята в переносном значении: *зavarивать кашу* (блюдо, «фирменное» и в «Домике»)<sup>19</sup> — быть виною суматохи, хлопотливого, неприятного дела; причиной таковых неприятностей и полагается быть сказочному работнику, и в «Попе» они также связаны — на свой лад — с Балдою.) Столь

же опасной, если вспомнить о «буквалистских» подвигах героя-слуг, является *хитрость* попадьи, состоящая в том, чтобы поп потребовал от Балды исполнить заданную ему службу *точь-в-точь* (что, как мы еще удостоверимся, небезразлично и в автоинтэртекстуальном плане).

В этих (и в некоторых других) случаях в глубине сюжета как будто бы приоткрывается то, о чем на поверхности умалчивается. Однако в «Попе» — и тут он кардинально разнится с «Домиком» — кроме самих этих сигналов ничто не свидетельствует о каком бы то ни было фабульном воплощении исключенных мотивов, образующих своего рода негативный фон происходящего, тематический мираж над плоскостью фабулы. По аналогии с «Онегиным» такое положение вещей можно было бы истолковать в духе различных концепций «виртуального» сюжета (выдвинутых рядом пушкинистов<sup>20</sup>), но в «Попе» перед нами нечто иное. Дело здесь не в возможностях, которые не осуществляются, но при этом складываются в произведении в особую «параллельную» реальность, и не в наличии некоей вероятностной сюжетной парадигмы, манифестируемой частично, прерывно и т. д., а как раз в невозможности и невероятности «вычеркнутого». Если переиначить лотмановский термин, то в «Попе» мы встречаемся с «минус-сюжетом», с тем, что есть в народной сказке и чего в сказке пушкинской нет. Поэтому обнаруженные сигналы — знаки, строго говоря, не скрытого присутствия, а отсутствия того, что должно было бы быть в сюжете, и семантическое напряжение (вызывающее, в частности, иронический эффект) в «Попе» тем выше, что Пушкин не просто оставляет за скобками предписываемое народной сказкой, но еще и выворачивает его наизнанку. Балда в пушкинской сказке заботлив, исполнителен и бескорыстен «без кавычек», и разбросанные по тексту знаки, указывающие на противоположное, только акцентируют непохожесть героя на его фольклорных собратьев.

Недаром и «оператор» *точь-в-точь* с самого начала используется в «Попе» не по назначению. Вместо череды разрушительных действий он «запускает» добывание дьявольского золота и тем самым обессмысливает сказочную логику, играющую как раз на том, что безобидные задания оборачиваются нанесением герою-хозяину немыслимого ущерба, а невыполнимая служба выполняется (причем два этих рода задач в рамках одного сказочного текста соединяются редко). У Пушкина же попадья смешивает одно с другим («Закажи Балде службу, чтоб стало ему не в мочь, А требуй, чтоб он ее исполнил точь-в-точь»),

невольно подчеркивая этим исключительность героя-работника. Пушкинскому Балде мало заказать непосильную службу — его еще нужно обязать быть предельно скрупулезным (что поп и сделает: «Собери-ка с чертей оброк мне **полный**» [498]).

<sup>1</sup> См. подробный ее анализ: *Фаустов А. А.* Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина (две главы). Воронеж, 2003. С. 153—225.

<sup>2</sup> Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979 (далее — СУС).

<sup>3</sup> Ссылки на сказочные тексты (с сокращенным наименованием источников и номерами сказок или страницами) даются по: *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки. М., 1958. Т. 1 — 3. (Аф.); *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки. М., 1997 (Аф.-НДП); Сказки Ф. П. Господарева. Петрозаводск, 1941 (Госп.); *Зеленин Д. К.* Великорусские сказки Вятской губернии. Пг., 1915 (Зел.); Русские сказки и песни в Сибири. Записки Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского Географического Общества по этнографии 1902 и 1906 гг. СПб., 2000 (Кр.); Северо-русские сказки в записях А. И. Никифорова. М.; Л., 1961 (Ник.); *Онучков Н. Е.* Северные сказки. СПб., 1998. Кн. 1—2 (Онч.); *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994—1997. Т. 17 (П.); Песни и сказки Пензенской области. Пенза, 1953 (Пенз.); *Садовников Д. Н.* Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884 (Сад.); Фольклор Саратовской области. Саратов, 1946. Кн. 1 (Сар.); *Смирнов А. М.* Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества. Пг., 1917. Вып. 1—2 (См.); *Соколовы Б. и Ю.* Сказки и песни Белозерского края. СПб., 1999. Кн. 1. (Сок.); Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. М.; Л., 1964 (Худ.).

<sup>4</sup> *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1868. Т. 2. С. 751.

<sup>5</sup> Ср. интерпретацию сказочного обмана как «рефлексивного управления» противником, который оказывается вынужденным совершать выгодные для героя действия: *Новик Е. С.* Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. М., 1993.

<sup>6</sup> Помимо всего прочего, героя-работника здесь зовут Кузьма Остолоп по прозвищу *осиновый лоб*, то есть так же, как в отредактированной и опубликованной В. А. Жуковским версии «Попа» звали героя-хозяина. В «никифоровской» сказке, впрочем, хозяин по своей социальной принадлежности — не купец (как в переделке Жуковского), а именно поп, что типично для народной сказки и чему в оригинальном тексте последовал сам Пушкин. Сошлемся попутно на глубокое объяснение С. С. Аверинцевым «антитиповской» направленности фольклора в тех национальных культурах, которые находятся в зонах влияния православия и католичества: поскольку этим конфессиям присуще переживание сакрального в его близости, конкретной вещественности, переживание это «заражено аффективной амбивалентностью» и «проводирует нападение» на святыню и на все с нею связанное (машинопись доклада «Богу ли жить с человеками на земле?» (3 Царств 8, 27): Присутствие Вездесущего как парадигма религиозной культуры», прочитанного в Пушкинском Доме).

<sup>7</sup> С точки зрения современной этимологии предположение это едва ли справедливо.

<sup>8</sup> Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения... С. 750 (ср. также: с. 746 и сл.).

<sup>9</sup> Ср.: Пермяков Г. Л. Проделки хитрецов // Проделки хитрецов. М., 1977. С. 10—13 и др.

<sup>10</sup> Ср.: Пропп В. Я. Русская сказка. Л., 1984. С. 272—274 и др.; Юдин Ю. И. Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 27—34 и др.

<sup>11</sup> Ср.: Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 166—174. О сюжетных преломлениях этого комплекса представлений ср. еще, напр.: Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 46 и сл.; Серов С. Я. Медведь-супруг (Вариация обряда и сказки у народов Европы и Испанской Америки) // Фольклор и историческая этнография. М., 1983.

<sup>12</sup> Ср. многочисленные труды Е. М. Мелетинского, посвященные истории и типологии эпических жанров, где одной из краеугольных «переменных величин» выступает как раз фигура героя. Особенно важны в связи с этим работы: Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001.

<sup>13</sup> Здесь и далее пушкинские тексты цит. с указанием тома и страницы: Пушкин А. С. Полн. собр. соч...; произведения, входящие в т. 3, — с указанием только страниц.

<sup>14</sup> Ср. в более широком плане: Медриш Д. Н. Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград, 1992. С. 81—83.

<sup>15</sup> Здесь и далее русские паремии цит. по: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1981.

<sup>16</sup> Долгорукий И. М. Соч. СПб., 1849. Т. 1. С. 437.

<sup>17</sup> Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 56. Оба этих контекста отмечены в связи с «онегинскими» строками в: Лотман Ю. М. Роман А. С Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 403.

<sup>18</sup> См. об этом: Фаустов А. А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 170—193 и др.

<sup>19</sup> См.: Фаустов А. А. Герменевтика личности С. 92—94.

<sup>20</sup> Ср.: Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин») // Динамическая поэтика. М., 1990; Медник Н. Е. Художественный образ и литературная модель // Болдинские чтения. Горький, 1980; Хаев Е. С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький, 1982; и др.

*Окончание в следующем номере*

## Н. Е. Тропкина ОБРАЗ ВОЛКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

В многочисленных исследованиях по проблемам пространства и времени в литературе одним из явно недостаточно изученных остается вопрос о выявлении структурных механизмов, на сновании которых формируется и закрепляется простран-

ственno-временной ореол поэтического образа, его устойчивая хронотическая семантика. Как следование такой семантике, сформировавшейся в пределах определенного пласта литературы, так и отступление от нее всегда значимы для художественного текста. В данной статье мы рассматриваем некоторые аспекты этой проблемы на примере мотива волка в русской поэзии XX века.

Трудно назвать другой образ, принадлежащий к ряду зоологических символов, который обладал бы таким широким семантическим спектром, как образ волка. Этому спектру смыслов соответствует и авторская позиция, которая по отношению к этому образу-символу также представляет собой широчайший диапазон — от крайнего полюса отрицательного смысла до противоположного крайнего полюса, на котором чаще всего обнаруживается самоидентификация лирического героя поэта с волком.

В русской поэзии XX века представлен в той или иной степени весь спектр семантики образа волка, однако с наибольшей частотностью актуализированы три его основных значения: образ волка как воплощение хищной и злой силы, часто связанной с потусторонним миром, с «духами ада»; волк как символ гонимого, преследуемого существа, жертвы; волк как воплощение силы и доблести, как образ вожака стаи. Каждое из таких значений связано с определенным хронотопом, обладающим своим мифopoетическим ореолом. Рассматривая иерархию частотности обращения к образу волка в творчестве русских поэтов XX века, мы можем констатировать, что наиболее актуальным для поэзии этого периода оказывается образ волка как жертвы, преследуемого существа, изгоя. Именно такая семантика образа явно актуализируется, например, в стихотворении С. Есенина «Волчья гибель» и имплицитно прочитывается в стихотворении Б. Пастернака «Нобелевская премия».

И в том, и в другом случае образ волка оказывается связанным с определенным типом пространства — закрытым, ограниченным, замкнутым, окружённым непреодолимыми барьерами:

Я пропал, как зверь в загоне,  
Где-то люди, воля, свет,  
А за мною шум погони.  
*Мне наружу ходу нет.* (курсив везде наш. — H. T.)

Сравним у Есенина:

Так охотники травят волка,  
Зажимая в тиски облав.

Стихотворения разделяют значительный временной интервал

— 1922 и 1960 гг., имена двух поэтов достаточно далеко отстоят друг от друга на поэтической карте, и близость пространственных образов обусловлена теми устойчивыми структурными механизмами, которые связывают образ волка с определенным устойчивым типом локуса. Позднее этот тип будет реализован в целом ряде стихотворений В. Высоцкого, начиная с «Охоты на волков».

Временные мотивы, связанные с образом хищника, могут быть отнесены к нескольким семантическим сферам. Во-первых, это устойчивая семантика времени года: как правило, с волком связана зимняя метафорика, что восходит к фольклорным источникам, к зимней обрядности в славянской традиции. «Ритуал переодевания в волчьи шкуры или хождения с чучелом волка у многих народов Европы (в том числе у южных и западных славян) приурочивался к осенне-зимнему сезону», — отмечается в «Мифах народов мира»<sup>1</sup>.

Сошлемся еще на один пример: «Болгарское поверье гласит, что люди, зачатые и рожденные на святки становятся волколаками. Каждый год на святочной неделе <...> они по ночам превращаются в волка или собаку»<sup>2</sup>. Напротив, полемически маркированное отступление от этой устойчивой временной приуроченности становится предметом авторского осмысления в стихотворении А. Ахматовой 1959 года «Вам жить, а мне не очень...». Образ волка как изгоя и жертвы является в нем определяющим. Волк выделен из общего ряда зверей, противопоставлен им. Во второй строфе стихотворения Ахматова пишет:

Зверей стреляют разно,  
Есть всякому черед  
Весьма разнообразный,  
Но волка — круглый год.

Ахматова с иронией пишет о некоей упорядоченности в деле истребления зверя, и при этом волк оказывается вне этой упорядоченности, «весьма разнообразный» черед к нему не применим. Волк становится жертвой, предметом тотального истребления, при этом тема его полной гибели актуализируется и в пространственном, и во временном ракурсе.

Это соотносится с тем, что в словаре В. И. Даля дается как комментарий к пословице: «Быют волка и в чужом колке; на волка; по общему закону, охота всегда и всюду дозволена»<sup>3</sup>. При этом само диалектное слово «колок» оказывается обозначением локуса, устойчиво связанного с образом волка. В том же словаре В. И. Даля поясняется: «КОЛОК *м. вост.* отдельная рощица, лесок или лесной остров <...> Вызывал волка из

колка. Не вызывай волка из колка! Бьют волка и в чужом колке. Есть волки и в нашем колке»<sup>4</sup>. Возвращаясь к стихотворению А. Ахматовой, отметим, что в третьей строфе его восстанавливается традиционная связь с зимней метафорикой:

Волк любит жить на воле,  
Но с волком скор расчет:  
*На льду*, в лесу и в поле  
Бьют волка круглый год.

В заключительной же четвертой строфе связь эта вновь разрушается, окончательно закрепляя мотив тотальной гибели волка и его тождества с лирическим «я» поэта:

Не плачь, о друг единий,  
Коль летом иль зимой  
Опять с тропы волчиной  
Услышишь голос мой.

В стихотворении Ахматовой гонимый волк становится символом трагической судьбы поэта. При этом в стихотворении вычитывается скрытая традиционная оппозиция волка / собаки как прирученного / неприрученного, зависимого / свободного существа. Эта оппозиция, в свою очередь, может наделяться различной семантикой. В данном случае волк — это воплощение свободы, нежелания жить по законам несвободы.

Ахматовскому тексту явно созвучно стихотворение А. Тарковского «Мы крепко связаны разладом», написанное годом позже, в 1960 году. Оно, как можно предположить, учитывая биографические связи двух художников, было своего рода ответом на стихотворение Ахматовой. В хронотопической структуре стихотворения Тарковского актуализируются уже отмеченные нами выше мотивы, а также выявляются новые грани темы. Прежде всего, отметим определенную параллель в самом механизме структурирования образа: с фольклорным принципом сцепления слов по созвучию соотносится такое сцепление у Тарковского: волки и в нашем колке — в народной пословице, волк и волхв — у поэта. При этом в народной поэзии — это стихийное стремление к игре слов, к рифме. У Тарковского же — сознательно отрефлексированный автором прием со ссылкой на особое — текстовое — пространство текста, в данном случае — текста «словаря»:

Мы крепко связаны разладом,  
Столетья нас не развели.  
Я волхв, ты волк, мы где-то рядом  
В текучем словаре земли.

С первой же строфы в стихотворении Тарковского возникает временная приуроченность образа. Столетняя мудрость словаря раскрывает глубинную сущность сходства образов волк / волхв. Оксюморонное словосочетание «связаны разладом» в контексте творчества Тарковского обозначает прежде всего разлад со временем, в котором живет художник (сравним это с хрестоматийно известным: «Я тот, кто жил во времена мои, Но не был мной»).

Параллель волхва и волка основана на глубинной архаической образности, на теме оборотничества, представленной, в частности, в былине о Волхе Всеславьевиче. В. Я. Пропп пишет об этом былинном персонаже: «Волх умеет обращаться в животных: рыб он ловит в образе щуки, птиц — обернувшись соколом, лесных зверей — серым волком. Он чародей и оборотень»<sup>5</sup>.

Сюжет о Волхе Всеславьевиче принадлежит к наиболее архаичному слою в русском былинном эпосе.

В стихотворении Тарковского образ волхва многозначен. Один из пластов его семантики связан с темой языческих жрецов, кудесников, ставших после принятия христианства кастой людей преследуемых, враждебных современности. Они воспринимаются как осколок несуществующей действительности. Волхв, как и волк, — изгой и жертва. Его образ связан с архаическим хронотопом. Можно сказать, что Тарковский ощущает себя волхвом той веры, которая уже не существует, человеком той эпохи, которая исчезла в реальности, но сохранилась в его текстах. Это отражает определенный пласт мироисприятия русского художника XX века, который оказывается в ситуации «посмертного бытия несуществующей цивилизации»<sup>6</sup>. И в аспекте этой семантики реализуются другие грани мифopoэтического смысла образа волка — волхва. «Волку присуща хтоническая символика. Прежде всего, само прохождение волка в легендах связано с землей: волк слеплен из глины или из грязи. <...> Хтоническая природа определяет связь волка с умершими.»<sup>7</sup>. У Тарковского — «Мы оба смертники с тобой». В стихотворении «Мы крепко связаны разладом...» волк, как и волхв, — чудом уцелевший осколок исчезнувшего мира, кровно связанный с ним, враждебный современной действительности и преследуемый ею. Таким образом, в символике волка раскрывается временной смысл, связанный с оппозицией времен настоящего / прошедшего.

В дальнейшем разворачивании образа волка в стихотворении Тарковского актуализируется еще один пласт его мифopoэтической семантики, также связанный с хронотопической природой образа, — мотив слепоты:

Держась бок о бок, как слепые,  
Руководимые судьбой,  
В бессмертном словаре России  
Мы оба смертники с тобой.

Мифопоэтическая природа этого образа связана с целым пластом мифопоэтики, многократно проанализированным исследователями. Волк как хтоническое существо связан с темнотой: «В народных представлениях волк нередко соединяется с гадами... нечистыми животными, которых запрещено употреблять в пищу и одним из признаков которых является слепота или слепорожденность. Мотив слепоты проявляется в южнославянских оберегах от волка: глиной, грязью, навозом «замазывают» глаза волка, зашивают ему их...»<sup>8</sup>. В свою очередь, мотив слепоты в фольклоре и в литературе — предмет особого рассмотрения, выходящего за рамки данной статьи.

Подводя итог, можно отметить, что образ волка обладает устойчивым хронотопическим ореолом, который восходит к широкому пласту мифопоэтики и реализуется в русской поэзии XX века в различных модификациях.

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

<sup>2</sup> Попов Р. «Безумные» (пудите) недели в календарном цикле болгар // Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. 89.

<sup>3</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. 1. С. 232.

<sup>4</sup> Там же. Т. 2. С. 140.

<sup>5</sup> Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1999. С. 72.

<sup>6</sup> Кондаков И. В. «По ту сторону» Европы // Вопросы философии. 2002. № 6. С. 16.

<sup>7</sup> Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1989. С. 123.

<sup>8</sup> Там же. С. 124.

### Т. Ф. Пухова

## К ВОПРОСУ ОБ УКАЗАТЕЛЕ ВЕРОВАНИЙ И МАГИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ В КАЛЕНДАРНЫХ ОБРЯДАХ ВОРОНЕЖСКОЙ ОБЛАСТИ

В Воронежском государственном университете уже много лет, начиная с 1960 года, проводится большая работа по сбору фольклорного материала. В 1990—2000-е гг. был сделан акцент на комплексном подходе к изучению устного народного творчества: с учетом данных этнографии, мифологии, истории, музыкального фольклора. В результате этого был получен цен-

ный материал по календарной обрядности, несущей в себе следы архаической, традиционной культуры. В 2005 году подготовлен и сдан в печать сборник «Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области», содержащий 1014 отчетов о календарных обрядах, 230 календарных песен. Эта информация получена в основном из воспоминаний современных жителей Воронежской области (чаще пожилого возраста) о жизни своих родственников и односельчан в 10—30-х гг. ХХ в. Материалы для сборника взяты из архива кафедры теории литературы и фольклора ВГУ и архива кабинета народной музыки Воронежской государственной академии искусств.

Конечно, в наших рассуждениях может быть известная доля условности и возможных неточностей, ведь данный обзор сделан не по всем селам Воронежской области, хотя экспедиции и отдельные сборщики материала побывали во всех ее районах. Собранный участниками экспедиций материал по календарной обрядности содержит сведения о следах архаической традиционной культуры, в первую очередь — о языческих представлениях крестьян юга России.

Данная проблема, разумеется, потребовала обращения к знаменитому труду В. Я. Проппа «Русские аграрные праздники», книге, сразу же после ее выхода в 1963 году вошедшей в число классических работ, посвященных восточнославянским ритуалам календарного цикла<sup>1</sup>. В этой работе В. Я. Пропп вновь использует структурно-типологический метод описания фольклорных текстов, уже примененный им в его фундаментальных трудах: «Морфология сказки» (1928) и «Исторические корни волшебной сказки» (1946). «Если изучать весь годовой цикл их, то сразу бросается в глаза, что между основными праздниками, при всех их отличиях, имеется ясно ощутимое сходство... При сравнении праздников между собой обнаружится, что частично они состоят из одинаковых слагаемых, иногда различно оформленных, а иногда и просто тождественных, эти составные части необходимо определить, выделить и сопоставить. Так, например, поминовение усопших имело место во время святок, на масленицу, на Троицу, в радуницу и в некоторые другие сроки. Другой пример: сожжение или вообще уничтожение чучела происходило не только на Масленицу... но и на Троицу, на Ивана Купалу, в петровки и в другие праздники. Правда при таком методе окажется нарушенной цельность картины каждого из праздников. Однако такое затруднение есть затруднение не принципиального характера, изучив составные элементы, нетрудно будет восстановить и изучить весь ход

каждого праздника уже на более широкой и углубленной основе»<sup>2</sup>. Говоря о календарных обрядах весенне-летнего цикла, другой известный фольклорист В. Е. Гусев в теоретических очерках «Русская народная художественная культура» (1993) также рассматривал общие типологические черты обрядов. Он доказывал, что игрища на Масленицу, Троицу, Купалу «восходят к древнеславянским аграрно-магическим обрядам весенне-летнего цикла, которые, согласно мировоззрению древнего человека, должны были содействовать возрождению всего живого на земле»<sup>3</sup>.

Действительно, такой принцип анализа является чрезвычайно продуктивным, позволяющим наглядно представить картину бытования того или иного верования на протяжении всего календарного года.

В ходе анализа мифологических мотивов в календарных обрядах Воронежской области мы будем опираться на более архаичные представления воронежских крестьян о том или ином обрядовом действии. Например, обязательное катание на качелях («релях») на Троицу, Ивана Купалу и Петров день не только служило раньше средством развлечения, но и было, как считали крестьяне, магическим действием, обеспечивающим хороший рост хлебов, а следовательно, относилось к аграрной магии. Святочное ряжение также не просто веселье — смех имел магическое значение: «цель святочных игр состояла в том, чтобы вызвать плодородие и плодовитость»<sup>2а</sup>. В. Я. Пропп подробно разъясняет смысл таких обрядов: «Магическое значение имел не всякий смех, а смех при растерзании или вообще умерщвлении куклы. Смех влиял на природу не непосредственно, а через воскресение умерщвленных антропоморфных олицетворений праздника, которые воскресали в травах и злаках, которые своей смертью и своим воскресением будто бы создавали урожай»<sup>2б</sup>.

Большой объем изучаемого материала позволит с достаточной уверенностью сделать выводы о том, какой вид древних верований (культ предков, культ растительности, культ плодородия) и магических действий (земледельческая / карлогоническая, очистительная, апотропейская магия) является наиболее характерными для воронежских календарных обрядов.

Используя данные *указателя мифологических мотивов календарных обрядов Воронежской области*, мы попытаемся представить *указатель верований и магических действий*, связанных с проведением тех или иных календарных обрядов. В этом указателе после

описания обряда будет указываться количество упоминаний обряда в изучаемых репортажах, что позволит выявить степень распространенности того или иного верования и вида магии.

При составлении указателя мы столкнулись с тем, что каждый вид магических действий по-разному представлен в году. Карпогоническая магия чаще применялась в начале года — зимой и ранней весной, так как именно в это время ожидается приплод скота, а затем и его появление. Крестьянин должен был сделать все возможное, чтобы сохранить скот и тем самым обеспечить себе существование в новом году. Такие виды магических действий мы видим в святочных обрядах (в святочном ряжении, в действиях при исполнении новогодних песен), в обходах пастуха на Святки и Пасху. Карпогоническая магия распространялась и на человека. Она связывалась с пожеланиями здорового и крепкого потомства в доме хозяина (в святочных обрядах), с пожеланиями удачной женской судьбы в обрядах на Жен мироносиц, Преполовение, Вознесение, Троицу.

Земледельческая магия в начале года используется реже, хотя, разумеется, уже звучит в колядках, в масленичных обрядах. Зато с началом работы в полях (сева, появления всходов, роста злаков — вплоть до уборки хлеба включительно) в весенне-летний период (с Сорок и до Жатвы) земледельческие магические действия будут представлены необычайно разнообразно и богато. Особенно это относится к обрядам на Троицу, Ивана Купалу, Петров день, Илью-Пророка.

Если же мы проанализируем в целом соотношение видов культов и магических действий в воронежских календарных обрядах, то увидим следующую картину:

Виды культов и магических действий	Количество обрядов	Количество вариантов обряда	Количество репортажей
Культ предков	16	15	93
Культ растительности	69	70	508
Культ плодородия	35	22	262
Очистительная магия	15	14	85
Апотропеическая магия	14	7	41
Всего записано	149	128	989

Из этой таблицы видно, что наиболее распространенным у воронежских крестьян начала XX в. были культ растительности и связанная с ним земледельческая магия. Это нашло выражение в 139 разнообразных календарных обрядах и их вариантах, упоминания об этих обрядах мы услышали в 508 репортажах. Культ плодородия и карпогоническая магия, соответст-

венно, распространены вдвое меньшие (57 и 262), и еще меньше, также примерно вдвое, встречаются кульп предков (31 и 93), очистительная (29 и 85) и апотропейская магия (21 и 41). Характерно, что больше всего упоминаний в репортажах о земледельческой магии получили такие обрядовые действия, как сжигание чучела Масленицы (21), украшение домов ветками клена, липы, вишни (40), травой (49) на Троицу, обливание водой на Ивана Купалу (13).

В целом же можно подтвердить выдвинувшее нами предположение о достаточно широкой степени живучести среди похожего населения воронежских сел следов языческих славянских представлений и воспоминаний о них. Так использование структурно-типологического метода описания фольклорных текстов, разработанного еще в трудах В. Я. Проппа, дает возможность разобраться в сложной картине воспоминаний современных жителей Воронежской области о мифологических представлениях воронежских крестьян начала XX века.

<sup>1</sup> Адоньева С. Б. Вступительная статья // Пропп В. Я. Русские аграрные праздники: опыт историко-этнографического исследования. СПб, 1995. С. 5.

<sup>2</sup> Пропп В. Я. Русские аграрные праздники... С. 21—25; <sup>2а</sup> С. 125; <sup>26</sup> С. 114.

<sup>3</sup> Гусев. В. Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки). СПб., 1993. С. 56.

### *Указатель верований и магических действий в календарных обрядах Воронежской области*

#### *Культ предков*

1. К сочельнику готовили кутью и кутешники носили кутью по домам: считалось, что «придут души умерших предков и будут ужинать» — 5 (количество упоминаний в репортажах).

— Дети ходили щедровать и несли кутью (кутью готовили *старики*). Хозяин дома должен был съесть 3 ложки — 1.

2. На Рождество грели покойников, родителей, чтобы им было тепло зимой:

— жгли во дворе солому, «пурину» — 6.

— под Рождество, Новый год на огороде жгли снопы — «обогревали своих родителей» — 1.

3. На Рождество обогревали Христа:

— во дворах жгли костры, выносили солому на выгоне и зажигали на улице — 3;

4. На Крещение жгли «пурину», чтобы были богатыми. Поминали родителей, ходили в церковь — 3.

5. На масленицу первый блин клали к иконам в угол: «к родителям» — 4.

6. В Проценый день ходили на кладбище — 4.
7. Веточки вербы несут на кладбище; ставили на могилы — 2.
8. На Пасхи ходили на кладбище к родителям на могилы: — 16.
- клали яйца, куличи, пшено — 2.
- на могиле катали яйца; катали яйца крестом — 9.
- на кладбище ходили до полудня, так как верили, что души умерших до 12 часов присутствуют на земле — 1.
9. На Пасху за праздничным столом поминали родителей, ставили лишний прибор — 1.
10. На Красную горку ходили на кладбище к умершим родственникам: — 5
- назывался этот день *проводы*. Считается, что в этот день «усопшие» идут обратно на кладбище, «погостевав» у родственников всего недельку — 2;
- «яичко покрошут да и пасочки» для своих умерших родителей, чтобы клевали птицы — 1;
- крашеные яйца катали на могилах, «с родителями так свидание имеют»; «вроде как с смертными поигралися» — 4.
11. На Радуницу, на вторую неделю после Пасхи, во вторник ходили на кладбище поминать родителей — 2.
12. На Семик ходят на могилки родных, там съедают приготовленные кушанья — 1.
13. Освященную троицкую траву клали в гроб покойнику под голову — 3.
14. Ходили на кладбище — 4
- несли туда венки и там жарили яищницу; носили оладушки и молочную кашу; — 4
- ломали ветки и ставили на могилы (кленок, любистик) — 2;
- венки вешали на кресты — 2;
- красили яйца, ходили на кладбище; на могилах родителей переворачивают яйца — поминают родителей. После этого яйца отдают первому встречному и просят его помянуть родителей — 2;
- в субботу перед Троицей нельзя было мыть полы, белить, стирать, даже купаться. В субботу — поминали родных. Шли на кладбище, ставили ветки, разбрасывали траву, ухаживали за могилами. Это называлось — «глаза у родителей прочищать» — 1.
15. В церкви поминали всех покойников: утопленников, самоубийц; поминают заложных покойников, «если поп разрешил» — 1.
16. На Духов день на могилки ходили — 1.

#### *Культ растительности (земледельческая магия)*

1. На Святках звали Мороз в гости есть кутью:
- тогда пашня не замерзнет, и урожай будет богатым — 1.
2. На масленицу первый блин клали к иконам в угол:
- у кого «блины остаются, их засушивают и берегут до цветов»; первый блин положишь, и будет хлеб водиться, потом снимают его — 2.

3. Делали чучело:

- из соломы, из веток — 12;
- чучело делали из зернового снопа — 1;
- чучело наряжали в куфайку; наряжали его в бабу или мужика; вместо чучела наряжали человека — 6;
- наряжали чучело в женский или в мужской костюм. «Чудылы ходылы» с ним — 1;
- чучело делали на каждой улице, всю Масленицу оно стояло на снежном коме; делали чучело в каждом дворе; вгороде — 3;
- Масленицу лепили из снега — 2.

4. Проводы Масленицы заканчивались похоронами Масленицы:

- чучело сжигали — 21;
- чучело разбирали — 3;
- «*её раструсили*», потом сжигали — 1.

5. На Масленицу делали «ко́зла» — к «рогатулине прибивали понеречную палку, на нее вешали «бороду», одевали ево и украшали» — 1.

6. В *сердохресты* (когда Пост ломается) пекли кресты:

- один из крестов засушивают и толкнут, потом кладут его в зерно, чтобы был хороший урожай — 3;
- когда выезжают в поле сеять, то берут кресты и кладут на краю поля — 3.

7. На Сороки пекли *жаворонков, жаворот, сороку* — 2:

- выходили с жаворонками на солому и подбрасывали их вверх ; дети залезали с ними на скирды соломы, крыши, деревья — 8;
- дети сажали их на высокое место; ставили жаворонков на «гаратыбу»; ребята выходили на кругой бугор и кричали веснянку; — жаворонков выносили на улицу, поднимали на ладонях к небу и закликали весну — 4;
- дети привязывали жаворонков на нитку и подбрасывали повыше, потом их просто ели — 1;
- жаворонков кидали через скирды, омет, сарай и пели весеннюю закличку — 4;

8. Оставляли несколько жаворонков до первого посева. До этого хранили в пшенице. Когда первый раз выезжают в поле — сначала съедали жаворонков, и только потом начинают сеять — 6.

9. На Благовещение караулили солнце — 1.

10. На Благовещение невесту или жениха просили, чтобы господь дал урожай — 1.

11. Когда сеют овес, берут просвирку, съедают и начинают сеять — 2.

12. На Пасху караулили солнце — 4.

13. Ходили со «святостью» в поле просили урожая — 1.

14. На Вознесение несли знамена, просили дождя, хорошего урожая. Для этого:

- ходили со святостью в поле, в рожь — 6;
- на родник ходили — 1;

- брали лестницы (печенье), яйца и шли в рожь — 2;
- 15. Рубили клен и ставили его около крыльца — 1.
- 16. На Вознесение ходили в лес, завивали венки, на Троицу их развивали — 1.
- 17. На «плавенью» (преполовение), ходят в поле, молят дождь с иконами — 2.
- 18. Девушки опахивались:
  - на «Пралавенье» девушки опахивались: мужики сохой делают круг в земле, а в нем крест. Это делают на планте, ходили по планту с гармоникой; опахивались на огороде, где досаживали картошку — 2.
- 19. На Преполовение ходили в лес за травой. Делали в лесу яичницу — 1.
- 20. Семик празднуют в четверг, готовят пироги, красят яйца луковой шелухой — 1.
- 21. Девки ходят в лес одни или вместе с парнями, украшали березку — 1.
- 22. Завивали венки — 3.
- 23. На Семик жарят яицницу, берут с собой квас — 1.
- 24. На Троицу украшали двери, иконы, крыльца дома, двор:
  - ветками («клэчинами») дуба, ясения, клена, черноклена; липы, ореха, вишни (только не осины) — 40;
  - срубали березку — 1;
  - травами, которые разбрасывались по избе: заря, мята, любисток, чебрец, чубор, цыбор, трава особая, с метёлочкой (“троицкая травка”); высокая трава, напоминающая костер, осока — 49.
- 25. Утром в церкви святили траву — 1.
- 26. Ходили в лес «кленки завивать» — 1.
- 27. Молодые водили хороводы (карагоды); хороводом ходили в лес — 3.
- 28. На первый день Троицы венки завивали, а на третий день расплетали.
- 29. Плели венки из цветов, клена, смородины, травы, из бересклета, из клена — 28:
  - и спускали на воду, девушки гадали на венках — 17;
  - на второй день Троицы ходили венки завивать, потом венки приносили в дом или бросали на дорогу — 1;
  - завивали венки, освещали их в церкви; в воскресенье завивали венки молодые, а во вторник — старые; на первый день Троицы венки завивали, а на третий день расплетали — 29;
  - венками припевали песни — 1.
- 30. Кумились либо девушки, либо молодые женщины — 27:
  - около дерева яблони (или вишни) ставились кресты, и девушки с песнями ходили вокруг крестов и целовались — 1;
  - брались венки из бересклета, между двух венков ставился крест, и девушки его целовали, а потом венки спускали на воду; «вили» венки, одевали их друг другу, спускали на воду — 4;

— в сад приносили рушники, связывали концы рушников, и через дырочку целовались. Потом выбирали 2—3 куста и вешали на них рушники — 1;

— платками менялись: собирались хоть на любой луговинке, потом платки эти разменивались через определенное время — 1.

— потом обменивались яйцами и съедали их. Красили яйца в зеленый цвет (*травы накидаем зелёной в кипяток*). Обменяться яйцами — значит покумиться. При этом одна девочка говорила другой: «Ты будишь кума мне», а другая отвечала: «А ты мне» — 5;

— кумились, говорили: «Давай пожалеемся» — 1.

— кумились яйцами, брали с собой «бленцы», плели венки и через них целовались — 1;

— кумились — связывали венки, затем целовались через них — 3;

— сплетали березки между собой, когда покумятся, венки бросают в воду. Через венок менялись яйцами — 1.

— девушки наряжались, ходили вокруг вербы. Вербу украшали лентами, в лесу жарили яичницу, украшали деревья венками — 1;

31. Готовили угощения:

— жарили яичницу — 28;

— во второй день Троицы «ссыпались» — складывались продуктами ребята и девчата, жарили яичницу. На третий день «ссыпались» старики и старухи, делали квас — 1.

— пшеничные блинчики, муку для которых толкли «вручную», варили петухов с лапшой — 1;

— мужчины и женщины обедали в сарае: пили квас, ели пироги, пекли троицкий каравай, в варёную лапшу разбивали несколько яиц и обжаривали на сковороде — 1;

— на стол — квас, яичница, блинцы, оладьи и «драконки» обязательно — 1.

32. На Троицу водой обливались:

— из колодца берут воду ребята и обливают, в чем ты одета — неважно — 2;

— в реке купались, чтобы был дождик и урожайный год — 2.

33. Делали качели; в лесу между деревьев делали качели — 10.

34. Троицу и Духов день не различали. В Троицу по деревне водили русалку:

— молодую девушку 15—16 лет, с длинными распущенными волосами, в светлой одежде без пояса. Водили с песнями, танцами через всю деревню, заходя во дворы, обливались водой все подряд, затем молодежь шла купаться на реку — 1;

— водили русалку, ловили любую девушку и ходили с ней по дворам — 1;

— водили русалку — *паймают ее и вядут*. Кто—нибудь из людей наряжался в русалку — 1.

35. На Троицу девки делали кукушку из соломы или «кто из чего сумеет». Затем они шли к колодцу — 1.

36. На Духов день русалку водили по деревне; девушки делали чучело из соломы, из травы, несли в поле, в рожь и там раскидывали — 9.
37. Русалкой наряжали:
- девушку с длинными волосами — 2;
  - делали чучело коня с рогами и бородой. «Русалка» пляшет и «брухается» — 2.
38. На Духов день рядились в нечистую силу, дети во взрослых, мужчины в женщины и наоборот, в мать, в отца, цыган — 5.
39. Русалку отливали, поливая из чайника водой — 1.
40. На Духов день обливали водой: *как нету дождя, то бывало, ведра берутъ с водой, и хоть обедаешь сидишь, хоть чаво, бярутъ и выливашъ* — 1.
41. На Ивана Купала духов день украшали дома ветками — 1.
42. «Усиживали в лесу цветок» («высиживали папоротник») — ждали, пока в 12 часов ночи расцветет папоротник — 3.
- искали цветущий папоротник; искали папоротник, чтобы потом находить клады — 8.
43. На улице обливали всех прохожих водой, чтобы пошел дождь, чтобы был урожай — 13:
- в день Ивана Купалы не считается грехом обмануть, чтобы заставить выйти на улицу, чтобы облить водой — 1;
  - чтобы пошёл дождь, обливали священника — 1;
  - «ходили, дождь просили» — 1.
44. Плели венки — 6:
- на мосту — 1;
  - плели венки и клали на капусту, чтобы кочаны капусты были большими и плотными, чтоб «капустина» была большой, как голова — 2.
  - после праздника венки клали в подвал, чтобы картошка не портилась — 1;
  - венки хранили всю зиму, чтобы защищали от болезней и несчастья — 1.
45. Венки пускали по реке, по венкам гадали — 6.
46. На Ивана Купала девушки водили хороводы — 3.
47. На Ивана Купала рядились: *«днём в селе выбирали самую красивую девушку, называли ее «Параня», закрывали лицо платком и с песней водили по главной улице»* — 1.
48. Катались на качелях — 1.
49. Жарили яичницу — 1.
50. Украшали дома веточками — 1.
51. В день Ивана Протечи трясли мужскими штанами над грядкой с огурцами, чтобы «огурцы сильные были» — 1.
52. На Петров день обливали друг друга из колодца — 1.
53. Если не было дождя, то ходили по полю с батюшкой молиться — 1.
54. На Петров день последний сноп оставляли — 2.
55. После уборки урожая устраивали «сабантуй» с ряжеными — 1.
56. На Петров день этот день ставили качели — 2.

57. На Питривки вставали до восхода солнца, срывали плеть Иванда-Мары и, верхом на ней скакали вокруг грядок, чтобы был отличный урожай — 1.

58. После жатвы оставляли колосья Кузьме на бороду: брали на меже колосья и связывали их узлом — 1.

59. Когда убирали хлеб, на поле оставляли колосья Илье на бородку — 12:

- на краю поля, и «стоит сколько простоит» — 1;
- связывали пучком — 1;
- под колосья клали кусочки хлеба и сала — 2;
- последний сноп домой приносили и в волость ставили, чтобы на следующий год был такой урожай — 1;
- несколько колосков, так называемую «илюшкину бороду», оставляли птичкам — 1;
- колосья завязывали завязочками, лентой, платками — 3.
- рожь завивали в скрутку и ставили на поле — 1.
- последний сжатый сноп берегли до следующего — 1 .
- на поле оставляли последний сноп и нескошенный круг — 1.

60. Оставляли последнюю бороздку нескошенной — «Илье на бороду» — 1.

61. Любой пожилой мужчина завязывал колосок «Илье на бороду» — 1.

62. Последний сноп завязывали платочком «Христу на бородку» — 1.

63. Во время покоса «лытку поросиную повесят к зеленому покосу, а другую ко рожаному» — 1.

64. После сбора урожая:

- одна из женщин катается по полю, приговаривая: «Жнивка, жнивка, аставь маю силу» — 2.
- бросали тяпку вверх, катались по полю, приговаривая: «Отдай мою силку» — 1.

— три раза перекидывали через себя грабли, чтобы сила вернулась — 1.

65. Спелые колосья девушки связывали в снопы, клали на землю и прыгали на них. Все приговаривали: «Разрумянилась, разкудахталась, на сноп повалилась». Девушки падали на сноп целовались со снопами; молодки, недавно вышедшие замуж, качали снопы на руках, как ребенка — 1.

66. На Ильин день гром гремит — 1.

67. Купались в реке 12 раз. После Ильи в речке не купались — 2.

68. Колосья Илье на бороду завязывали в пучок — 2.

69. На Покров собирались у кого-нибудь в доме, складывались по курёнку, а также ели блинцы, квас — 1.

#### *Культ плодородия (карлогоническая магия)*

1. Колядовщиков, щедровальщиков, христославщиков:

— сажали на шубу, на тулуп, на одеяло, на порог. Они иногда кудахчут, чтобы куры лучше неслись — 10.

— хозяева одаривают колядовщиков деньгами, при этом трясут и гремят ими: это урожай будет греметь, зерно сыпаться, скотина водится — 1.

2. На Рождество посыпают пшеницу, потом сгребают, заметают, собирают в узольчик и сыпят курам — 7.

— колядовщикам ставили на стол пшеницу. Они брали немного себе, а потом относили скоту — 1.

3. Грели корову:

— разжигали костер, выводили корову, ставили рядом и читали молитвы — 1;

4. Рядились:

— лицо раскрашивали краской, свеклой, сажей, золой, карандашами, мелом — 7;

— наряжались нечистой силой, чертом, ведьмой, женихом и невестой, цыганом, стариком, мужиком — 8;

— разными животными: медведем, козлом, журавлем, конем — 4.

— одевались кто как, в любую одежду — 11;

— надевали вещи не своих размеров, например, дети — взрослых — 1;

— надевали вещи не своего рода, например, женщины одевались в мужчин и наоборот — 2;

— одевались в вывернутую наизнанку одежду, мехом наружу — 7;

— делали из конского волоса усы — 1;

— зимой обували лапти, делали головной убор из соломы — 1.

— ходили ряженые со звездой — 1;

— одевались во все белое — 1.

5. На Крещение на воротах рисовали на двери «крестики» и «кружишки, чтобы наседка вывела цыплят» — 1.

6. На Крещение обливали скотину освященной водой — 7.

7. На Крещение кормили коров:

— «веночками», которые остались с Троицы — 1;

— давали скотине «немалоченный» сноп, чтобы скотина разговелась — 2.

— жгли пучок соломы («пуринчик») для коровы — 1.

8. На Крещение жгли «пурину» — шкуру поросенка. Клали на огороде солому, пурину и зажигали, чтобы шел дым. В старину говорили, чтобы были богатыми — 3.

9. Утром на Святках ходили по дворам пастухи:

—сыпали зерном скотину, двор, избу, а хозяева давали ему деньги — 7;

— пастух кидал зерно по избе, потом это зерно собирали и отдавали курам — 4;

10. На масленицу первый блин клали к иконам в угол. Там он должен пролежать три дня, потом его отдавали скотине — 3.

11. Вербы освящали и хлестали ею детей, всех родственников — 22.

12. Потом при выгоне скотины ею погоняли, чтобы живы были, и «приберуть ее опять в сарай» — 16.

13. Вербы приносили в сарай, клали в сено и давали есть корове, овцам — 4.

14. Вербу свойственники носили друг другу и сажали около дома — 2.

15. «Бубочки» от вербочек берегут: когда наседка садится, кури-

ца, их подсыпают, чтоб она вывела цыплят; на двери рисовали кресты и круги с пятнышками, чтоб цыплята водились — 1.

16. Красили яйца, пекли пасхи — 13.

17. Пасху делили на три части, помещали ее в большое блюдо вместе с яйцами, творогом и салом, затем заворачивали рушник и ставили в святой угол — 1.

18. На Пасху обязательно приглашали в гости родственников — 1.

19. Делали чучело на Пасху и рядились цыганами. На четвертый день пасхальной недели водили «кобылу» — 1.

20. Выгоняли скотину с крашеным яйцом — 1.

21. На Пасху в день выгона скота пастуху все жители несли яйца — 2.

22. Дети ходили по дворам; ходили к крёстной, а крёстная «должна яйцо дать» — 5.

23. На Красную горку красили яйца и катали их с гор — 4.

24. «На Красную горку — яичницу пекем». Девки собирались в доме и жарили яичницу, приглашали ребят и устраивали гулянья — 11.

25. По улице водили козла. Ходили ряженые — 1.

26. «Кур молили» на Красную горку: собирались одни женщины, приносили с собой яйца, вино — 1.

27. На Жен мироносиц у какого-нибудь двора собирались девки и женщины, или только женщины, устраивали гулянье — 5.

28. На Жен мироносиц бабы ходили друг к другу в гости. Обязательно ели яичницу («бабья яицница») — 9.

29. На Егория выгоняли скотину вербами, которые оставили с вербного воскресенья — 3.

30. На Егория несли пастуху яйца, хлеб, соль — 4.

31. Первый раз вербочкой выгоняли скот — 4.

32. «Курку молили» на Вознесение или на Преполовение: собирались бабы, женщины наряжались в кокошники, еду готовила одна женщина — 1.

33. На Троицу по деревне ходили ряженые — 1;

— наряжали *pана* и *паницу* (мужчину и женщину). За ними идет народ и играет в разные инструменты: лопаты, косу, гармошку — 1;

— переодевались мужчины в женскую одежду, женщины — в мужскую — 1.

— водили «кобылу», как на Пасху — 1.

34. На Троицу «кур молили» — одну женушку наряжали русалкой, и все бабы шли в лес провожать русалку: жарили яичницу, пели, плясали, играли. Не пускали ни детей, ни мужиков — 1.

35. На Фролов день лошади отдыхают, лошадей купали и святили — 2.

#### *Очистительная магия*

1. На Масленицу жгли костры на прощенный день и бросали туда старые вещи — 2.

2. На Масленицу жгли факелы — тряпки из «конопей» — 1.

3. Вербочки кидают дома по углам, кидают в погреб, на потолок, на пол для того, чтобы было чисто, было здоровье — 5.

4. В Чистый четверг до солнца искупаешься — все грехи смоются — 18.  
5. Воду после купания давали пить козам — 1.  
6. В этот день делали «четверговую соль» — 1.  
7. На Преполовение выходит вся нечистота из пруда, из реки, всплывает утопленник — 1.  
8. На Троицу ветки собирали, но не выбрасывали:  
— ветки отдавали скотине; на Троицу еще до зари хозяин шел в лес, срезал молодые ветки корове — 1.  
— если болеет ребенок, его ставили к ушаку, мерили рост, на метке делали дырку, туда вкладывали прядь волос ребенка и вставляли кусок троицкой ветки — 1;  
— троицкими ветками первый раз затапливали печь — 1;  
9. Троицкую траву через три дня выметают, собирают для того, чтобы:  
— скормить скотине, и тогда корова долго не будет болеть — 5;  
— трава вешалась в сенцах и висела до тех пор, пока не появится теленочек, и тогда отдавалась корове — 1;  
— в святой угол ставят веточку *осыки*. Свежая трава дает приятный аромат и этим самым изгоняет злых духов, ее хранили для лечения — 1;  
— в доме будет чисто — 1;  
— чтобы детишек купать (хорошо помогает от болезней) — 2;  
— с Троицы хранили траву (мыли голову) — 1.  
— Троицкую траву через три дня выметали и выбрасывали куда-нибудь в одно место — 1.  
10. Одевали троицкие венки друг другу на голову для того, чтоб голова не болела; венки хранили как лекарство — 2.  
11. На Троицу вешали венки на стены, для того, чтоб не было грязи и разных насекомых — 1;  
12. На Ивана Купала ходили в лес за лекарственными травами: зверобоем, полынью, душицей, цикорием, мятой; медвежьим ушком, Иван-да-Марьеи, пыреем — 14:  
— ходили в лес искать «паперть-траву» — 1.  
— на Ивана Купала сорок трав рвут; собирали 12 разных лечебных трав — 2.  
13. Возле водоемов и в поле зажигали костры, юноши и девушки прыгали через костер, как можно выше — 8.  
14. В кучу пыли ставили ветку крапивы и прыгали через нее. Кто касался крапивы, того хлестали по ногам крапивой — 2.  
15. Ходили купаться — 13:  
— чтобы не болеть — 2.  
— просили речку, чтобы она унесла их горести, болезни, чтоб дала им красоту, чтоб росли длинные волосы — 1.

#### *Anотропическая магия*

1. На Крещение на воротах рисовали кресты:  
— «закрецивали» от злых духов — 6.
2. На Крещение дом освящали, всю нечисть выжигали:  
— во дворах жгли костры — 4.

3. На Власия (24 февраля — Коровий день) пекли *копытца*, ели и скотине давали, чтобы не хромали коровы — 1.
4. Осенью, когда складывают урожай, эту вербу кладут в закрома: *вроде мыши не роют* — 1.
5. Чтобы волк не съел скотину:
- на Ягория не работали — 1;
  - на деревья клали кусочек хлеба: «на яблоню кусочек хлеба несешь: *Ягорий, Ягорий, на тебе хлебца, а ты сбережь мою скотину*» — 2.
  - носили в лес яйца, сало, мясо и оставляли на дубке, пеньке — 6;
  - делают яичницу — 1;
  - в корм обычно добавляли святую воду — 1.
6. На Троицу на забор вешали ветки осины: считали, что это отпугнет колдунон на весь следующий год — 1.
7. На Троицу у порога 3 ветки зарывали — 1.
8. Ветки черноклена вешали над входом в сарай, чтобы защитить от нечистой силы. Они висели три дня, на четвертый день до рассвета ветки снимали — 1;
9. Жгли костры и прыгали через них — 3.
10. В лес, на речку не ходят, так как в это время «в лесах ходят волки, а в реках и на ветвях деревьев сидят русалки, они могут защекотать человека до смерти» — 1.
11. На Духов день русалкой пугают; боялись купаться — *«русалка утащит»*; если русалка поймает — *«защекочет до смерти»* — 6.
12. На Духов день нельзя работать, *«а то русалка к тебе придя»* — 1.
13. На Духов день ходили в лес за осиной и прибивали осиновые ветки к крыльцу или к калитке, чтобы не зашла ведьма; русалки, *проклятые девушки*, качались на осинах — 2.
14. На Ивана Купала круглое масло не едят, ножиком нельзя ничего резать — 1.

## М. Г. Матлин «СКОМОРОХ» ИЗ ЛЕВАШОВКИ

Летом 1988 года во время фольклорной экспедиции по Шигонскому району Самарской области в небольшой деревушке Левашовке состоялась наша встреча с прекрасным знатоком и мастером исполнения русских народных сказок — Сысуевым Василием Петровичем. Шли мы вообще-то не к нему, а к его жене Сысуевой Анастасии Петровне, ибо от односельчан узнали, что она когда-то хорошо пела. Но получилось, к счастью, так, что за два дня общения с Сысуевыми помимо песен, притчаний и баллад, записанных от Анастасии Петровны и ее родственницы Марии Алексеевны, от Василия Петровича автором этих строк и фольклористом В. Ф. Шевченко было запи-

сано 31 произведение разных жанров и жанровых разновидностей. Прежде всего это сказки: волшебные — 7 текстов, в том числе пересказ сказки братьев Гримм «Храбрый портняжка», интересная контаминация сюжетов «Спящая красавица» и «При-творная болезнь» (АА 315) и даже оригинальный вариант «Царевны-лягушки»; бытовые — 4 текста с весьма традиционными сюжетами («Ловкий вор», «Мнимый мертвец», «Супруги-спорщики», «Поп и барин»). Рассказал нам В. П. Сысуев и очень популярное в Среднем Поволжье предание о Степане Разине, в образе которого сочетаются черты народного заступника и колдуна, обладающего магической связью с водой. В записанном нами предании его возлюбленная дает совет, как поймать неуловимого разбойника: нужно не допускать его до воды. Но все же не это определяет творческую и исполнительскую индивидуальность Василия Петровича, а «заветные сказки», точнее, приверженность тому особому пласту народной прозы и — шире — русской традиционной культуры, который определяется как смехоэротический. Это 8 сказок, из которых 4 имеют соответствия с вариантами из знаменитого сборника А. Н. Афанасьева «Русские заветные сказки»<sup>1</sup>, а другие 4 сюжета в нем не зафиксированы. Это мемораты, в четырех из которых героям был сам Сысуев, а в 6 — его односельчане. Но при этом почти все его тексты отличались ярким комизмом и даже анекдотичностью основной сюжетообразующей ситуации, а половина к тому же обладала эротической направленностью или окрашенностью. Впрочем, уже в процессе общения с Василием Петровичем, которому к тому времени было 73 года, мы ясно увидели, что перед нами оригинальный и, к сожалению, весьма редко встречающийся сегодня в русских деревнях нашего региона тип «скомороха», балагура и пересмешника, для которого традиционная смеховая культура есть не только способ личностной самореализации в специфических фольклорных текстах, но и органические и многообразные формы обрядового, бытового и даже социального поведения. Именно это отражают записанные от него мемораты, в которых он, во-первых, делает явлением устной словесной традиции комические ситуации как собственной жизни, так и своих односельчан и, во-вторых, фиксирует процесс собственного творения ситуаций, когда, импровизируя буквального «на ходу», он создает такие, в которых избранная им «жертва» попадает впросак, в «дуряцкое положение». А то, что это отнюдь не исключительно его индивидуальное «творчество», что это — одна из культурно-психологических доминант русской традиционной культуры, доказывают его мемораты о двух таких

же, как и он, «скоморошествующих» односельчанах («Крашеная лошадь» и «Шутка о соли»).

Некоторые из наиболее характерных текстов В. П. Сысуева и представлены в данной публикации.

### 1. Крашеная лошадь

Лошадей меняли. Покупали, продавали и обменивали. Надо сказать — обманывали. И вот одного этого старичка я хорошо знаю. Я у него дом строил — я же плотник. Ещё готовый, конечно,ставил дом, помочь включал, а обделявал сам. Ну вот, значит, был Спирина Фёдор Иваныч Благодатовский (т.е. из пос. Благодатное. — М.Г.М.) он менялой занимался. Лошадёнков не было, особенно после голодного года, голодный год был семь лет. Ну, вот он приехал к одному к нам, к Маркычеву Якову Андреичу. «Ну, как, лошадку-то?» — «Привёл». — «Эх, ты! Хороша лошадка, но я сивых-то не люблю. Если бы она была гнедая или кария». — «Чёрт тя! А я дома оставил карию. Та, правда, лошадь хороша. Завтра приведу!» Пошёл, её выкрасил и приехал. (Смеётся.) «Ну, это вот, вот!» — «Ну, дядя Яков, разве я для тебя не сделаю! Раз сказал — сделала. Ты же знаешь, какой я человек». Ну, он работает, жара така. Озимя? пошли. Пустил лошадь. Пшел дождик, её обмыл, она — сива! «Ищет, ищет — лошади нет!» Ему говорят: «Ты чё, дядя Яков?» — «Да чё, лошадь-то куды-то у меня пропала — нет лошади!» — «Как нет! Она на озимях ходит». — «Да это сива!» — «Да это она самая — она выкрашена же была!» (Смеётся.)

### 2. Мнимый мертвец

Жили старик со старушкой. Это уж, как мы, старики. Плохо стало старику. Как у меня ругаться, а я ведь боюсь её ведь как! О-ох! До сего времени без меня копейку не возьмёт — как я её боюсь! (Смеётся.) Ну, вот и он задумался. «Ну, старуха, чё уж — прожили мы с тобой. Помирать буду. Взял в одночасье и помер. Ну, она... «Что он весь свет меня ругал?» Взяла его в сетку да и завернула в гробу-то. И сидит, вспит: «Сколько я с ним помучилась! Он и этого не достоин, что я его завернула. Давно бы его Господь прибрал! Ко мне ходил, чай, человек и будет ходить». (Смеётся.) А он слушает лежит. (Смеётся.) А потом — раз! — и просыпается. «Эх, старуха! Чё ты тут от меня таила!» — «Много!» — «А ведь с тобой не было эдаких слuchaев, я не замечал. А если бы замечал, я бы давно тебя бросил!» (Смеётся.)

### 3. Мужик и черт

Черт с мужиком спорили. Вот тоже он сеял, чёрт-то и идёт. Идёт и говорит: «Э, друг, это мой загон-то!» Он: «Как это твой загон?» — «Мой». Ну, мужик думал, думал: «Ну, слушай. Если ты уж так говоришь, споришь, давай сделам: кто на чём приедет, чтобы узнать. Если узнаешь — твой загон. А если ты не узнаешь, то мой загон». Ну, вот, мужик дожидается. Чёрт едет на козле и за рога держится. Да. Вот и говорит чёрт мужику: «На чём я приеду?» — «На чём? — На козле!» Да. Вот завтра я приеду. Ну, мужик думал, думал — разря-

жат бабу, на четвереньки, сел верхом и едет на ней. «Ну, вот я привез!» Косы распустил. Чёрт глядел, глядел и сзади, и спереди. Потом: «Рот дольной, язык двойной, на лбу щетина — какая это скотина?» (Смеётся.) Так и не узнал. (Смеётся.) Какая это скотина?!<sup>2</sup>

#### 4. Как лекарь жену вылечил

Не любила она мужа и притворялась — болеет. А раньше ведь эти лекари ходили. Ну, вот, он — что такое? Болеет жена-то. Она, говорит, не спит с ним. Всё болет и болет. Вот входит лекарь татарин. Посмотрел: «Да! Я эдаку болезнь много лечил. Вылечу». — «Хорошо. Пожалуйста. Скоко стоить будет — заплачу. Токо, пожалуйста, вылечи». — «Хорошо. Вот сейчас комнату освободите, оставьте нас вдвоём, я её полечу. Ну, не так долго это будет». А раньше ведь рубахи холстяны носили длинны. Вот он пытал кошку, посадил её под рубаху и завязал здесь, и давай пороть плетью. Кошка давай её царить, она орала, орала. Потом ...ёб её как следует и говорит хозяину: «Ну-ка открывай дверь!» Он как открыл, она из-под рубахи — «Вон чёрт в ней был, видишь, убежал! Здорова теперь будет». (Смеётся.) Вот и вылечил!

#### 5. Шутка над женой

Я работал заместителем, каждый день за мной машина приходила. И туды, и оттуда из Климовки еду. Ну, тогда заезжаю домой там взять, ну, кошёлочку, чё ли, может чё привезут, там гостинцы, или Яблочкив, или чего. А шофера-то все новы, меня-то не знают все, какой я чудак! Ну, Настасья Петровна, вон какая, лютая. Я пойду, а шофер-то стоит на машине-те. Я, мол: «У меня сейчас же на замок запрись!» Жене-то говорю. Ну, шофер, значит, что такое? Сядем: «Ты что как?» — Я, мол: «Что такое — тут подлецов-то скоко! Уеду — лиха ёщё вы её тут!» (Смеётся.) Вот и чудил! «Ты сейчас же на замок запрись!» Вот надо ж — Настасью Петровну на замок запирал!

#### 6. Шутка о соли

...И вот звали его Иван. И вот только как едут: «Иван, похвастайся!» И вот он начнёт валить. И вот была, как говорится, жара, уборка хлебов, а соли никак не было один год. Это было, наверно, в конце или в начале 21-го года. И вот он, значит, все жнут, голод был, а хлеб уродился. Значит, жнут, торопятся, хлеба нет, скорей намолотить — покушать, вот этот Ваня и катит на лошади верхом. А народ-то радуется — хлеба-то уродились! Что ты, Ваня едет весёлый. «Ваня, Ваня, да ты дай хоть нам похвастай!» — «Дорогие мои мужики, ну некогда до смерти! Баржа с солью пришла — тороплюсь разгружать, скорей ухватить хоть бы!» Ну, все с поля, а там и нет ничего! (Смеётся.)

#### 7. «Я от немцев так не бегал!»

Вот у нас тут врачиха была, вот где, вот тут больница была, вот мазанка. Ну, а я работал в магазине. Ну, он ходил ко мне выпивал

немного. Веселый такой, мы с нём это беседовали, когда празднички я с ним выпью. Ну, я мало выпивал. В общем, до сего времени похмелья не знаю никакого, а пил всё-таки в молодых-то. Да. И вот в одно время еще друг к нам. Ну чё, выпили — да айдате, там у Масловки есть у нас, это, подруги какие-то. Сходим — молодые были. Пришли, значит, а кто-то раз жене-то одной-то, сказали: «Друзья-то ведь вот куда зашли». Она подожок да туды. Вот за Анисимом. Ну и айда по Масловке она с палкой-то за нами. А один-то офицер, воевал на войне. Бежали, бежали, она всё бежит, не отстает, он уж задыхается! Этот, который на фронте был, задыхается, и говорит: «Что ты, ебят твою мать! Я от немцев не бегал, а это от старухи какой-то бегу! От старухи какой-то бегу! Я с ума ли что ли сошёл?!»

### 8. Как три брата корову покупать ходили

Жил, ну, хозяйство, у него было, три сына. А один был немногим, как говорится, Ванюшкой их зовут все. Вот отец и говорит: «Ну, уж я старичок стал, надо коровку приобрести. Ну чё, давайте вон старшего Лёксандра проводим». Он пошёл, дали ему 100 рублей. Ну, вот, значит, он пошёл, до города не дошёл — ночёвать надо! Заходит в деревушку, одна деревушка. Он говорит: «Вот, ночёвать мне». «А у нас, — говорят, — никто не пускат. Пускат вот одна бабушка. Больше... Если пустит она, то... а не пустит, то уж это... как хошь, до города иди ночью». — «Ну что, я пойду». Ну, торк, торк, она выходит: «В чём дело?» — «Да вот переночёвать бы как?» «О, ночёвать-то я пущу, но токо чтобы не ругаться!» — «Да на что я буду ругаться!» — «Ну, по нам ведь это одно — по сту рублей закладу!» — «Давай!» Ну, все, взошёл, все культурно. Она чайку готовила, выпивая. Попил чайку: «Вот, хорошо!» Ну, вот, все ничего. Открываят комнату, открываят комнату — там такая красавица лежит! Ну, значит, она и начала показывать — это что? это что? И сюды дошла (показывает на место, где располагаются гениталии). — *М.М.Г.*: «А это что?» Он глядел, глядел: «Это кунка». — «А! 100 рублей сюда!» Взяла 100 рублей, пошёл парень без всего. Не рассказывает, говорит: «Вынули деньги-те у меня». Второго провожать надо. Второго проводили — такая же история точно. Ну, вот этого-то и проводили. Идёт Ванюшка. «Только, говорит, давайте 200 рублей, чё-то тут неладно, я, говорит, разоблачу это дело всё». Ну, значит, пошёл. Идёт, идёт — и к этой самой старушке — «не ругаться». Она говорит: «По сту рублей» — «Зачем по сту! У меня есть две сотни, давай по две сотни заложим». Ну и заложили. Вот он угостил, вот она красавица-то ему показала, он поглядел. Да... А у него ровесник-то хороший был. (Смеётся.) Дошли до этого дела. «А это что?» «Да это, говорит, колодец», — он говорит. А тут это: «А мошок — это что?» — «Это отава. А вот в колодце надо жеребца напоить!» И закатил ей как следует. (Смеётся.) «А, говорит, ..ётся!» — «200 рублей давай сюды!» (Смеётся.)<sup>3</sup>

## 9. Дядя и племянник

Вот когда человек заболеет, к попу причащающейся едет. И вот у нас один был Ляксандр и вот заболел. И призывает племянника и говорит: «Ну, Андрей, вот ежели со мной что получится, выздоровлю, тебе сивуху отдаю, и не выздоровлю — отдаю. И помру — отдаю. А батюшке пойду причащающейся — ему тёлочку». Ну, и поехал к попу причащающейся. Ну, он его причастил, он ему говорит: «Ну, вот чего, батюшка, я тебе за это приведу тёлочку, что со мной получится». — «Вызовриши!» Ну и правда, выздоровел! Ну, вот он выздоровел. Он приезжает к нему, к попу. «Ну, батюшка, я тебе тёлочку-то приведу». — «Нет, Ляксандр, ты это, продай её, а мне денежки привези, вот и всё». А племяннику-то не отдал! Обманул. Попу отдал, а племяннику не отдал сивуху-то. Ну, вот поехали в луга косить, там ведь раз — косьба, уборка — ведь это такая страда! Там вот в воскресенье молодые собирались, девчонки, идут да в гитару играют, а эти мужики-то отдыхают в лугах-то, они по лугам-то ходят, играют. Этот племянник-то и говорит: «Ляксандр, ты знаешь, это чье дети?» — «Чье, Андрей!» — «Поповы». — «Я, чё это они поют?» — «Вот я, говорит, сыграю трепака про Ляксандра-дурака». Тёлку-то отдал! (Смеётся.)

## 10. Солдат, старуха и поп

Служил он 25 лет. И вот зашёл к одной, ночёвать попросился к старушке. Ну, он рассказывает всё, рассказывает, рассказывает... А он когда шёл, а у него ботинки плохие, а поп убил этого, друга, ходил к одной и поп к ней ходил. Он его взял да и убил, да в прорубь затискал его. Затискал, а солдат шёл мимо проруби-те — и вот сапоги торчат хорошие, он снял с него и надел на себя и пошёл. И вот зашёл к старушке ночёвать. А он не скинул их, никак не скинет, взял да и обрезал ножом с ногами. «Я потом скину их, они замерзли». Да. Ну, значит, у них корова-то ночью отелилась. Она пошла доить. Он: «Чё делать?! Чёрт тя возьми!» Ноги-те не скинет никак. «Как бы меня тут не повязали!» Собрался и ушёл. А сапоги-то оставил. Вот хозяйка пришла, старушка-то подоила и всё. Телёнка поить. Открыла дверь, а сапоги-то лежат на полу. «А, батюшки! Что делать?! Телёнок съел солдата. Ноги только остались!» (Смеётся.) Туды-сюды: «Куды мне деваться! Как мне быть!» Из себя выходит. Приходит вечер — что делать? Является солдат-то. «Бабушка, у тебя солдат-то ночёвал?» — «Ночёвал, батюшка!» — «А где же он?» — «Тёмно дело: его телёнок наш всё съел, вот сапоги только остались». А это опять этот солдат был. (Смеётся.) «Эх, бабушка, это у тебя большое дело! Ты за это ответишь. Посадят тебя». — «Что хочешь возьми, только не сказывай!» — «А у вас кто тут богатый живёт?» — «Да кто живёт? Поп вот». А он, значит, пошёл туды. Ноги-те облил и приморозил к мужику-то убитому. Притащил и к двери поставил попу-то. Поставил, а поп встал на следующий день — тихо... Да. Ну, рано-то не встаёт... Он, значит, поставил когда, он утром-то встал, а день-то

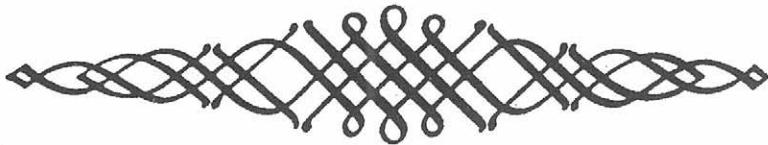
тёплый. Он как отворил дверь-то, он как упал на него, он испугался кричит: «Матушка, убил я которого, пришёл он! В сенях там лежит!» — «Батюшки! Куды?» — «Давай топор!» Взял топор и ноги отрубил. Она говорит: «Вот ноги отруби, а этого оттащи, без ног он теперь не придёт!» Ну, значит, пошли, его спрятали и ноги-те закинули. Собака пришла и притащила эти ноги-те. Притащила, а этот солдат идёт. «Кто человека убил?! Ноги отрублены лежат вот». А тут говорят: «Этот человек к попу ходил». Он, значит, приходит: «Слушай, вот ноги-те. Ты убил человека? Ноги вот притащили. Куды ты его дел?» — «Батюшки свет, не сказывай никому! Что хошь возьми!» — «Ну, чё, я ничего не возьму с тебя. Раз ты нагрешил. Иди прическая меня, попьём, отдохну я и пойду». Ну, пришёл и давай матушку тут ухаживать как следоват — солдат 25 лет не видал. Ну, вот он её — и говорит: «Ну, чтобы молчок, не будем об этом говорить!» — «Да нет». Он оказывается не знал, а поп этот приехал к ним в село служить-то. А баба-то у него красива была, у солдата, и вот, значит, соблазнил её. Этот солдат: «Ну, как! Поп ведь, ничего я не могу сделать. Он вон чего наделал. Ну, всё-таки пойду». Пришла осень. Рожь сеять надо. Ну, значит, он: «Пойду к попу. Попрошу». Приходит, он на огороде, дело делает. «Батюшка, дай мне взаймы два пудика». «Иди к матушке, она там даст». Ну, он всходит: «Здравствуй!» — «Здравствуй!» — «Ну, вот чего, поп велел дать». — «Как дать?!» — «Так, велел дать! Он у двора». Она открыла окошко: «Батюшка, вот пришёл, он говорит...» — «Да, два раза дай!» Два пуда! А он давай ...еб её и пошёл. А он пришёл: «Ты что же велел дать ему?!» — «Чего?» — «Сам сказал дать, ты велел ему, я и дала!» — «Я велел два пуда дать ржки!» — «А он сказал — два раза давай!» (Смеётся.) «Ну, больше, батюшка, теперь не будешь ко мне ходить!»

---

<sup>1</sup> Афанасьев А. Н. Русские заветные сказки. М., 1991.

<sup>2</sup> Афанасьев А. Н. № 23. С. 35—36.

<sup>3</sup> Ср: Афанасьев А. Н. № 37. С. 61—62.



## ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

Т. В. Зверева  
МИР КАК ЛАБИРИНТ  
В ПОВЕСТИ Н. М. КАРАМЗИНА  
«ОСТРОВ БОРНГОЛЬМ»

Общеизвестно, что конец XVIII столетия в России отмечен ситуацией «культурного взрыва». Кризис классицизма как ведущего стиля эпохи ознаменован прежде всего кризисом пространства. Осуществленный в условиях русской культуры переход от пространственного кода к коду временному привел к смене основного смыслопорождающего механизма, действие которого распространялось на все сферы искусства и жизни. В соответствии с основным постулатом предшествующей «классической» эпохи пространственные формы «обречены» на вечное существование, поскольку они «уже» существуют. В системе данных представлений пространство как бы бесконечно длится во времени, здание, воздвигнутое однажды, существует «всегда». Именно с этим связана «проархитектурность» русского классицизма, о которой писал Л. В. Пумпянский<sup>1</sup>. Законы симметрии, лежащие в основе «архитектуры» классицизма, суть законы Вечности, зеркально обращенной к себе. Найденное равновесие и есть место, в котором та или иная пространственная форма обнаруживает свои вневременные потенции. Закономерно, что основной комплекс эпохальных воззрений воплотился в Петербурге, ставшем символом «вечного града».

Вплоть до 1770 г. эпоха Просвещения говорит о поступательном ходе времени, способного бесконечно «приращивать» пространство:

Преславный град, что Петр наш основал,  
И на красе построил толь полезно:  
Уж древним всем он ныне равен стал;  
И обитать в нем всякому любезно.

Не больше лет, как токмо с пятьдесят,  
Отнесе ж все, хвалу от удивленной  
Ему души со славою гласят,  
И честь притом достойну во вселенной.

Что ж бы тогда, как пройдет уж сто лет?<sup>2</sup>

В процитированном фрагменте из оды В. К. Тредиаковского время предстает как категория, обеспечивающая «вечное» существование пространственным формам. Пространство здесь не противостоит времени, а как бы органично «вырастает» из него. Формула «приращения» становится одной из устойчивых словесных формул литературного текста<sup>3</sup>.

Однако уже к 1780—1790-м гг. происходит ряд важных изменений, связанных с ощущением распада пространственных форм. Отметим здесь, прежде всего, интерес конца столетия к «руинной теме». Созерцание развалин — один из ведущих мотивов литературы конца столетия, в том числе и творчества Н. М. Карамзина<sup>4</sup>. В лирическом обращении «К самому себе» Н. М. Карамзин с горечью констатирует факт утраты устойчивых представлений собственного поколения о «вечном храме»:

Так некий зодчий, созидая  
Огромный, велелепный храм  
На диво будущим векам,  
Гордился духом, помышляя  
О славе дела своего;  
Но вдруг огромный храм трясется,  
Падет... упал... и нет его!..  
Что ж бедный зодчий? Он клянется  
Не строить впредь...<sup>5</sup>.

Вследствие обозначившегося пространственного кризиса, во-первых, происходит «смещение» бывшего центра (Петербурга) в сторону периферийного пространства, которое теперь начинает занимать более высокую ступень ценностной иерархии и обеспечивать «чувство вечности»:

Зачем же в Петрополь на вольну ехать страсть,  
С пространства в тесноту, с свободы за затворы,  
Под бремя роскоши, богатств, Сирен под власть  
И пред вельможей пышны взоры?

Возможно ли сравнять что с вольностью златой,  
С уединением и тишиной на Званке?<sup>6</sup>

Во-вторых, происходит изменение семантики основных пространственных категорий. Симметрия и линейная перспектива,

еще недавно являющиеся символом неизменчивого во времени мира, в новом культурном контексте становятся выражением статики и мертвленности. Мир более не способен сохранять себя, процессы энтропии оказываются ведущими. Не случайно, что именно в этот период русская культура начинает говорить о своей «старости», а мифологема «нового мира» сменяется ей противоположной. «Дряхлеющая Вселенная» обнаружила свою прямую зависимость от времени.

Переход от пространственного видения мира к видению временному запечатлен в двух главных произведениях Н. М. Карамзина — «Письмах русского путешественника» и «Истории государства Российского». Последнее по своей структуре и внутреннему смыслу также восходит к путешествию, осуществленного автором по оси времени. Показательно, что сам Карамзин осознавал свою «Историю» именно таким образом: «Вы хотите читать историю? Это будет долгое путешествие...»<sup>7</sup>. (Повидимому, здесь следует говорить о специфическом восприятии времени, характерном для ранних стадий постклассической или предромантической культуры. Время здесь переживает последствие предшествующего культа пространства, оно пока еще «опространствленно» в буквальном смысле слова. Интересно, что впоследствии А. С. Пушкин назовет Карамзина «Колумбом русской истории», тем самым еще раз обозначив пространственный аспект его «Истории»...)

Обозначившийся кризис повлек за собой изменения самой структуры классического пространства, его внутренней организации. Именно этому аспекту проблемы и посвящена, главным образом, предлагаемая работа. Объектом рассмотрения является один из самых «загадочных» текстов русской литературы конца XVIII столетия — «Остров Борнгольм» Н. М. Карамзина.

Повесть Карамзина неизменно привлекала к себе пристальное внимание со дня ее выхода в свет. Почти все исследователи, обращавшиеся к «Острову», указывали на его кризисный характер: «Тематически повесть была связана с «Письмами русского путешественника», и в тексте ее Карамзин сделал прямую отсылку к ним, но по методу и мироощущению она принадлежала уже следующей эпохе, когда события Французской революции отозвались глубоким кризисом в мировоззрении ее автора. И проблематика, и поэтика повести несут на себе явственные следы этого кризиса», — писал В. Э. Ващуро<sup>8</sup>. В несколько ином ключе рассуждает о «кризисности» «Острова» А. А. Фаустов: «В течение XVIII в. человек неотвратимо приближался к ситуации «нехватки Бога» (по словам М. Хай-

деггера) — для того чтобы в итоге, потеряв удерживаемую зрением (resp. словом-логосом) дистанцию, натолкнуться на не выразимую и внушающую страх действительность) <...> Этот общеевропейский «тео-семиотический» катаклизм в России раньше всего (и наиболее выпукло) обнаружился в карамзинском «Острове Борнгольм»<sup>9</sup>.

На наш взгляд, повесть Н. М. Карамзина — это еще и одно из первых произведений в русской литературе, в котором утверждался принципиально новый по отношению к классической традиции взгляд на пространство. Предвосхищая выводы данного исследования, скажем об имеющемся в тексте искажении линейного пространства и его преображении в лабиринт.

Среди сохранившихся элементов так называемой «лабиринтной сферы» Т. В. Цивьян выделяет следующие: а) здание, из которого нельзя выйти без поводыря; б) пещеру с непересекающимися меандрами; с) замысловатый маршрут, путь, изобилующий ловушками или, по меньшей мере, чрезвычайно усложненный<sup>10</sup>. Этот архаический «лабиринтный комплекс» представлен в повести Карамзина во всей своей полноте: здесь имеется и остров, и замок-пещера, и тайна, которую, пройдя по замысловатому пути, в конечном итоге добывает герой. Однако сама по себе констатация выше перечисленных «сходств» не проясняет смысла повести, поэтому представляется необходимым уяснить семантику «лабиринта» как в контексте карамзинской повести, так и в контексте предромантической культуры.

Начнем с того, что, как известно из ряда источников, посещение датского острова, описанного в повести, не было той изначальной целью, которую преследовал карамзинский герой. Иными словами, посещение острова с самого начала являлось отклонением от намеченного маршрута. За-пределность представленного в тексте движения осознана самим путешественником: «Англия была крайним пределом моего путешествия»<sup>11</sup>. Соответственно, можно говорить о возникающей в тексте «кризисне» движения, при котором путь становится не воплощением целесообразного («прямого») пути, а скорее — отклонением от него. «Кривой», «искаженный», «непреднамеренный» маршрут является прообразом движения по лабиринту<sup>12</sup>.

В соответствии с древнейшими архаическими представлениями лабиринт есть пространство, главная функция которого определяется охраной «центра», хранящего скрываемую от глаза непосвященного Тайну. В карамзинском «Острове» возникает образ предельно затрудненного пути, ведущего к «святыни». Это путь 1) опасный («Он говорил об опасности, о

подводных камнях...»; 2) почти непроницаемый для взора наблюдателя (...висела лампада и едва-едва изливала бледный свет», «Я вступил в темную аллею, под кров шумящих дубов и с некоторым благоговением углублялся во мрак ее»; 3) труднопроходимый (...через обширный двор заросший кустарником, крапивою и полынью, пришли мы к огромному дому», «...поехал меня через длинные узкие переходы». Конечным пунктом описанного в повести путешествия является «пещера»: «...но тут представилось глазам моим отверстие во внутренность холма; человек с трудом мог войти в него»<sup>11a</sup>. Символика «пещеры» в истории человеческой культуры столь богата и разнопланова, что требует отдельного исследования, тем более что в художественном творчестве Карамзина различного рода «отверстия», «пропасти», «зияния» имеют самостоятельное значение и образуют отдельный смысловой пласт. В обозначенном же нами контексте образ «пещеры» эквивалентен образу «лабиринта».

Одна из важнейших категорий поэтики Карамзина — категория пути — претерпевала значительные трансформации на протяжении всего творчества писателя. Смысл предпринятого путешествия по Европе («Письма русского путешественника») с самого начала был ориентирован на возвращение (= возвратное движение), то есть в пределах данного текста маршрут, которым следовал герой, имел очертания замкнутой кривой. Очевидно, что здесь мы имеем дело с классическими формами пространства, неизменно тяготеющими к фигуре круга. В «Острове» усматривается принципиально иной образ пути — это разомкнутый путь, не гарантирующий возвращения. Интенция путешественника направлена на приобщение к миру Тайны: «мне казалось, что я приближаюсь к тому святилищу, где хранятся все таинства и все ужасы их богослужения»<sup>11б</sup>. Это движение к «сакральному» центру острова безвозвратно в том смысле, что герой на какое-то время «забывает» о необходимости возвращения на корабль.

По мере приближения к центру острова пространство становится все более и более активным: «Я смотрел на остров, который неизъяснимою силою влек меня к берегам своим...»; «Не-преодолимое любопытство влекло меня в сию пещеру». Пространство, мыслимое в рамках классицистского дискурса как пассивное, неизменно претерпевающее волю субъекта, наделяется в «Острове» собственной волей, которая на этот раз сама предопределяет передвижения путешественника. Не случайно в повести возникает мотив плена. Плененность пространством — характерная черта героя нового типа, принадлежащего эпохе

раннего романтизма. Лабиринт в соответствии со своей архаической функцией «поглощает» карамзинского героя. Эта активность / агрессивность внешнего мира достигает своего предельного выражения в сне путешественника: «Мне казалось, что все латы, висевшие на стене, превратились в рыцарей, что сии рыцари приближались ко мне с обнаженными мечами...»<sup>11в</sup>.

Следует также обозначить и возникающую в тексте тенденцию к сужению пространства. Движение «сквозь распавшуюся кремнистую гору» сменяется переходом «через длинные узкие переходы» только для того, чтобы взгляд героя, наконец, натолкнулся на «отверстие во внутренность холма», в которое «человек с трудом мог войти». «Страх», с самого начала охвативший путешественника и усиливающийся к финалу повести, отчасти связан с осознанием вхождения в лабиринт.

По замечанию Г. Башляра, «у всякого лабиринта есть бессознательное измерение страха, глубина»<sup>13</sup>. «Узость» связана с тьмой первородной материи, той сокровенной глубиной мира, которая скрыта от человеческого взгляда. В отличие от принципиальной про-зрачности классического пространства, всегда доступного взору, описываемый Карамзиным остров призрачен. Чувство «священного ужаса», определяющее эмоциональную палитру текста, порождено главным образом «потерей зрения», неподвластностью того, что скрыто от Взгляда. Пространство острова — это пространство пристального взглядывания, некое усилие ока, «прорывающего» в конечном итоге плоскость классических декораций. Путешественник Карамзина в буквальном смысле движется «вглубь», за пределы видимой поверхности вещей и явлений.

Путь карамзинского героя — это не только «вглядывание», но и «подглядывание», которое в свою очередь связано со стремлением субъекта познать запретные зоны естества, проникнуть «по ту сторону» явления. Как известно, в истории человеческой культуры запрет на «подсматривание» обусловлен «охранительной» функцией архаического Космоса, тщательно скрывающего свою хтоническую природу: «Скрывается то, что недозволенно, что может представлять опасность, т.е. сокрытие имеет своей целью предохранение. Поэтому в подземной стране не только скрываются, но также и заключаются элементы, не вошедшие в структуру бытия и разрушительные для нее»<sup>14</sup>. Взгляд карамзинского путешественника дважды вторгается в «запретные» сферы. В начале происходит неожиданная встреча с гревзенским незнакомцем. По условию повествования, незнакомец не видит путешественника: «Взор мой не мог встре-

титься с его взором: чувства его были мертвы для внешних предметов; он стоял в двух шагах от меня, но не видел ничего, не слыхал ничего». Неправдоподобная близость («в двух шагах») к незнакомцу демонстрирует вхождение в «чужое» пространство, разрушение сакральной границы, отделяющей путешественника от Тайны. Песня, исполняемая «тихим голосом» на датском языке, не предназначена для Другого. Датский язык — это «чужой» язык, своеобразный код, который случайно оказывается в руках рассказчика («на датском языке, которому учил меня в Женеве приятель мой доктор NN»)<sup>11г</sup>. Таким образом, путешественник случайно соприкасается с тайной «тихой песни», хранимой Грэвзендом. Пройдя путь, полный опасностей, рассказчик, теперь уже совершенно сознательно, проникает в «чрево» («щель») пещеры, и его взору открывается еще одно «запретное» зрелище — вид спящей женщины. И только после этого происходит окончательное узнавание «страшной тайны», обрывающей повесть.

Новое знание о мире, полученное рассказчиком, разрушает его представления не только об естественном порядке вещей (инцест), но и о Порядке как таковом. Не случайно в finale повести взор путешественника обращен к небу («наконец я взглянул на небо»<sup>11д</sup>, а все внутренние монологи содержат в себе возвзвания к Творцу. Лабиринт в данном случае является себя как традиционное пространство инициации, в котором происходит утрата identity<sup>15</sup>. Путь в «Острове» связан не с обретением, а с потерей «Я».

Настала необходимость обратиться еще к одному аспекту проблемы, вне которого понимание карамзинского текста будет все-таки не совсем полным. Известно, что «...текст о лабиринте строится по принципу лабиринта и, следовательно, изображает себя как лабиринт <...> пространство текста и пространство, описанное в тексте структурированы одинаковым образом»<sup>10а</sup>. Наверное, не требует особых доказательств то, что структура повести соотнесена Карамзиным со структурой загадки. «Загадочность» — один из конструктивных принципов данного текста, который реализуется автором на различных уровнях художественной структуры. В конечном счете, «Остров» вообще оказывается «текстом-загадкой», своеобразным смысловым лабиринтом, из которого «смущенная» мысль ищет выход. По удачному определению В. Э. Вацуро, в основе рассказанных в повести историй лежит «сюжетный эллипсис, заполнить который предоставлено воображению читателя»<sup>16</sup>.

Однако загадочность карамзинского текста отнюдь не исчер-

пывается разгадкой Тайны, на которую ориентирован его идейный уровень.

Во-первых, следует указать на достаточно двусмысленный статус текста. «Остров Борнгольм» может быть рассмотрен и как своеобразный эпилог «Писем русского путешественника», и как самостоятельный текст. Таким образом, с самого начала открывается как минимум две возможности прочтения текста, а выбор, осуществляемый читателем, в этом случае оказывается тождественен выбору пути в возникающем смысловом лабиринте. Думается, что для Карамзина была важна стратегия неопределенности, в результате которой читатель вынужден «блуждать» в пространстве текста.

Во-вторых, загадочность текста порождается принципиальной неопределенностью модуса повествования («Сядем вокруг алого огня и будем рассказывать друг другу сказки, и повести, и всякие былии; «Слушайте — я повествую — повествую истину, не выдумку»<sup>11e</sup>. «Сказка», «повесть», «быль», «истина», «выдумка» — повествование Карамзина располагается между этими «жанровыми» обозначениями, каждое из которых порождает собственное движение смысла. В соответствии с художественным заданием граница, отделяющая «реальность» от «вымысла», оказывается окончательно стертой. В результате подобного построения текста «...едва ли не каждый элемент сюжета начинает функционировать в двойном («реально-иллюзорном») семантическом поле»<sup>17</sup>. Отсутствие границы между «истиной» и «выдумкой» порождает чувство неуверенности у читателя, поставленного перед необходимостью учитывать правила авторской игры и находить верные стратегии чтения.

Наконец, следует сказать об особенностях повествовательной структуры. «Сюжетный эллипсис», о котором говорил Вацуро, — это ‘зияние—пропасть—бездна’, призванная разрушить линейность текста. Две истории (песня гревенцкого незнакомца и рассказ старца) не связаны между собой повествовательной нитью. Несмотря на то, что герой присваивает себе и «песню» и «ужаснейшую историю», его собственный рассказ не обладает «волей к тексту». Напротив, рассказчик отказывается от своего права на дальнейшее рассказывание, внезапно завершив текст и оставив читателя перед «пропастью» смыслов: «Мы сели под деревом, и старец рассказал мне ужаснейшую историю — историю, которой вы теперь не услышите, друзья мои; она остается до другого времени»<sup>11x</sup>.

Финальное возвращение героя на корабль не предполагает возвращения читателя, обреченного на бесконечное разгадыва-

ние смысла. Пространство текста не подчинено времени последовательного чтения, оно его постоянно «искривляет» и обращает вспять. Читатель, лишенный спасительной нити Ариадны, должен вернуться к началу и еще раз пройти по «длинным узким переходам» сюжета.

Путешественник Карамзина — последний персонаж русской литературы, благополучно возвратившийся на палубу корабля. В этом возвращении еще сказывается инерция предшествующего столетия, наивно верящего в то, что человек может «дважды войти в одну и ту же реку». Впоследствии «сюжет возвращения» предстанет в своем пародийном аспекте: «вернувшийся» обречен на осмение, ибо «лабиринт» не предполагает обратного движения. Романтизму чужд эклектический круг классицизма. Фигура возвращения здесь — фарсовая фигура. И Чацкий, и Онегин терпят поражение, поскольку для человека романтической эпохи возможен только один путь, и этот путь разомкнут в абсолютную даль или абсолютное будущее. Повествование Карамзина внезапно обрывается, поскольку приблизившийся к Тайне обречен на вечное «изгнание». Не желая гибели своему герою, автор выбирает «смерть» Текста...

<sup>1</sup> «...весь европейский классицизм проархитектурен, так сказать, насквозь. Отсюда архитектурная фиксация классической поэзии. Дворец, здание, столп, памятник, статуя — постоянная ее тема. В некоторые эпохи развития классицизма острое насыщение оды архитектурной тематикой достигает небывалых размеров» (Пумянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 180).

<sup>2</sup> Тредиаковский В. К. Похвала изжерской земле и царствующему граду Санктпетербургу // Ломоносов М. В., Сумароков А. П., Тредиаковский В. К. Стихотворения. Письма. М., 1999. С. 235.

<sup>3</sup> Пожалуй, в наиболее полном виде она реализована в творчестве М. В. Ломоносова. Следует обратить внимание на то, что слова «приращение», «умножение», «возрастание» одни из самых употребительных в поэтическом словаре Ломоносова. См., напр.: «Все к приращению блаженства человеческого хотя разными образы, однако согласно пользою служат. Но все сии чрез особливое щедролюбивые Государыни наша благоденствие в России умножаются, процветут и принесут обильные плоды в свое время...»; «Богиня, Дщерь Божественна, науки основавших / И приращенье их Тебе в наследство давших...»; «Она шедроты умножает...»; «Размножили избыток свой...» (Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.—Л., 1959. Т. 8. С. 253, 691, 743, 749); и т. д. В соответствии с просветительской концепцией, будущее не только «удерживало» прошлое, но и способствовало «умножению» плодов настоящего.

<sup>4</sup> См. блестящую концепцию карамзинских руин в исследовании А. Шенле (Шенле А. Между «древне» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место «modernity» // Новое литературное обозрение. М., 2003. № 59).

<sup>5</sup> Карамзин И., Дмитриев И. Избранные стихотворения. Л., 1953. (Библиотека поэта. Большая серия). С. 153.

<sup>6</sup> Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. (Библиотека поэта. Большая серия). С. 332. Зарождение «усадебного мифа» в условиях русской культуры — яркое свидетельство перерождения мифа о «вечном граде». Отчасти с этим же процессом связано и развитие жанра путешествия, поскольку в основе данной жанровой модели лежит идея центробежного движения — от «центра» к «периферии».

<sup>7</sup> Цит. по: Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997.

<sup>8</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 78.

<sup>9</sup> Фаустов А. А. Авторское поведение в русской литературе: Середина XIX в. и на подступах к ней. Воронеж, 1997. С. 11—12.

<sup>10</sup> Цивьян Т. В. Путешествие Одиссея — движение по лабиринту // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996. С. 307; <sup>10а</sup> С. 312—313.

<sup>11</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Повести. М., 1980. С. 547; <sup>11а</sup> С. 551, 552, 555, 552, 554, 555; <sup>11б</sup> С. 555; <sup>11в</sup> С. 551, 555, 554; <sup>11г</sup> С. 548; <sup>11д</sup> С. 558; <sup>11е</sup> С. 547; <sup>11ж</sup> С. 558.

<sup>12</sup> Отметим, что именно Карамзин ввел в русскую словесность категорию «бесцельного пути». Достаточно вспомнить программную для русского сентиментализма повесть «Бедная Лиза», где отсутствие целеполагания в движении рассказчика почти декларируется автором: «Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели, куда глаза глядят — по лугам и рощам, по холмам и равнинам» (Карамзин Н. М. Письма русского путешественника... С. 531). Именно этот «бесцельный путь», в силу своей непредсказуемости открытый всем смыслам, прокладывал дорогу к становлению подлинной сюжетности в русской литературе.

<sup>13</sup> Башляр Г. Земля и грэзы о покое. М., 2001. С. 195.

<sup>14</sup> Евзян М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 71.

<sup>15</sup> Путешествие, описанное в «Острове Борнгольм», перестает быть пространственной формой самоутверждения личности, как это было в эпоху Просвещения.. Для того чтобы ощутить происшедший в «Острове» смысловой сдвиг, достаточно сравнить его с «Письмами русского путешественника», в которых явлена совершенно иная концепция путешествия. Имплицитной целью предпринятого путешествия по Европе являлась, как известно, объективация предшествующего духовного знания, обретенного еще в России. Эта специфика карамзинских «Писем» была обозначена еще Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским, в ставшем уже хрестоматийным на сегодняшний день исследовании: «...путешественник Карамзина — это путешественник с книгой в руках. Он смотрит на то, что уже знает по описаниям, и не стесняется книжных заимствований в своем произведении. Вся Европа расстилается перед ним, как обширный сборник цитат, и он наслаждается, узнавая уже знакомое...» (Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Лотман Ю. М. Карамзин... С. 526). Таким образом, герой обречен на узнавание и всегда следует уже в целом по знакомому маршруту. За этим непрерывным процессом узнавания, на наш взгляд, стоит не только соотнесение внутреннего зрения с открывающимся взору внешним пространством, но и обретение identity. Сохранение самотождественности

является одной из ключевых идей книги Карамзина. Присваивая «культурные знаки», путешественник тем самым устанавливает свою идентичность.

<sup>16</sup> Вацуро В. Э. Литературно-философская проблематика повести Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век. Сб.: 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX в. Л., 1969. С. 185.

<sup>17</sup> Антонов С. А. «Остров Борнгольм» Н. М. Карамзина: Структура повествования и особенности композиции // Русский текст. СПб., 1995. Вып. 3. С. 69

Е. А. Панкова

## ТОПОС СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА В НЕМЕЦКИМ РОМАНТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Средние века осмысляются романтиками как время рождения национального искусства, как «золотой век... единственное время, когда Германия могла похвастаться тем, что у нее есть свое собственное искусство»<sup>1</sup>. На рубеже XVIII—XIX веков смысловая нагрузка понятия «altdutsch» становилась все более весомой, старонемецкое в его эстетическом совершенстве предполагало сопричастность мировому, универсальному и даже разрасталось до понятия социокультурного<sup>2</sup>. Важным компонентом «романтического средневековья» становится образ средневекового города, самобытная красота которого является открытием романтической эстетики. В 1793 году В. Г. Вакенродер предпринимает пешее путешествие из Эрлангена в Нюрнберг. Встреча со старинным немецким городом оставляет неизгладимые впечатления, отразившиеся в письмах и дневниках юноши.

Средневековый город кажется Вакенродеру огромным, «лабиринтообразным» (labyrintisch), «необычайным» (abenteuerlich), здесь нет ни единого современного фасада (keine neumodische Fasade)<sup>3</sup>. Из этих слов современный исследователь делает вывод, что город представляется юному романтику «старомодным и чужим» и первые наблюдения его весьма «нелестны»<sup>4</sup>. С этим трудно согласиться, поскольку в тексте Вакенродера прежде всего чувствуется глубокое изумление и любопытство, он не устает перечислять поразившие его детали архитектуры: «Не могу надивиться на этот город, в нем не найдешь ни одного нового здания, одни старые, начиная с десятого столетия; итак переносишься в старину и всякую минуту ждешь, что навстречу тебе выйдет или рыцарь, или монах, или бюргер в старинном платье». «Нюрнберг — город, какого я никогда не видал. За его вид можно вполне назвать его романтическим городом»; «как беспорядочно расставлены дома, и какие кривые в нем

улицы...»<sup>5</sup>. В словах Вакенродера акцентируется чуждость и экзотика мира старинного средневекового города.

Хронотоп средневекового города становится в дальнейшем организационным центром основных сюжетных событий и центром изобразительной конкретизации для целого ряда романтических текстов. Один из первых в этом ряду — роман Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда». Время действия романа отнесено к концу XVI века, сюжетообразующей основой является странствие по Германии, Нидерландам и Италии молодого художника, ученика Дюрера, Франца Штернбальда.

Тема странствия, как известно, становится одной из составляющих мировоззрения и эстетического канона романтизма. Она является средством познания себя и своих возможностей и приобретает для романтиков особый философский смысл. При этом географическое путешествие имеет иногда условный характер, главным же становится внутреннее путешествие по пространству собственной души. «В романтической культуре возникает своего рода мифология, сакрализация пути; сакральный характер пути определяется тем, что имеет сакральные цели — бесконечное, Царство Божие, золотой век, но, с другой стороны, тем, что он мыслится как нечто непременное, общеобязательное, как внутренний закон», — отмечает современный исследователь<sup>6</sup>.

Франц Штернбальд выходит на полуреальную, полуметафорическую дорогу. Имея философско-символический смысл, странствия героя в то же время изображены в романе совершающимися по определенному маршруту, в конкретном топографическом и исторически маркированном пространственном континууме. Л. Тик дает довольно много топонимов: Нюрнберг, Лейден, Роттердам, Антверпен, Страсбург, Эльзас, Фландрия, Флоренция, Рим.

Наполнение текста романа топонимами имеет некоторую закономерность. Далеко не все пункты странствия героя обозначены именами, при этом названность или неназванность этих пунктов не всегда прямо зависит от степени их сюжетной значимости для повествования. Названными в тексте оказываются древнейшие средневековые города, всемирно известные центры ремесла, искусства, торговли, ставшие символом и славой отечества. Их имена не только маркируют историческую и топографическую прикрепленность пространства романа, но в своем единстве способствуют созданию особого архетипического образа прошлого как «старого славного времени», «золотого века».

В некоторых случаях автор дает индивидуальные штрихи облика отдельных городов, упоминает выдающиеся памятники

архитектуры (Страсбургский собор, собор святого Петра, Ватикан и Сикстинскую капеллу в Риме), имена знаменитых горожан (Лука Лейденский, Ганс Сакс, Пиркхаймер и др.). В целом же в тексте складывается некоторый общий родовой образ средневекового города, имеющий отдельные вариации. Средневековые города, изображенные и названные в романе, весьма условно можно разделить на два типа: города искусства (это, соответственно, древние города, прославившиеся как центры культуры и искусства — Нюрнберг, Страсбург, Лейден, Флоренция, Рим) и города коммерции (Антверпен и др. без имени). Тик чаще употребляет топонимы для обозначения «городов искусства», очевидно, это более значимые топосы художественного пространства его романа, в то время как «торговые города» остаются без имени. Антверпен, к примеру, характеризуется и упоминается не только как центр торговли, но и как город, где любят и почитают искусство, где хранятся всемирно известные картины Дюрера и Луки Лейденского.

Исследуя проблему хронотопа немецкого романтизма, Ф. П. Федоров разделяет пространство романа Л. Тика на два типа — «природу» и «социум»<sup>7</sup>, что требует некоторого уточнения. На наш взгляд, в художественном мире романа весьма четко прослеживается оппозиция между *абстрактным пространством романтического леса* и относительно *конкретным пространством средневекового города*.

Автор ведет главного героя от одного города или селения к другому через довольно однородное пространство леса. Образ поэтического, руссоистского, натурфилософского, мистического леса, введенный в романтический канон Л. Тиком и превратившийся в клише<sup>8</sup>, считается эмблемой немецкого романтизма. Образ романтического средневекового города также является каноническим знаком романтического искусства. Средневековый город у Л. Тика — это принципиально иная, новая территория совершения романских событий, он насыщен иным, по сравнению с романтическим лесом, временем, более конкретным временем исторического прошлого. Город — место жительства великих исторических фигур прошлого (их имена упоминаются в тексте), здесь отложились в наглядной форме следы веков (архитектура, отдельные детали быта и т.д.). Средневековый город более явно повернут в прошлое, тогда как романтический лес существует вне времени.

Строя в тексте романа эстетическую модель средневекового города Тик часто соотносит ее с уже готовой моделью, заимствованной из живописи<sup>9</sup>. Реципиенту дается исходная установ-

ка на художественное восприятие образа. Повторяющимся мотивом в романе становится идея сопоставления целостного вида города с картиной. Автор как бы проецирует внешний облик древнего города со старинного полотна в пространство романа, придает картине объемность. Город в романе Тика часто изображен в перспективе, герой приближается, или отдаляется и мысленно соотносит его с живописной картиной. Так, например, видится Штернбальду город Лейден: «...этот прославленный на весь мир город, который он часто видел на картинах, теперь сам лежал перед ним как картина, в величии своих высоких башен. Сам себе он представлялся одной из тех фигур, какие обычно изображают на переднем плане подобных пейзажей, и он словно бы увидел самого себя на рисунке или на картине — как он лежит под деревом, глядя на город перед ним»<sup>10</sup>.

Тот же эффект наблюдаемой издалека картины повторяется уже без отсылки к живописному полотну, но с актуализацией зрительного восприятия-наслаждения: «они подъезжали к Риму, было это на закате, все вышли из кареты, чтобы насладиться величественным зрелищем. Огненное зарево стояло над городом, исполинский собор святого Петра вздымался над всеми другими зданиями, они казались против него маленькими хижинами» (216). Ракурс и особый эффект такой же дальней живописной перспективы присутствует и при изображении Нюрнберга: «Теперь уже солнце взошло во всем своем великолепии, и Франц с Себастьяном все оглядывались на башни Нюрнберга, купола и окна которого ослепительно сверкали на солнце» (8). Вводя мотив любования зрелищем, сопрягая художественный образ средневекового города с иным родом искусства, Л. Тик актуализирует эстетическую значимость созданного им образа.

Средневековый город в романе Тика представляет собой замкнутое пространство, что соответствовало его реальным архитектурным особенностям. Город окружен крепостной стеной, попасть туда можно лишь через городские ворота. Автор акцентирует внимание на этой ограниченности. Действие начинается у ворот Нюрнберга «Ну, вот, наконец, мы и вышли за городские ворота, — молвил Себастьян, остановившись и вольнее озираясь кругом» (7). Мотив входа-выхода в замкнутое пространство средневекового города через городские ворота неоднократно повторяется в романе: «Франц поспешил встать и быстро зашагал в город; он был уже у самых ворот и видел входящих и выходящих из них людей...» (46); «В городских воротах была давка, ибо все в этот час спешили вернуться в его стены с полей или из окрестных деревень» (48); «Франц покинул всю эту су-

толоку и вышел за городские ворота, чтобы острее ощутить контраст между спокойным уединением и ярмарочным шумом и гамом» (186); «Снова вышли они за городские ворота, Больц казался спокоен...» (186); «Наши путники въехали в ворота, добрались до дома...» (216).

Замкнутое пространство города отличается от остального мира романа большей плотностью, сгущенностью, динамичностью, город — это «стены и людской муравейник» (19), за его пределами вольнее, легче дышать, признаками города являются теснота и суетолока. Автор противопоставляет своего героя-художника суетящемуся, живущему по своим законам шумному городу: «И вот, наконец, он в городе: удивительно ему показалось снова быть в большом городе, совсем чужом, среди толпы незнакомых ему людей, бесцельно бродил он по улицам...» (48). Однако это кажущееся очевидным противопоставление героя городской толпе не безусловно. Город, внешне чужой, с его динамикой, многолюдьем обладает притягательностью и не является враждебным для героя пространством. Особенно очевидным является семантическое перекодирование топоса средневекового города йенскими романтиками при сравнении его с этим же толосом, возникающим у Гете в знаменитой сцене «Фауста»:

Смотри, как валит вдаль народ  
Из старых городских ворот.  
Всем хочется вздохнуть свободней,  
Все рвутся вон из толкотни.

(«Фауст». Ч. 1, сцена «У ворот». Пер. Б. Пастернака)

Средневековый город у Тика сохраняет этот признак замкнутого изолированного пространства, плотность, узость и тесноту. Но это узкое пространство не является больше символом мрачного средневекового гнета. Автор «Фауста» выводит горожан из темноты кривых закоулков к солнечному свету, навстречу радости жизни, в его стихах звучит четкая оппозиция: средневековый город — тяжелые оковы, мрак / пространство вне города — свобода и свет. Художественный образ города несет в себе ярко выраженную негативную экспрессию:

Они восстали из-под гнета  
Конур, подвалов, верстаков,  
Ремесленных оков без счета,  
Нависших крыш и чердаков,  
И высипали на прогулку  
Из хмурящейся тьмы церквей,  
Из узенького закоулка.

В романе Тика звучит иное идеально-эмоциональное отношение автора к объекту: то же тесное пространство города воспринимается своим, родным, красивым. Франц с разрывающимся от предстоящей разлуки сердцем смотрит из окна своей комнаты на «островерхие крыши и темный дворик» (9), предается «созерцанию городских башен, чьи шиферные крыши ярко блестели на солнце» (46). Город у Тика никогда не изображается темным, мрачным, напротив, частым мотивом становится свет, сверкание на солнце, либо освещенность луной: «луна стояла в светлом небе, освещая площади и шпили церквей» (48), сверкают на солнце купола и окна Нюрнберга.

Даже атмосфера шумного, торгового города Антверпена не показана абсолютно враждебной, угнетающей, несмотря на очевидную оппозицию высокое искусство/дух коммерции. Деловая городская жизнь изображается динамичной и напряженной, наполненной определенным недоступным герою смыслом: «Суeta большого города Антверпена была Францу внове. С удивлением наблюдал он, как людские потоки сливаются, образуя постоянно волнующееся море... Франц был так оглушен этой новой стороной жизни, раскрывшейся перед ним, что она даже не подавляла его» (91).

Обязательная часть и лицо средневекового города — шумная, многолюдная рыночная площадь (Marktplatz), на которой происходят все важнейшие события. Изображение городской толпы и введение топоса рыночной площади в пространство романтического романа о художнике кажется неожиданным. Этот топос прямо связан с образом средневекового города и свидетельствует о самостоятельной значимости последнего в художественном мире романа. Топос рыночной площади возникает в тексте не единожды, в его изображении доминирует не дух торга, гаштства, утилитаризма, а любимый романтиками дух хаоса, движения. Marktplatz — это изобилие и разнообразие, богатство впечатлений, шум и гам, музыка и внутреннее бурление толпы, это жизнь во всех своих красках. Автор приводит героя-художника в самую суетолоку рынка: «Вокруг крикливо торговались, чужестранцы спрашивали дорогу, экипажи с трудом пробивали себе путь. Какой только снедью тут не торговали, в толпе смешались люди всех возрастов, от стариков до детей, все голоса и речисливались в некое беспорядочное единозвучие... неистовый поток подхватил и понес Франца...» (197—198).

Топос рыночной площади оказывается не чуждым герою — художнику и дается через призму эстетического восприятия. Рынок ассоциируется с рогом изобилия и напоминает лубочную

картинку. Л. Тик как бы дает сюжет из жизни, достойный изображения на холсте: «Франц наслаждался, блуждая в сутолоке незнакомых людей. Была ярмарка, на которую съехались продаивать и покупать товар самые различные люди из близлежащих городков и деревень. Франца радовало общее веселье, светившееся на лицах, вызывавшее громкий хаос разных звуков.

Он встал в сторонке, наблюдая за вновь прибывшими или теми, кто уже возвращался, закупив нужного товару. Изо всех окон на рыночной площади смотрело множество людей, наблюдавших за ярмарочной суетой. Франц сказал себе: «Что за прекрасная картина! И можно ли изобразить это на холсте? Подражание этому прекрасному беспорядку не удастся ни одному художнику... Здесь смешались все одежды, цвета, люди разного пола и возраста теснятся, не обращая внимания на соседа, блюя лишь свой интерес. Каждый смеясь ищет и находит то, чего ему хочется, словно боги вдруг опрокинули на землю гигантский рог изобилия, и дело стало лишь за тем, чтобы вся эта масса людей усердно искала и выхватывала что кому надо» (185). Хронотоп средневековой площади привычно ассоциируется с народным театром масок, балаганными представлениями. Л. Тик дает новую ассоциацию с искусством живописи, при этом изображение рынка, торжища утрачивает «фактическую реальность» и приобретает характер сублимации эстетической идеи.

Еще один значимый топос во внутреннем пространстве средневекового города в романе Тика — мастерская художника-ремесленника (Дюрера, Луки Лейденского). В этом образе явственно присутствуют черты ремесленно-трудовой идиллии. При этом идиллический мир представляется не как голый факт, но с известной философской сублимацией (руссоистской): подчеркивается *человечность* взаимоотношений идиллического человека с окружающими, цельность идиллической жизни, ее органическая связь с природой, особо выделяется немеханизированный идиллический труд и, наконец, *идиллические вещи*, изготовленные своими руками<sup>11</sup>.

Так в мастерских художников в романе Тика царит патриархальная атмосфера, дух цехового братства, простота нравов. В модели отношений Дюрера с учениками господствует семейно-родственное начало, он считает Франца своим сыном, со слезами на глазах дает ему отеческие наставления при прощании. Семейный характер носит совместная трапеза — за столом сходятся мастер, его жена, ученики, все поколения, живущие в одном доме. В романе изображается простой идиллический труд и идиллические вещи, неразрывно связанные с собственным

трудом и идиллическим бытом. Хозяйка сама готовит праздничный ужин в честь отъезда Франца, собственоручно укладывает его вещи. Лука сам растирает краски для живописи. Тик изображает патриархальный идиллический мир, где высокое искусство и ремесло не противостоят друг другу. И Дюрер и Лука считают главной доблестью художника прилежание и упорный труд. Обоих художников связывают братские идиллические отношения, им чуждо мелочное честолюбие и индивидуализм, они с радостью признают таланты и превосходство одного над другим в том или ином умении, готовы поделиться тайнами ремесла, поучиться друг у друга.

Главным городом в пространстве романа, безусловно, является Нюрнберг — школа духа и искусства, первопричина странствия героя. Штернбальд покидает Нюрнберг еще не сложившейся личностью, и в процессе странствия-жизни он должен найти себя, стать истинным художником и вернуться в родное лено. Сакрально-символический смысл образа Нюрнberга акцентируется автором в сюжетно-фабульной организации романа: город упоминается как место паломничества многих персонажей. Автор выводит Франца из Нюрнберга, предполагая его возвращение назад, как на круги своя, после совершения жизненного странствия к могиле Дюрера, и сталкивает с героями, идущими в обратном направлении — в Нюрнберг, или мечтающими туда попасть. Это молодой кузнец Массейс, направляющийся в Нюрнберг, чтобы «как следует осмотреть этот достославный город и научиться у его искусственных мастеров чему-нибудь полезному для своего ремесла» (12), это ваятель Больц, возвращающийся из дальних странствий домой, в родной город. Это и старик-крестьянин, которому «уже сравнялось семь десятков, и он много чего насмотрелся на своем веку, лишь одна мечта у него осталась — повидать перед смертью славный город Нюрнберг, где не приходилось ему бывать никогда» (16). Город представляется существующим в каком-то нереальном мифологическом пространстве, все пути, все жизненные нити идут либо к нему, либо от него, иных направлений нет. Францу кажется удивительным, что «вот он лишь вчера покинул Нюрнберг, а старик говорит о нем так, как будто этот город за тридевять земель и лишь немногим избранным может посчастливиться туда попасть» (16).

Образ Нюрнберга подвергается в романе сакрализации, становится символом земли обетованной, осмысливается как место начала и конца человеческих странствий по жизни, превращается в мифологему. Размышляя о старице, довольном своей простой жизнью и мечтающем лишь перед смертью увидеть

Нюрнберг, который находится совсем близко от него, Франц сравнивает себя с ним: «Мы все время твердим о золотом веке и мыслим его таким далеким от нас... эта чудесная страна, которую мы с тоской высматриваем далеко за океаном или помещаем во времена до всемирного потопа, иной раз простирается у самых наших ног» (17). Автор иносказательно утверждает уже наступивший в Нюрнберге золотой век.

Образ Нюрнберга постоянно присутствует в художественном пространстве романа, являясь его этико-эстетической парадигмой. При этом сам город как таковой вынесен за пределы сюжетного действия и ни в одном эпизоде не становится местом развертывания событий. Действие романа начинается за воротами города, в его внутреннее пространство мы не попадаем, оно как бы не существует, а лишь подразумевается. Ни один из героев романа не показан пребывающим в этом сакральном пространстве, даже сам Дюрер, культовая фигура Нюрнберга, появляется вне пространства мифического города. Собственно, Нюрнберг и не показан в романе, он не имеет материального облика, объема, конкретики, некоторые контуры складываются лишь из отдельных деталей, всплывающих в воспоминаниях. Образ остается многозначным символом, устремленным в бесконечное, он не получает пластической завершенности, конечности и существует в романе как комплекс воспоминаний, впечатлений. Этот образ постоянно сопровождает Франца во время его странствий. Оставшись один в комнате на постоялом дворе Штернбальд «встал у окна и поглядел в ту сторону, где находился Нюрнберг. «Тебя позабыть? — вскричал он, — тебя разлюбить?...» (15). Имя города, как заклинание, повторяется в тексте романа около 30 раз, в то время как многие пункты странствия героя остаются не названными.

В тексте неоднократно выстраивается семантическая цепочка Нюрнберг — Германия — Родина — священная земля, забыть ее — значит совершить преступление. Таким смыслом наполнены слова Себастьяна при прощании с Францем: «Будешь ли ты по-прежнему любить Нюрнберг и твоего учителя, славного мастера Альбрехта?... Обещай мне, что ты не изменишься, что блеск чужих стран не ослепит тебя, что все здешнее будет тебе так же дорого...» (11). В образе Нюрнберга присутствует также мотив идиллии: органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к определенному месту — к родной стране со всеми ее уголками, к родному дому. Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка<sup>12</sup>. Приметы такого идиллического хро-

нотопа даются в беседе Франца Штернбальда с Лукой Лейденским. Франц говорит об особом мирочувствовании, которое он ощущал, живя в Нюрнберге, об особой благотворной атмосфере этого города. Однако все изменяется, как только Франц покидает свои родные стены. Идиллический мир Нюрнберга представляет собой в данном случае философскую сублимацию изначальной целостности, гармонии, тождественности человека самому себе. Отпадение от этого мира, уход из него означает разрушение гармонии, разрыв привычных связей с жизнью: прежде спокойное душевное равновесие героя сменяется мучительными метаниями. Идиллический малый мир Нюрнберга становится парадигмой для всего остального мира, герой в процессе странствий должен гармонизировать, собрать на новой основе, сделать родным, очеловечить весь большой внешний мир и вернуться к исходной точке, в родную идиллию.

Образ Нюрнberга переходит в символ и обретает смысловую глубину и перспективу, он соотносится с идеей мирового цепного, с полнотой космического и человеческого универсума. Этот образ приобретает сакральный характер, является формой выражения универсального содержания и включает целый комплекс архетипических мотивов: родина, дом, родные могилы, земля обетованная, золотой век, школа духа. Одновременно Нюрнберг — символ образцового древнего средневекового немецкого города, старой Германии, идиллического органического художественно-ремесленного братства, метонимия определенного уклада жизни.

Л. Тик и Вакенродер вводят в романтический канон художественно-ремесленный, органический, идиллический мир древних средневековых городов. В дальнейшем средневековый город становится феноменом романтической культуры, интертекстуальным описательным мотивом, повторяющимся «смысловым пятном»<sup>13</sup>. Нюрнберг, как образцовый средневековый немецкий город возникает, к примеру, в новелле Э. Т. А. Гофмана «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» (1817), в сборнике рассказов искусствоведа и писателя Э. А. Хагена (1797—1880) «Norica, или Нюрнбергские новеллы старинных времен» (1829), в опере Вагнера «Нюрнбергские майстерзингеры» и др.

<sup>1</sup> Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 66.

<sup>2</sup> См.: Чавчанидзе Д. Л. Античное и средневековое в дневниках Франца Грильпарцера // Балтийский филологический курьер: Науч. журн. Калинград, 2004. № 4. С. 93.

<sup>3</sup> Wackenroder W. H. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. II. Briefwechsel, Reiseberichte, Philologische Arbeiten. Das

Kloster Netley. Lebenszeugnisse. Hg. von Richard Littlejohns. Heidelberg. 1991. S. 180, 186–188.

<sup>4</sup> Klaus P. Nurnbergs krumme Gassen. Zum Deutschlandsbild bei Wackenroder, Tieck und Richard Wagner // Aurora 57 (1997). S. 129.

<sup>5</sup> Wackenroder W. H. Op. cit. S. 180.

<sup>6</sup> Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 92.

<sup>7</sup> Федоров Ф. П. Указ. соч. С. 92.

<sup>8</sup> В постромантический период в 1820–1840-е гг. тот же Л. Тик создает новеллу «Лесное уединение», где образ романтического леса, лесного уединения подвергается ироническому осмыслиению.

<sup>9</sup> А. В. Михайлов отмечает эту особенность художественной манеры Л. Тика соотносить пейзаж с живописным полотном. Однако он не указывает на то, что Тик соотносит не только природный, но и городской пейзаж с произведением искусства живописи: «Новое в художественной эстетике Тика по сравнению с Вакенродером заключалось, пожалуй, лишь в одном, правда, весьма существенном моменте, — в том, как Тик под влиянием романтически целостного, углубленно внутреннего — опять же подсказанного Вакенродером — восприятия природы, искусства начинает осмысливать пейзаж как музыку бытия, как таинственный шифр смысла, соотносить природный вид с созданием искусства, с живописным полотном как построением такого проникновенно-музыкального образа. Романтически-натуралистический компонент косвенно затронул мысль не расположенного к философии поэта». См.: Михайлов А. В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» // Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 329.

<sup>10</sup> Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 46. В дальнейшем текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

<sup>11</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 382.

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 374.

<sup>13</sup> Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 30.

## С. Самохина-Труве ЗАКОН И ЗАКОННОСТЬ В ФАНТАСТИЧЕСКИХ ПОВЕСТЯХ РУССКОГО РОМАНТИЗМА

*Dura lex, sed lex*

Фантастическое в тексте (в данном случае речь пойдет о тексте периода романтизма) предполагает наличие мира реального, хорошо нам известного<sup>1</sup>. В отличие от чудесного<sup>2</sup>, фантастическое не является абсолютной заменой реального мира, но проникает в реальность, не отменяя ее. Исходя из признанного концепта фантастического как нарушения существующего порядка, «вторжения недопустимого в неизменную закономер-

ность повседневности»<sup>3</sup>, фантастическое всегда рассматривалось как нарушение некой нормы. Этимологически *norma* (лат.) — технический термин, означающий «наугольник», «угольник», «экер», «угломер», где прилагательное *normalis* — «перпендикулярный»<sup>4</sup>. Изначально норма есть не что иное, как инструмент для начертания прямых углов, для внесения в человеческий мир интуиции идеального совершенства. Норма ассоциируется, таким образом, с идеей прямолинейности, прямизны, правильности, точности, с идеей универсальной меры, позволяющей установить, что отвечает правилам, а что нет. (Ср. французское слово *règle* (от латинского *regula*), означающее одновременно «линейка», «экер» и «правило», «принцип».) Так что фантастическое есть нарушение гармонии и «правильности». Тем не менее оно апеллирует к определенным знакам, легко узнаваемым читателями, к атрибутам реального мира, который претендует на стабильность и упорядоченность. В нашем случае можно говорить о функциях власти и о ее основном принципе — законе.

Одним из признаков власти является владение территорией, на которую она распространяется; напр., это место, где действуют законы данного государства. Закон определяет контуры данной территории и лимитирует свободу действий внутри нее. Фантастическим текстам также соответствует особое пространство, которое как правило находится на границе двух миров — «своего» и «чужого». Это пространство обладает сложнопряженной структурой и характеризуется интенсивностью происходящих в нем процессов. Тем не менее динамичность данного пространства не отрицает наличия в нем определенных устоявшихся проявлений и закономерностей.

Так, закон как предел территориальный, маркирует путь героя к чужой и страшной периферии. Этот путь соответствует способности индивидуума перемещаться в заданном пространстве и отсылает к понятию границы. Фантастическое часто апеллирует к данному понятию, и его репрезентация встречается в тексте в виде бинарной оппозиции *дом / улица (внутри / вне)*, *центр / периферия*, *город / окраина*, *столица / провинция* и т.д. Граница может быть либо условной, либо охраняемой. Пересечение *границы условной* несет потенциальную опасность, поскольку ее пересечение может остаться незамеченным для героя, и накладывает ответственность на того, кто ее нарушает; примером пересечения условной границы является *Страшное гадание* А. А. Бестужева-Марлинского, где герои сбиваются с пути, теряют дорогу:

Мы брели целиком, в сугробах выше колена. На беду нашу небо задернуто было пеленою, сквозь которую тихо сеялся пушистый иней; не видя месяца, нельзя было узнать, где восток и где запад. Обманчивый отблеск, между переслеками, заманивал нас то вправо, то влево... Вот-вот, думаешь, видна дорога... Доходишь — это склон оврага или тень какого-либо дерева!<sup>15</sup>

Другим примером незамеченного пересечения границы между «своим» и «чужим» пространствами может служить рассказ *Вечер третий* в книге Антония Погорельского *Двойник, или Мои вечера в Малороссии*:

...я гулял за городом. Вечер был прекрасный, и я, задумавшись, забрел довольно далеко по большой дороге, ведущей в Алтенбург. Подходя к небольшому лесочку, я услышал спорящие между собой два голоса. Спор оказался весьма жарким; но, не понимая языка, на котором они говорили, я не мог отгадать, о чем шло дело.<sup>6</sup>

Герой попадает в «чужое» пространство и, как правило, наказывается. Таким образом, граница — это и территориальный предел, нарушение которого карается, и одно из воплощений закона, который является не чем иным, как лимитированной свободой действий. Герой, войдя в потусторонний мир, нарушает границу между двумя по-разному организованными пространствами. Довольно часто в фантастическом тексте герой провоцируется на то, чтобы выйти из «своего» пространства и попасть в «чужое». К таким условиям-обстоятельствам относятся: потеря героем пути и бессознательное вторжение по «ту сторону» (напр., *Вий* В. Н. Гоголя, *Страшное гадание* А. А. Бестужева-Марлинского, *Пагубные последствия необузданного воображения, или Вечер третий* А. Погорельского); обещание, данное против воли (*Лафертовская маковница* А. Погорельского), любопытство героя (*Страшное гадание* А. А. Бестужева-Марлинского, *Киевские ведьмы* О. Сомова). Попав в «чужое» пространство, герой нарушает одновременно оба принципа: и территориальный, и формальный («туда нельзя»). В данном случае срабатывает один из важных аспектов закона: прежде всего наказание несется за нарушение, за «трансгрессию» установленных правил и предписаний. Преступление определяется не нанесенным ущербом, а фактом нарушения закона. В фантастическом тексте герой наказывается именно не за причиненный ущерб (его обычно просто нет), а за сам факт нарушения, за вход в «чужое» пространство.

Таким образом, закон предусматривает наказание за нарушение установленных принципов, и пересечение границы охраняемой немедленно влечет за собой применение тех или иных

санкций. Поэтому закон нуждается в агентах, функциями которых является: стеречь, беречь, оберегать, сторожить, караулить, защищать, безопасить, отстаивать, держать в целости, сохранно, спасать, наказывать и карать. Поскольку охрана есть не что иное, как олицетворение закона, она наделена многочисленными полномочиями, а именно: действовать от имени закона и во имя закона. Одним из примеров охраняемой границы в фантастическом тексте может служить московская окраина в *Лафертовской маковнице* А. Погорельского: колдунья, отправляясь каждое утро к Проломной заставе, пересекает границу двух миров. Она занимается торговлей маковниками, ими она часто потчует солдат, стоящих на карауле<sup>7</sup>. Подобное действие может рассматриваться как подкуп, необходимый для того, чтобы пройти «по ту сторону границы», в мир живых, поскольку колдунья уже составляет часть мира мертвых. Но одновременно это и элиминирование противника (мак = наркотик), который должен быть побежден для того, чтобы по «ту сторону» можно было проникнуть. Тем самым охранник как олицетворение закона представляет собой совокупность трудностей и препятствий для нарушителя. Кроме того, старушка живет не только в «чужом» локусе — Лефортове<sup>8</sup>, около Введенского кладбища (в простонародье: «немецкое» кладбище), но и за городской чертой, недалеко от будочника, несущего также караульную службу. Именно он рассказывает Онуфричу о буре, бушевавшей в момент смерти маковницы:

Сильная буря, говорят, бушевала около хижины, тогда как везде погода стояла тихая. // Что касается до меня, то я нынешнюю ночь спокойно проспал; но товарищ мой, *стоявший на часах* (курсив мой. — С. С. Т.), уверяет, что он видел, как с самого Введенского кладбища прыгающие по земле огоньки длинными рядами тянулись к ее дому<sup>9</sup>.

Тот же будочник объясняет Онуфричу, что «в то самое время, когда венчали Машу, потолок в лафертовском доме провалился, и весь дом разрушился»<sup>10</sup>.

Фантастическое пространство стремится к поглощению другого, к его трансформации по собственной модели, к гомогенизации. Герой, проникнув на «чужую» периферию, должен ассимилироваться, подчиниться действующим там законам. Подобная гомогенизация свойственна колониальным территориям, где колония рассматривается не как «чужое», но как естественное продолжение страны-колонизатора (так, примером подобной ассимиляции является обычай давать европейские имена жителям колоний Западной Европы). Фантастическое пространство стремится к полному ассимилированию героя, к

его «поглощению». Так живой не может находиться среди мертвых: длительное пребывание в «по-ту-стороннем» губит его, делает неживым, т. е. подобным другим.

Фантастическое также использует вечную фобию «чужого», на которого не распространяются существующие «здесь» законы и которого нельзя узнать из-за его непринадлежности данной территории и отсутствия кровного родства (то, что обозначается в юриспруденции терминами *jus solis* и *jus sanguinis*). Локусы, отмеченные сверхъестественными проявлениями, часто связаны с иностранцами (в основном, с немцами) как существами, живущими и действующими по другим законам. «Чужой» подозрителен, даже опасен для логики данного пространства, так как «их» законы не только противопоставляются «нашем», но и являются чуждыми и противоречащими «нашему» пространству. Вспомним опять же *Лафертовскую маковницу*, отсылающую к Лефортово — локусу «чужого» в Москве<sup>11</sup>, *Черную курицу* Погорельского и *Уединенный домик на Васильевском* Тита Космократова, где речь идет о Васильевском острове, также месте обитания петербургских немцев, *Замок Эйзен* А. Бестужева-Марлинского, главным героем которого является вестфальский рыцарь Бруно фон Эйзен; *Пагубные последствия необузданного воображения, или Вечер третий* А. Погорельского, где герой отправляется в Лейпциг и гибнет там (по пророчеству своего слуги Ивана: «Лучше было бы оставаться нам дома; здесь хорошему ничему не бывать.»<sup>12</sup>) и т. п. Так в фантастическом тексте срабатывает принцип распространения закона: он действителен на определенной территории и, в ее рамках, един для всех. Гомогенизация носит векторный характер, т. е она всегда направлена: во-первых — на героя, попавшего в «чужое» пространство; во-вторых — на иностранцев, живущих в «нашем» мире, но несущих потенциальную опасность.

На более узком пространственном уровне важную роль играют определенные места, своего рода *locus horribilis*. Данные архитектурные комплексы не только связаны со смертью, по-тусторонним миром и прошлым — они являются воплощением власти и закона. В первую очередь, речь идет о замках и усадьбах, ассоциирующихся с господской властью. Затем важное место занимают камеры, подвалы, подземные помещения, связанные с господской волей и возможностью наказания. Как и власть, которая требует иногда отгораживания, спецификации места, замкнутого в себе для того, чтобы дисциплинировать и господствовать, фантастическое прибегает к изоляции героя, чтобы подчинить его логике своего пространства, утвердить раз-

рыв привычных связей с реальным миром, лишить воли. Герой попадает в локусы, которые действуют по принципу ловушки. Фантастическое использует саму функциональность архитектуры: ее внутренняя упорядоченность необходима, чтобы изолировать, контролировать и преобразовывать. И если архитектурные комплексы предстают взору извне, то часто для того, чтобы создать ощущение декорации,<sup>13</sup> ложного и подложного мира, искусственной, иллюзорной реальности. В той же мере фантастическое прибегает к ночному пейзажу, когда сама природа воспринимается как декорация. Принадлежность подобных локусов дьявольской периферии часто выражается в «мерзости запустения» (проклятие), в деградации и деструкции. Фантастическое, используя архитектуру, отражает визуальный режим власти — диалектику видимого и невидимого. Так сама архитектура обеспечивает автоматическое функционирование власти, лишает ее индивидуализации, воплощает собой вечное наказание, которое пронизывает все точки и контролирует каждое мгновение. Власть потенциальна: она невидима, но вездесуща, а потому неузнаваема и недоступна для проверки (что можно отнести и к фантастическому). Примером может служить замок с донжоном и циркулярным движением, где подразумевается, что из донжона (центральной и самой высокой башни) можно следить за перемещением по внутреннему кольцу замка. Сама структура здания отражает здесь структуру власти, поскольку наблюдающий невидим для наблюдаемых, а последних увидеть можно всегда<sup>14</sup>. Это касается также подземных камер, галерей и подвалов, представляющих собой инфернальное замкнутое пространство. Данные помещения отсылают к дьявольской символике (см. оппозиции *низ / верх, внутри / снаружи, закрытое пространство / открытое пространство* и т. п.) и часто выполняют репрессивно-карательную функцию по отношению к нарушителям закона. Они открыты для надзирателя, но закрыты для узника (вспомним о глазке на двери камеры как о глазе Бога; фантастическое апеллирует к дьявольскому, но это повторение Божьей власти со смешением). Так как мы коснулись надзора — одного из принципов функционирования закона, отметим, что фантастическое часто связано с мотивом взгляда. Герой испытывает ощущение присутствия. Он видим, и необходимо, чтобы он (а вместе с ним и читатель) почувствовал это:

Вон, вон, кто-то (курсив мой. — С.С.Т.) страшный глядит сюда!.. В самом деле, за морозными стеклами как будто мелькнуло чье-то лицо... но когда рама была отперта — на улице никого не было<sup>15</sup>.

Глядит не кто иной, как «харизматический» герой фантастического текста (своего рода антилидер в противовес политическому лидеру). Как правило, им оказывается дьявол, который предстает в эпоху романтизма в обличье обычного человека, хотя его сущность угадывается либо по определенному типу поведения (Варфоломей в *Уединенном домике* избегает ходить в православные церкви, утверждает, что принадлежит «не к нашему исповеданию»), либо по особенностям внешности:

Злая усмешка презрения ко всему окружающему беспрестанно бродила у него на лице, и когда он наводил свои пронзающие очи на меня, невольный холод пробегал по коже.<sup>16</sup>

Дьявол имеет влияние и власть, притягивает и манипулирует:

Этот друг, которого Павел знал под именем Варфоломея, часто наставлял его на такие проказы, какие и в голову не пришли бы простодушному Павлу; зато он умел всегда и выпутать его из опасных последствий <...> Варфоломей к тому же имел искусство убеждать и силу нравиться<sup>17</sup>.

Таким образом, власть — не только сила и господство, но и способность оказывать определяющее воздействие на поведение людей с помощью какого-либо средства (воли, авторитета, права, насилия). Поскольку закон — императив власти, он фиксирует и навязывает единые правила поведения. Фантастическое обладает подобной способностью, и герой зачастую оказывается под воздействием дьявольской периферии и ставится перед моральным выбором. Так, Маша в *Лафертовской маковнице* может получить приданое, добытое с дьявольской помощью ее бабушкой-колдуньей, и долгожданного жениха. В *Страшном гадании* герой стоит перед дилеммой убить мужа своей возлюбленной или отказаться от нее.

Одной из функций власти, которую присваивает фантастическое периода романтизма, является правосудие как акт, основанный на законах и справедливости. Чаще всего речь идет о «невинно убиенном», убийца которого остался ненаказанным. Привидение убитого является и вызывает к функционированию и исполнению законов, к правосудию. Примером тому является *Двойник, или Мои вечера в Малороссии* А. Погорельского. Привидение убитой собственным мужем женщины является к графине Ст\*\* и просит о возмездии. Примечательно, что у привидения есть чувство иерархии, и мертвец не обращается за помощью к первому попавшемуся постояльцу трактира, но знает связи графини с «сильными мира сего». Привидение настаивает: «Требую от тебя, чтобы завтра же ты съездила к мини-

стру и настояла, чтобы отрыли мои кости...»<sup>18</sup>. Обращение на «ты», требовательность и срочность, безотлагательность дела («завтра же...») указывает на тот факт, что «наш» мир представляет собой орудие, инструмент для фантастического, где «наименьший» из мертвых вправе требовать и приказывать живым. В *Латнике* Бестужева-Марлинского представлена власть отца над дочерью: за ее любовь к учителю Баянову отцовский «суд короток — он запер ее в темную комнату на хлеб и воду»<sup>19</sup>. Баянов же привезен в Шуран и брошен в один из подвалов, «где и был уморен голодом мстительным князем»<sup>20</sup>. Однако,

...что ни полночь, двери из бывшей тюрьмы княжны распахивались с визгом сами, и оттуда явственно раздавались мерные шаги, только никого видно не было. В ту же минуту подымался тяжелый стон из подвала так протяжно, так страшно и пронзительно, что он слышался во всех углах замка <...> В спальне у князя каждую ночь слышали чью-то походку, адский смех и потом скрежет зубов, проклятия и будто хрипение смерти<sup>21</sup>.

Князь бежит из замка, но через полтора года его находят мертвым в постели: «простолюдины толковали, что его заели нечистые, которым продал он душу, уверяли, что видели на шее следы зубов»<sup>22</sup>.

Кроме того, власть и фантастическое вызывают определенные эмоции: как правило, это страх (страх перед нарушением закона — в реальном мире, и страх нарушить, не зная, где действует закон, — в фантастическом). И смутно-неопределенное фантастическое и упорядоченно-узаконенное политическое порождают одни и те же эмоции. Едва ли это случайно. Хотя в фантастическом всегда видели нечто противоположное реальному миру (это мир «иной» и «потусторонний»), тем не менее нетрудно заметить, что фантастическое апеллирует к понятиям реального мира, к определенным знакам закона, к его признакам и функционированию. Фантастическое «законоподобно». Его язык — язык мира реального и математически четкого. Поскольку закон есть «нормативный акт высшего органа власти, принятый в установленном порядке и обладающий высшей юридической силой», а также «строгое, непререкаемое предписание, повеление»,<sup>23</sup> фантастическое приобретает строгие контуры. Кроме того, важно отметить, что термин «закон» восходит к индо-европейскому корню \*kon (тот же, что в русском в словах *конец*, *исконы*, *испокон*), а также в *ablattivus* в слове *начать* (-ча из о.-с. \*če < \*ken), *начало*<sup>24</sup>. Этимологически все идет от закона и к нему же возвращается, он есть «альфа» и «омега». Применительно к фантастическому, отсылающему к

потустороннему пространству, но неожиданно обретающему законность, данный постулат устрашающ, так как утверждает законность смерти и тьмы. И если, по определению В. Даля, закон — «чем дело закончено»<sup>25</sup>, то прав оказывается тот, кто сильнее, и все зависит от исхода. В столкновении героя и фантастического последнее всегда выходит победителем.

Таким образом, фантастическое предстает как нарушение привычной нормы, знакомого нам порядка, оно проникает в реальность и апеллирует к ее знакам, а именно к атрибутам власти. Рационально необъяснимое обладает сложной структурой, характеризуется наличием устоявшихся проявлений и закономерностей, оно узнаваемо по механизмам власти. Фантастическое не только ретроспективно (несомненно, это инкарнация выживания прошлого, кругового движения), но и наступательно: оно захватывает, удерживает, контролирует и надзирает, дисциплинирует и господствует. Закон, граница, нарушение и наказание составляют, подобно математической истине, часть его фундаментальных механизмов.

<sup>1</sup> См. работы Castex P.-G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, 1951. P. 8: Le fantastique «se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle» («Фантастическое характеризуется внезапным вторжением таинственного в реальную жизнь»); Vax L. *L'art et la littérature fantastique*. Paris, 1960. P. 5: «Le récit fantastique aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable» («В фантастическом повествовании любят представлять таких же, как и мы, живущих вместе с нами в реальном мире людей, которые неожиданно сталкиваются с необъяснимыми фактами»); Caillois R. *Au cœur du fantastique*. Paris, 1965. P. 174: «le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irrruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne» («Фантастическое — это нарушение признанного порядка, вторжение недопустимого в неизменную закономерность повседневности»).

<sup>2</sup> К чудесному относится волшебное, античное и христианское сверхъестественное. Мир чудесный параллелен реальному, гармоничен и допускает сверхъестественное вторжение фей, колдунов, ангелов, Бога, Сатаны и т.п. Более подробно о чудесном см., напр.: Тодоров Ц. Необычное и чудесное. // Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 30—42.

<sup>3</sup> См.: Caillois R. *Au cœur du fantastique...*

<sup>4</sup> Les mots du pouvoir. Collection dirigée par François Busnel. Editions Vinci, Paris 1995. P. 169.

<sup>5</sup> Бестужев-Марлинский А. Страшное гадание // Библиотека русской фантастики. М., 1997. Т. 7. С. 25.

<sup>6</sup> Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии // Библиотека русской фантастики. М. 1997. Т. 4. С. 43.

<sup>7</sup> Там же. С. 66.

<sup>8</sup> Более подробно о Лефортово как о месте, связанном с нечистой си-

лой, см. статью Цивьян Т. В. Рассказали страшное, дали точный адрес (к мифологической топографии Москвы) // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 82–86.

<sup>9</sup> Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии... С. 78.

<sup>10</sup> Там же. С. 86.

<sup>11</sup> Там был расквартирован в XVIII веке солдатский полк под командованием Франца Лефорта.

<sup>12</sup> Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии... С. 41.

<sup>13</sup> Так, о театральности петербургской пространственности см. статью: Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2001 С. 320–324.

<sup>14</sup> Подобное паноптическое видение подробно рассматривается Мишелем Фуко в его книге «Надзирать и наказывать» на примере структуры тюрьмы.

<sup>15</sup> Бестужев-Марлинский А. Страшное гадание... С. 29.

<sup>16</sup> Там же. С. 31.

<sup>17</sup> Тут Космократов. Уединенный домик на Васильевском // Русская готическая проза. М., 1999. Т. 1. С. 158–159.

<sup>18</sup> Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии... С. 31.

<sup>19</sup> Бестужев-Марлинский А. Латник // Библиотека русской фантастики... Т. 7. С. 68.

<sup>20</sup> Там же. С. 71.

<sup>21</sup> Там же. С. 72.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981. Т. 1. С. 529.

<sup>24</sup> Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 2001. Т. 1. С. 314–315.

<sup>25</sup> Даля В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1999. Т. 1. С. 588.

## В. Ш. Кривонос ФУНКЦИИ «ПРОШЕДШЕГО ВЕКА» В ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»

Во второй части «Портрета» художник Б., собираясь поведать историю портрета, выставленного на аукционе, специально обращает внимание слушателей: «...происшествие, о котором я принялся рассказывать, относится к прошедшему веку, именно к царствованию покойной государыни Екатерины второй»<sup>1</sup>. В литературе о Гоголе уже отмечен тот факт, что историческая локализация *происшествия* появляется в новой редакции повести и вызвана ее радикальной переработкой. Объясняя причину и направление переработки, приведшей к важной для автора конкретизации, исследователи стремятся прежде всего учесть специфику гоголевской художественной историософии, под влиянием которой существенно уточнились временные координаты внутреннего мира повести.

По мнению Ю. В. Манна, локализация событий во времени мотивирована отношением Гоголя к «просвещенному монархическому правлению» как гарантии защиты искусства от гибели: «Именно с этой целью прошедшее время второй части конкретизируется как эпоха Екатерины II, вводится весьма сочувственная характеристика “великодушной государыни”...»<sup>2</sup>. В. Ю. Проскурина, говоря об «исторической детерминации событий» во втором «Портрете», где «отсчет времени задан упоминанием екатерининского царствования», доказывает, что «...временная дистанция между событиями прошлого и настоящего в повести приобретает характерную историософскую и социологическую окраску: описывая “век зефиров и амуроў”, Гоголь четко противопоставляет его прозаическому XIX веку»<sup>3</sup>.

Г. Флоровский, характеризуя художественное мироощущение Гоголя, недаром считал его человеком XVIII века: «Есть что-то пророческое в его творчестве... Но сам он как-то запаздывает в прошедшем веке...»<sup>4</sup>. Выраженное в «Портрете» отношение Гоголя к Екатерине II (точнее, отношение рассказчика, художника Б., к императрице и ее пониманию места и значения поэтов-художников) как будто подтверждает правоту этого заключения, позволяя вместе с тем снять скрытый в нем оттенок осуждения *отсталости* писателя.

Главными свойствами Екатерины становятся у Гоголя *великодушие* и *благородство души*: «Великодушная государыня... полная благородства души, украшающего венценосцев, произнесла слова, которые хотя и не могли перейти к нам во всей точности, но глубокий смысл их впечатился в сердцах многих. Государыня заметила, что не под монархическим правлением угнетаются высокие, благородные движения души, не там презираются и преследуются творенья ума, поэзии и художеств; что, напротив, одни монархи бывали их покровителями... <...> что нужно отличать поэтов-художников, ибо один только мир и прекрасную тишину низводят они в душу, а не волненье и ропот; что ученые, поэты и все производители искусств суть перлы и бриллианты в императорской короне; ими красуется и получает еще больший блеск эпоха великого государя» (III, 123).

Такова представленная в повести риторика власти, утверждающая патерналистскую модель отношения к искусству и его творцам: власть патронирует *производителям искусства*, чтобы упрочить с их помощью свой сакральный статус. Гоголь оставляет в стороне драматизм и проблемность отношений искусства и власти в России XVIII века<sup>5</sup>. Образ императрицы изобра-

жен в «Портрете» явно идеализированным и соотносимым с понятием «земное божество», которое применялось к Екатерине в современной ей поэзии<sup>6</sup>. Дело в том, что Екатерина «сама была центральной фигурой» в государственной мифологии, потенциал которой был прежде всего «отнесен к государству и монарху как устроителям космической гармонии на земле и создателям новой Аркадии»<sup>7</sup>. Специально «тема сакральности русской монархии и монарха»<sup>8</sup> будет поставлена в статье Гоголя «О лиризме наших поэтов», включенной в «Выбранные места из переписки с друзьями». Но специфическая сакральность монарха, играющего роль божественного патрона искусства, не случайно возникает уже в «Портрете».

Эта сакральность связана здесь с человечностью Екатерины, что имеет исключительно важный для Гоголя начала 40-х годов, в пору осознания им себя на «пушкинском фоне»<sup>9</sup>, смысл. Настойчивая соотнесенность своего творчества с пушкинским соединяется у Гоголя «с пророческой задачей спасения человека»<sup>10</sup>, оказавшейся принципиально значимой и для художественной проблематики «Портрета». Можно отметить близость гоголевского образа Екатерины пушкинскому, созданному в «Капитанской дочке», ведущей чертой которого является как раз человечность<sup>11</sup>. Вместе с тем пушкинская ориентация «Портрета» обнаруживается не только в идеализированном облике императрицы<sup>12</sup>.

В статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» Гоголь, размышляя о значении Пушкина, напомнит, что именно в «Капитанской дочке» впервые в русской прозе «выступили истинно русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик», явившие собою «простое величие простых людей» (VIII, 384). Во второй части «Портрета» русское пространство концептуализируется как христианское, что подтверждает поведение обитателей петербургской окраины, в котором также, но по-своему обнаруживается *простое величие простых людей*: «И замечательно то, что всё это коломенское население, весь этот мир бедных старух, мелких чиновников, мелких артистов и, словом, всей мелюзги, которую мы только поименовали, соглашались лучше терпеть и выносить последнюю крайность, нежели обратиться к страшному ростовщику, находили даже умерших от голода старух, которые лучше соглашались умертвить свое тело, нежели погубить душу» (III, 125–126).

Еще один пушкинский аспект «Портрета» связан с направленностью повествования здесь на понимание случая как орудия

Провидения, разрушающего «замкнутый, безукоизненно логический мир причин и следствий...»<sup>13</sup>. У Гоголя роль случая связана не столько с типичным авантюризмом людей екатерининской эпохи, который проявляется в поступках тех, кто не боится риска оказаться в зависимости от «страшного ростовщика», сколько с вторжением в сферу жизни и творчества иррационального, остающегося за границами логики (*логического мира причин и следствий*) и не получающего сколько-нибудь ясного объяснения.

Ю. М. Лотманом была показана «исключительная роль слухов, устных рассказов о необычайных происшествиях» в устной словесности Петербурга<sup>14</sup> и установлена связь «петербургской мифологии» Гоголя с традициями устной петербургской литературы<sup>15</sup>. В «Портрете» так реконструируется «прошедший век», что *происшествие*, выдвинувшее на первый план повествования фигуру ростовщика, предстает как один из петербургских мифов или страшных рассказов, восприятие которых основано на вере в сверхъестественное, почему столь резко акцентируются функции городской молвы, когда достоверность услышанного легко может быть поставлена под вопрос<sup>16</sup>.

Действительно, все, что так или иначе связано в повести с таинственным ростовщиком, погружено в сферу молвы: «Молва по обыкновению разнесла...» (III, 122); «Так, по крайней мере, говорила молва» (III, 122); «Было ли это просто людское мнение, нелепые суеверные толки или с умыслом распущеные слухи — это осталось неизвестно. Но несколько примеров, слутившихся в непродолжительное время пред глазами всех, были живы и разительны» (III, 122). Впрочем, примеры эти, будь то история молодого вельможи, пророчившего «в себе мецената», но ставшего «гонителем, преследователем развивающегося ума и таланта» (III, 122), или князя Р., о котором «...поговаривали стороныю, что он вошел в какие-то условия с непостижимым ростовщиком и сделал у него заем» (III, 124), на самом деле лишены строгой достоверности, но порождают зато, наряду с множеством других примеров, «слутившихся в низших классах», много «всяких нелепых толков» (III, 125).

Все эти слухи и толки и служат в «Портрете» окном в «прошедший век», увиденный сквозь призму описываемых *примеров*. Историческая детерминация событий, равно как и их историческая конкретизация, оказывается весьма условной; говорить о точном следовании Гоголя историческим фактам не приходится не только применительно к «Тарасу Бульбе»<sup>17</sup>, но и к «Портрету». Зато весьма знаменательной становится роль случая, породившего

то самое *происшествие*, которое включено рассказчиком в екатерининское время как в особую хронологическую раму.

Художник Б. рассказывает слушателям о своем отце, религиозном живописце, «который между прочим есть настоящий сюжет этой истории» (III, 126). Речь идет об истории демонического портрета, к созданию которого он самым прямым и неожиданным для себя образом оказался причастен, хотя и был, работая не для людей, а для церкви, «...не без некоторой гордости в душе», почему и отзывался «о людях вместе и снисходительно, и резко» (III, 127). В тот самый момент, когда «на картине нужно было поместить духа тьмы» (III, 127), случай сводит его с ростовщиком, с которого, как ему кажется, как раз и можно было бы «написать дьявола» (III, 128).

Портрет ростовщика играет в повести роль еще одного окна в XVIII век, который открывается не просто своей *непарадной*, но мистической стороной. Ибо влияние портрета было таково, что даже его творец «...чувствовал неспокойное, тревожное состояние, которому сам не мог понять причины...» (III, 130). Действие изображения превращает портрет в *фатальный* предмет, мистически связанный с его обладателем<sup>18</sup>. Будучи неуничтожимым и переходя от одного владельца к другому, он надеяется функциями *роковой* вещи.

Случай приводит к созданию портрета, роковым образом воздействующего на всех, кто с ним сталкивается, а потому предстающего как «овеществленная судьба»<sup>19</sup>. И он же, этот иррациональный случай, побуждает религиозного живописца удалиться в монастырь и изменить тем самым навязанную ему судьбу. Он откровенно признается сыну, когда тот навестит его в монастыре: «“Есть одно происшествие в моей жизни”, — сказал он. “Доныне я не могу понять, что был тот странный образ, с которого я написал изображение. Это было точно какое-то дьявольское явление”» (III, 136).

Явившийся художнику *странный образ*, превратившись в *изображение*, выражает реальность зла в мире как позицию личностную<sup>20</sup>. Эта позиция и воплощена (словно против воли художника, *случайно*) в портрете, вызывающего реакцию именно как на некую личность — на реальное присутствие манифестирующей зло личности. Если контакт с ростовщиком раскрывает бездну иррационализма обыденной жизни, то контакт с портретом обнажаетalogичный характер иррациональных душевных движений, ведущих к отклонению от христианского поведения и к неразличению путей добра и зла. Так что у Чарткова были основания полагать, «...что некоторым образом он, этот странный

портрет, был причиной его превращенья...» (III, 114). Но крайне существенна здесь оговорка (*некоторым образом*), подчеркивающая различное отношение Чарткова и религиозного живописца к *стренному портрету*, определившее несовпадение их судеб.

Нарисованный в повести образ художника-монаха, лицо которого, при всей «суровой святости его жизни», «сияло светлостью небесного веселия» (III, 134), — тоже окно в «прошедший век», но окно особое, учитывая соответствие облика героя идеалу христианской святости<sup>21</sup>. Уже в конце XVIII века «мироустроительные харизматические полномочия, которые ранее усваивались императору», переходят в результате эманципации культуры к художнику-творцу, который «оказывается той сакрализованной фигурой, которая посредничает между Божеством и человечеством...»<sup>22</sup>. В первой части «Портрета» обнаруживаются различные последствия подобной эманципации, в зависимости от личностных свойств и качеств того или иного художника. Негативным примером служит судьба Чарткова, в чьем облике, казалось, «олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин» (III, 115). Позитивное начало воплощает в себе судьба художника, приславшего картину из Италии: «Там как отшельник погрузился он в труд и в неразвлекаемые ничем занятия. <...> Всем пренебрегал он, всё отдал искусству. <...> И зато вынес он из своей школы величавую идею созданья, могучую красоту мысли, высокую прелесть небесной кисти» (III, 111).

Портрет действительно лишь *некоторым образом* способствовал превращению Чарткова, метаморфоза которого по-своему обосновывает гоголевское прозрение в статье «Светлое воскресение», содержащей выразительную характеристику XIX века: «Дьявол выступил уже без маски в мир. Дух гордости перестал уже являться в разных образах и пугать суеверных людей, он явился в собственном своем виде» (VIII, 415). Возможность другого пути, реализованного художником из Италии, пророчится историей религиозного живописца.

Если начало XVIII века знаменует собою, по словам Г. Флоровского, «авиленское пленение» Русской Церкви, то кончается он, этот век, по его же наблюдениям, «монашеским возрождением, несомненным напряжением и подъемом духовной жизни»<sup>23</sup>. Гоголь в «Портрете» был верен не столько букве, сколько духу изображенного им «прошедшего века». Всматриваясь в поэзию Державина, он заметил, что «...постоянным предметом его мыслей, более всего его занимавшим, было — начертать образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле

жизни, готового на битву не с одним каким-либо временем, но со всеми веками; изобразить его таким, каким он должен был возникнуть, по его мнению, из крепких начал нашей русской породы, воспитавшись на непотрясаемом камне нашей церкви» (VIII, 373). Образ *крепкого мужа* — именно таким предстает художник-монах в «Портрете».

Знаменательно, что Гоголь дает не жизнеописание героя, который «...веровал простой, благочестивой верою предков...» (III, 127), а историю его души: «Он больше молился, чаще бывал молчалив и не выражался так резко о людях...» (III, 132); «...наконец совершенно уверился в том, что кисть его послужила дьявольским орудием...», и «...решился непременно оставить свет» (III, 133). Удалившись в пустынь, он «...изыскивал, казалось, все возможные степени терпенья и того непостижимого самоотверженья, которому примеры можно разве найти в одних житиях святых» (III, 133). История души художника, взятого из «прошедшего века», как будто служит прямым ответом на скептический вопрос самого Гоголя о человеке XIX века, прозвучавший в статье «Светлое воскресение»: «И человеку ли такого века уметь полюбить и почувствовать христианскую любовь к человеку?» (VIII, 414).

Но действительно ли XVIII век противопоставлен в «Портрете» веку XIX? И действительно ли именно с этим противопоставлением связана хронологическая конкретизация изображенного в повести *происшествия*? И вообще в противопоставлении ли одного века другому тут дело?

Екатерине в повести приписано рассуждение о *мире и прекрасной тишине*, которые *низводят в душу* поэты-художники. *Мир и тишина* выступают здесь синонимом *покоя*, который люди XVIII века считали «высшим жизненным благополучием»<sup>24</sup>, почему портретисты той эпохи и стремились запечатлеть его в позе и облике своих моделей. Имеется в виду *покой* в смысле спокойствия души, душевного равновесия, противопоставленного разрушающему это равновесие *волнению и ропоту*. Для гоголевского художника-монаха «торжественный покой» характеризует «высокое созданье искусства», заключившее в себе признаки *не разрушенья, но творенья* (III, 135). Вспоминая о созданном им портрете, он говорит о покое как об атрибуте внутреннего мира художника-творца: «Это не было созданье искусства, и потому чувства, которые объемлют всех при взгляде на него, суть уже мятежные чувства, тревожные чувства, не чувства художника, ибо художник и в тревоге дышит покоем» (III, 136). Отсюда следует наставление, данное им сыну, не случайно превращенному во *втором «Портрете»*

из офицера, кем он был в редакции «Арабесок», тоже в художника: «Спасай чистоту души своей. Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою» (III, 136).

Принимая *мироустроительные полномочия*, художник, сознавший себя творцом, стремится не столько к самосакрализации, сколько к распространению сакральности в окружающем мире. Таково, например, воздействие созданной художником-монахом картины, предметом которой «было рождество Иисуса»: «...все были поражены необыкновенной святостью фигур» (III, 134). Но такого же рода впечатление производит на зрителей и картина, присланная из Италии: «Глубочайшее безмолвие, которое редко бывает между многолюдными ценителями, на этот раз царствовало всюду» (III, 111). Причиной же тому «была сила созданья, уже заключенная в душе самого художника» (III, 112), принадлежащего веку XIX.

Хронологическая локализация *происшествия*, случившегося с религиозным живописцем, действительно имеет в виду другую цель, нежели противопоставление одного века другому. Две части повести призваны взаимно объяснять символическое содержание каждой из них. Напомним, что во *втором «Портрете*», в отличие от редакции «Арабесок», сновидение Чарткова организовано как сон во сне. Между тем ситуация сна во сне оказывается принципиально важной для смысловой организации повести в целом. Таким видится автору состояние мира, нуждающегося в пробуждении и воскрешении.

*Происшествие «прошедшего века»* отразило пережитый религиозным живописцем опыт присутствия злой личной силы в мире. Созданный им демонический портрет недаром вносит беспокойство в душу, губит и сводит с ума. Он обладает способностью прорываться через границы времени, однако, что знаменательно, находится за пределами искусства. Высокое искусство по своему воздействию сродни чуду, которое творится *святой высшей силой*, о чем говорит художнику-монаху пораженный его картиной настоятель: «...благословенье небес почло на труде твоем» (III, 134).

Демонический портрет по-прежнему провоцирует «злобную жажду производить гоненья и угнетенья» (III, 136), стремясь навсегда остаться в мире, в *мирском* времени. Судьба религиозного живописца препрезентирует в повести христианское время, принципиально размыкающее границы «прошедшего века». Сюжет Рождества, взятый для картины, предназначенный стать «главным образом» (III, 133) в монастырской церкви, служит указанием на новый отсчет времени, несущего в себе опыт

ожидания и чаяния *иной жизни*<sup>25</sup>. Все же не случайно гоголевское воображение тревожил державинский образ крепкого мужа, в котором писателя привлекала готовность на битву не с одним каким-либо временем, но со всеми веками. Однако своему крепкому мужу Гоголь позволяет пережить и реализовать внутренний опыт не только битвы с веком, которому он принадлежит, но исцеления и преображения времени как такового.

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1938. Т. III. С. 121. Далее ссылки на это издание с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами приводятся в тексте.

<sup>2</sup> Манн Ю. В. Художник и «ужасная действительность» (о двух редакциях повести «Портрет») // Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 374.

<sup>3</sup> Проскурина В. Ю. Второй «Портрет» Гоголя // Новые безделки: Сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995 (1996). С. 226.

<sup>4</sup> Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. 3-е изд. Paris, 1983. С. 260.

<sup>5</sup> Ср.: Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ // Из истории русской культуры. М., 1996. Т. III (XVII — начало XVIII века). С. 223.

<sup>6</sup> См.: Живов В. И., Успенский Б. А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Успенский Б. А. Избр. труды. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. Т. 1. С. 146.

<sup>7</sup> Живов В. М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Из истории русской культуры. (XVIII — начало XIX века). 2-е изд. М., 2000. Т. IV С. 677.

<sup>8</sup> Гончаров С. Император Николай I — художник Александр Иванов (Утопические аспекты русской культуры: сакрализация, мессианство, эсхатология) // Pisarz i wladza (Od Awwakuma do Solżenicyna). Łódź, 1994. С. 67.

<sup>9</sup> Бочаров С. Г. О стиле Гоголя // Теория литературных стилей: Типология стилевого развития Нового времени. М., 1976. С. 414.

<sup>10</sup> Там же. С. 416.

<sup>11</sup> См.: Лотман Ю. М. Идейная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 121. Ср. отмеченную склонность Пушкина в 1830-е годы «к известной идеализации екатерининского времени и самой государыни» (Проскурина В. Ю. Второй «Портрет» Гоголя... С. 227).

<sup>12</sup> Особое значение, например, приобретают для Гоголя принципы пушкинского фантастического письма в «Пиковой даме» (Проскурина В. Ю. Второй «Портрет» Гоголя... С. 229).

<sup>13</sup> Вацуро В. Э. Устная новелла Пушкина // Вацуро В. Э. Записки комментатора. М., 1994. С. 115.

<sup>14</sup> Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблема семиотики города // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. II. С. 14.

<sup>15</sup> Там же. С. 16.

<sup>16</sup> Важной оказывается ориентация слухов и толков на *новость*, реальную и или выдуманную (Белоусов А. Ф. Городской фольклор: Лекция для студентов-заочников. Таллин, 1987. С. 20—22).

<sup>17</sup> Ср.: Заславский О. Б. О замысле «Гетьмана» // Russian Literature. 1997. Vol. XLI. № I. P. 94—95.

<sup>18</sup> Ср.: Неклюдов С. Ю. Тайна старых туфель Абу-л-Касима. К вопросу о мифологической семантике традиционного мотива // От мифа к литературе. М., 1993. С. 200.

<sup>19</sup> Там же. С. 208.

<sup>20</sup> См. о христианском пониманием сущности зла: Лосский Вл. Догматическое богословие / Пер. с фр. // Миистическое богословие. Киев, 1991. С. 304—305.

<sup>21</sup> Ср.: Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовности. Статья вторая // Новый мир. 1988. № 9. С. 227.

<sup>22</sup> Живов В. М. Государственный миф в эпоху Просвещения... С. 677.

<sup>23</sup> Флоровский Г., прот. Пути русского богословия... С. 89, 122.

<sup>24</sup> Чайковская О. «Как любопытный скиф» Русский портрет и мемуаристика второй половины XVIII века. М., 1990. С. 227.

<sup>25</sup> См.: Шмеман Александр, прот. За жизнь мира. New York, 1983. С. 42, 47.

### С. В. Савинков

#### ЧЕЛОВЕК БЕЗ ТИТУЛА: К ОБРАЗУ ТИТУЛЯРНОГО СОВЕТНИКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

«Слово «титулярный» тиранит мои уши; «мне так и приходит на ум бог знает что. Я хочу, чтобы сын мой служил в гвардии. На штафирку, просто, не могу и смотреть теперь»<sup>1</sup>. В глазах Мары Александровны, героини гоголевского драматического отрывка, титулярный советник выглядит существом настолько **ничтожным**, что ей «так и представляется утиральная салфетка». *Штафирка* (подкладка под обшлага рукавов), *утиральная салфетка, козявка...* Чему обязан титулярный советник таким унижительным в свой адрес определениям, в целом понятно. Прежде всего, конечно, исторически сложившемуся в обществе полярному отношению к этим родам службы — военной и штатской. Первую, как известно, — почитали, вторую — презирали. Но почему-то именно титулярному советнику выпала «честь» стать собирательным образом презренного штатского и заслужить титул «канцелярской крысы». Почему именно он, титулярный советник, чиновник IX класса, а, скажем, не тот же коллежский регистратор, чиновник самого низшего XIV класса, оказался мишенью для изdevок и насмешек? Даже Хлестаков, будучи *простым елистратишкой*, не подвергается такому унижению. Что же в этом чине было такого, что вызывало к нему такое изdevательское отношение?

Или вот такое еще одно обстоятельство. Случайно ли, что когда речь заходит о *маленьком* человеке, его сразу же хочется окрестить титулярным советником. А между тем титулярных советников в литературе не так уж много, даже более того — мало. Любопытный в этой связи факт. В «Петербургских вершинах» Я. П. Буткова (1845—1846) — своеобразной энциклопедии чиновничьей жизни — среди многочисленных ее представителей места титулярному советнику не нашлось. Как титулярный советник бедный чиновник был канонизирован и мифологизирован прежде всего Гоголем и Достоевским. Случайно ли это? Чем «зацепила» писателей такого масштаба **титулярность титулярного советника?**

И еще одно. «Отчего я титулярный советник и с какой статьи я титулярный советник?»<sup>2</sup>. Когда этот вопрос обращает к себе гоголевский Поприщина, ясно, что он имеет в виду не только (и не столько) свое служебное соответствие. В устах Поприщина он звучит как такой вопрос «экзистенциального» толка, который вполне может свести с ума: почему я есть я. И в самом деле, литературные титулярные советники если и не всегда сходят с ума в буквальном смысле, то так или иначе всегда обнаруживают некоторую в их сознании диссоциацию. С чем это связано? Попытку обозначить подходы к ответам на эти вопросы и ставит себе целью данная статья.

## 1

### **Титулярный советник как «пограничное» существо**

Для начала обратимся к значению самого слова «титулярный». В словаре В. И. Даля дается такое его толкование: «**Титло** или **титул, почетное звание**, величание, именование по сану, достоинству... Титуловать кого, **называть** почетным званием, величать, **чествовать** по сану. Вся церковная иерархия так же титууется по сану и званию, как гражданская и военная по **чинам...**». А далее то, что имеет непосредственное отношение к нашему предмету: «**Титулярный, состоящий в звании, но не в чине** или не в сане; **зауряд**. советник, гражданский чин 9-го класса, капитан, есаул». Поставленные в один ряд, оба эти толкования — заурядное и незаурядное — образуют что-то вроде непреднамеренной логической ошибки: «**состоящий в звании, но не в чине**», но при этом **чин**. То, что у Даля выглядит как паралогизм, у Гоголя, наоборот — как то, что улавливает экстраординарное положение такого титулярного «чина» среди других чинов. Титулярный советник не чин, а, как говорит та же гоголевская Марья Александровна, «бог знает что», одним сло-

**вом, одно название.** Звание титулярного советника (согласно тому же словарю Даля, «чин», «сан», «звание», «значение» то, что определяет достоинство человека) *одно название* потому, что оно ничем не подкреплялось и ничем не обеспечивалось. Достоинство, не имеющее, подобно девальвированному рублю, «стоимостного» выражения, достоинство пустое. Звание титулярного разительно не соответствовало существованию его обладателя: означающее означаемому. В отличие от **действительного** советника (тайного, статского, придворного), титулярный не **действительная**, а фиктивная, **неподлинная** величина. М. Вайскопф остроумно заметил, что в номенклатуре знак ранга, титулярный советник, оказывается словно отделенным от означаемого, он «подчеркнуто тавтологично исчерпывается «называнием»<sup>3</sup>. Иначе говоря, **означающее** у этого знака идентично самому себе: знак оказывается знаком себя же самого, знаком знака, а потому нулевым, фиктивным. «Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего. Ты — титулярный советник» (варианты к «Запискам сумасшедшего»)<sup>4</sup>.

Любопытно, что до 1811 года в столичных департаментах звание титулярного советника действительно существовало лишь **номинально**: в табели о рангах оно значилось, но в действительности производство в этот чин не практиковалось, т. е. существовало не в реальности, а исключительно на письме.<sup>5</sup> (На местах же — в губернских и уездных городах — «нулевой» титулярный советник вдруг «материализовывался» и превращался в полновесную единицу. Напоминающий массивную тумбу гоголевский городничий из «Ревизора» — титулярный советник. Герцен, описывая в «Кто виноват?» затхлую атмосферу уездного городка, обращает внимание на то, как трансформируются в ней величины: «титулярный советник выступал так важно, как будто он сенатор римский... а коллежский регистратор — будто он титулярный советник»<sup>6</sup>.) Трудно представить, что сопряженный с титулярным советником такой броский семиотический континуум мог не привлечь к себе внимания таких «эксцентричных» писателей, как Гоголь и Достоевский.

Титулярный советник, можно сказать, сам напрашивался на то, чтобы его мифологизировали как «пограничное» существо, которое одновременно и существует, и не существует, и существует, и отсутствует. Такая «пограничность» легко вызывала ассоциации, связанные с романтической эстетикой<sup>7</sup>. Была у нее и «прямая» наследственность. Таинственный персонаж лермонтовского «Штосса» (с оксюморонной своей семиотикой

— размывающей границы между изображаемым и изображен-  
ным, мертвым и живым, — с которой как нельзя лучше со-  
прягалась излюбленная и для Лермонтова, и для «мистической»  
ветви романтизма идея пограничного бытия) — не кто-нибудь,  
а именно титулярный советник. Оксюморонность затронула и  
саму натуру титулярного советника: его безропотность, кротость  
и бесхарактерность оказалась способной обернуться амбициоз-  
ностью, наглостью и агрессивностью. В раздвоившемся Якове  
Петровиче Голядкине это проявляется со всей очевидностью.  
Но нечто подобное, хотя и менее заметное, хотя и выражен-  
ное иначе, есть даже и в Макаре Девушкине. Еще В. Н. Май-  
ков заметил, что отношения между Макаром Девушкиным и  
Варварой Доброселовой отнюдь не идиллические (как это мо-  
жет поначалу показаться), что Варенька тяготится привязанно-  
стью к ней Макара Девушкина до *отвращения* к нему и что же-  
лание избавления от его *тяжостной опеки* в ней много сильнее,  
чем желание избавления от бедственного своего положения<sup>8</sup>. И  
в самом деле, в титулярном советнике, *бедном и маленькому*, так  
или иначе проявляется диктаторская воля к  **власти-обладанию**.  
Между воздушной красавицей из лермонтовского «Штосса» и  
Ольгой Ивановной из чеховской «Попрыгуньи» — дистанция  
огромного размера, но и та, и другая страдают от гнета. Прав-  
да, гнет этот разный: Ольгу Ивановну ее муж, титулярный со-  
ветник Дымов, в отличие от расчетливого «чародея» Штосса,  
— «гнетет... своим великодушием!»<sup>9</sup>.

## 2

### Письмо и «титулярное» сознание

Из чиновника, предназначенного для письма (что в полной  
мере соответствовало бюрократическим реалиям Петербурга), у  
Гоголя и Достоевского титулярный советник превращается в  
существо, чье существование оказывается только и возможным  
лишь в пространстве письма. (Правда, многое определяется  
тем, какое это письмо: готовое канцелярское письмо — это  
одно, литературное письмо — это другое.) Только в отноше-  
нии к знакам и в обращении с ними титулярный советник ока-  
зывается вынужденным находить замену отсутствующим у него  
референтности и самоидентичности. Но «находить» дано не  
каждому титулярному советнику. Акакию Акакиевичу Башмач-  
кину — не дано. Быть переписчиком для Акакия Акакиевича  
не просто служебная обязанность, а — единственно возможная  
форма его, *титулярного* советника, существования: «Вне этого  
переписыванья, казалось, для него ничего не существовало»<sup>10</sup>.

Переписчик — раб готового письма. Все, на что он способен, это по готовому образцу создать его точную копию. И в этом воспроизведении готового — покорное следование переписчиком уготованной ему письмом судьбе (так что быть переписчиком Акакию Акакиевичу *написано на роду*, можно сказать, в буквальном смысле). И даже дело не в том, что Башмачкин не способен к другим операциям, а в том, что он не *изготовлен* таким образом, чтобы привносить в *готовое* что-либо от себя. Бог слога не дал Акакию Акакиевичу, он дал ему только почерк, и это то его единственное свое, которое отличает копию от оригинала. Переменить готовое («переменить заглавный титул, да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье»<sup>11</sup>) для Башмачкина означало бы отклониться от уготованной ему письмом линии (*строки*) судьбы и вступить в непредсказумые отношения с тем другим, что находится за ее границами. (Собственно, ситуация перемены и лежит в основе сюжета: отказ от **готового**, пусть и изношенного, платья ради новой, сшитой согласно «творческому» замыслу шинели ведет гоголевского героя к катастрофическим последствиям.)

Другой титулярный советник — Макар Девушкин — также означивает свое существование не в пространстве жизни, а в пространстве письма, только не в *переписывании*, как Акакий Акакиевич, а — в *переписке*. А это некая промежуточная инстанция между сочинительством и переписыванием. Сочинители владеют слогом *цветистым* и *бойким*; переписчики же своего слога не имеют. Макар Девушкин же — переписчик, который на переписку смотрит как на то, что может способствовать формированию у него **своего** слога. Стать сочинителем означало бы для него получить возможность подняться над письмом и **обрести титул**, которого он, как всякий титулярный советник, по иронии судьбы как раз и не имеет: «... ну что, если б я написал что-нибудь, ну что тогда будет? Ну вот, например, положим, что вдруг, ни с того ни с сего, вышла бы в свет книжка под **титулом** — «Стихотворения Макара Девушкина! Ну что бы вы тогда сказали, мой ангельчик? Как бы вам это представилось и подумалось?»<sup>12</sup>. А между тем озабоченность слогом и его формированием — то, что имеет отношение к сочинительству (к придумыванию, к литературности и книжности), но не имеет ничего общего с действительной жизнью. В конечном счете, действительность в лице господина Быкова в переписку вторгается, ее разрушает и вместе с этим лишает Макара Девушкина единственно для него возможных и места, и способа существования — письма.

В отличие от Башмачкина и Макара Девушкина Поприщин исполнен намерения изменить свою титулярную судьбу и изменить ее самым радикальным образом. В свое время Л. В. Пумпянский саму возможность поприщеннского самозванчества объяснил релятивистским состоянием мира, в котором балом правят не действительные достоинства, а внешние по отношению к ним знаки (чины, титулы, аксессуары): «В этом царстве всеобщей заменимости, подменимости, обратимости и необязательности возможны фантастические планы, отвага самозванческой отваги без пределов... Никто не видит своего достаточного основания и потому готов в любую минуту **стать другим**, не собою, — без всякого сожаления бросить недостаточно обоснованное «я»<sup>13</sup>. Поприщин не видит необходимых и достаточных условий, которые непременно **предписывали** бы ему быть тем, кто он есть. В его сознании не укладывается, как существование может зависеть от названия, от титула, — от того, что не имеет **действительного** (предметного, телесного) бытия. «Ведь это больше ничего кроме **достоинство**; не какая-нибудь вещь **видимая**, которую бы можно взять в руки»<sup>14</sup>. Но именно эта ни чем и ни кем не обусловленная зависимость видимого от невидимого и наталкивает его на мысль о возможности взять над знаками власть. Для того чтобы переменить свою судьбу и обрести видимое достоинство, достаточно **само-назваться**, присвоить *титул*. И не случайно, что сумасшедшая идея называться испанским королем приходит в голову именно **титулярному** советнику. *Нуль*, титулярный советник, — это *ничто*, но именно поэтому это ничто способно и возьмет о себе все, что угодно, и притязать на все, что угодно. Не имеющий референта голый, пустой знак может самозванно облечься в какое угодно означающее. Отсюда и сама возможность провоцирующего диссоциацию сознания вопрошания — первого шага к сумасшествию: «Может быть я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Может быть я сам не знаю, **кто я таков**»<sup>15</sup>.

Поприщин (и это как будто бы его отличает от других титулярных собратьев) отказывает письму во всякой ценности: «...я не стану переписывать гадких бумаг ваших!», «Что письмо? Письмо вздор»<sup>16</sup>. Однако, как справедливо было замечено, «весь парадокс заключается в том, что Поприщин продолжает вести свои *записки* до тех пор, пока не «лишится» королевского сана, ибо сам этот сан в некотором смысле — не более чем произведение работы письма. Так что поприщинская неудов-

летьворенность письмом порождена зависимостью от него, невозможностью его отбросить»<sup>17</sup>.

Поприщин начал с сомнения в том, тот ли он, кто он есть, Голядкин (еще один *титулярный* персонаж) продвинулся дальше и дошел до сомнения в собственном своем существовании.

Балансировка (спровоцированная тайным желанием Голядкина **не быть самим собой**) между исключающими друг друга означающими — между «я есть я» и «я не есть я» — в конечном счете приводит к диссоциации сознания и порождению двойника с явным намерением узурпации жизненного пространства своей копии. В разрешении территориального спора между Голядкиными, старшим и младшим, камнем преткновения становится вопрос не о первородстве, а — о подлинности / неподлинности, между которыми размыается граница. В отношениях между Голядкиным и его двойником улавливаются и те, в которые в мифическую эпоху вступали между собой культурный герой и трикстер<sup>18</sup>. Однако у Достоевского не трикстер — безобразная копия культурного героя — терпит поражение, а сам *титулярный* герой. Победоносная агрессия со стороны безобразной копии и становится возможной потому, что оригинал не может идентифицировать себя в качестве оригинала. Или можно сказать иначе: копия только потому и может захватить место оригинала, что оригинал не уверен в своей оригинальности. Так что *титулярный* герой Достоевского и стал «сомневаться в собственном существовании своем» тогда, когда между оригиналом и копией исчезла должностная разделять их граница.

### 3

#### Титулярный советник и «целый век»

«Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем **целый век** остаются титулярными советниками?..»<sup>19</sup>. Обозначенный в этой фразе знаменитого персонажа лермонтовского романа масштабный контраст (с одной стороны, *герои*, имена которых вписаны в историю, с другой *титулярные советники*) указывает на пропасть, развернувшуюся между двумя видами существования: высоким (героическим) и низким (пошлым). Печорин хотел бы «кончить» свою жизнь подобно Александру Македонскому и Байрону (жизнь и того, и другого оборвалась, как известно, на взлете их жизненных устремлений) потому, что «проживать» ее — судьба не Героев, а тех, кому *целый век* суждено оставаться «титулярными советниками». По отношению к мимолетной («метеорной») интенсивности жизни Героя вялотекущая жизнь

титулярного советника длится вечность. Но при этом, с позиции идеологии романтизма, ни начало такой не означенной судьбой жизни, ни, соответственно, ее конец не имеют никакого смысла<sup>20</sup>.

Постлермонтовская эпоха, которая своей «нarrативной субстанцией» сделает не Героя, а именно титулярного советника, будет выстраивать ее дискурс, как бы отталкиваясь от предложенной Лермонтовым связки, рифмующей между собой эту антиромантическую фигуру с «целым веком». Появившись на свет, гоголевский Акакий Акакиевич «сделал такую гримасу, **как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник**»<sup>21</sup>. «...Он был тó, что называют **вечный титулярный советник...**»<sup>22</sup>. Ближайший смысл этого выражения проясняют реалии бюрократическо-чиновничьей системы того времени. Для огромной армии чиновничества девятый класс был тем «потолочным» чином, подняться выше которого не было никакой возможности. Акацию Акакиевичу, как и другим его собратьям — титулярным советникам, было суждено **неизменно** (= вечно) оставаться в чине титулярного советника и не питать «никаких замыслов на коллежского асессора, ни надежд на прибавку жалованья»<sup>23</sup>. В литературной же плоскости **вечность** титулярного советника осмысливается как следствие изначально и навсегда предопределенной ему неизменности.

В характерологическом ключе неизменность титулярного советника выражается, к примеру, в его устойчивой склонности к пьянству. На вопрос Арины Пантелеимоновны из гоголевской «Женитьбы», не любит ли предполагаемый кандидат в женихи выпить, Фекла простодушно отвечает: «А пьет, не пре-к словлю, пьет. Что ж делать, уж он титулярный советник»<sup>24</sup>. Так или иначе, мотив пьянства будет достаточно регулярно сопровождать титулярных советников и достигнет своего апогейного выражения в образе Мармеладова. Склонность к пьянству станет не просто его характерологической чертой, она станет **чертой**, фатально предопределяющей его **виновное** (вины и вино оказываются в нераздельном соопряжении) существование: «...и опять потерял (место на службе. — С. С.). Понимаете-с? Тут уже по собственной вине потерял, ибо **черта моя наступила...**»<sup>25</sup>.

Неизменность титулярного советника проявляется не только в социальном, характерологическом, но и в метафизическом плане.

Вечно то, что неизменно, а неизменно то, что всегда, как какой-нибудь камень, имеет абсолютное равенство с самим собой. Гоголевский Акакий Акакиевич Башмачкин именно такое

— *готовое* — существо. «Сколько ни переменялось директоров и всяких начальников, его видели всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма; так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже **совершенно готовым**, в вицмундире и с лысиной на голове»<sup>26</sup>. *Готовое* существо не может осмысливаться в категориях изменения, становления, роста. Оно вечно, потому что безначально и бесконечно. Оно живет и сейчас, *жило и прежде*. И это про себя знает герой «Двойника». На «протокольный» вопрос доктора о том, живет ли господин Голядкин там же, где жил прежде, последует такой двусмысленно-недвусмысленный ответ: «**Жил**, Крестьян Иванович, **жил, жил и прежде. Как же не жить!**»<sup>27</sup>. То, что было, и то, что будет, для готового существа, есть принадлежность исключительно, по слову Л. Бинсвангера, «голого» (т. е не включенного в связи и отношения) неизменного настоящего<sup>28</sup>. То, что не прикреплено к жизни, не может состоять с ней в действительных и действенных отношениях. Физическая ущербность Акакия Акакиевича (низкорослость, геморроидальность) — признак его нежизнеспособности. То, что способно к развитию и росту, будучи включенным в жизненную систему, обладает и возможностью быть включенным в причинно-следственную связь, а значит — быть причастным к событийности. Судьба титулярного советника — судьбы не иметь. Быть причастным к жизни — значит иметь возможность быть для кого-то *дорогим*, т.е., согласно словарю Даля, *желанным, уважаемым, любезным*. «Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное...»<sup>29</sup>.

Справедливости ради следует сказать, что у Гоголя есть и иное — позитивное — понимание того, что значит быть изначально *готовым*. «Вы родились на свет уже почти с **готовою** душою. Ни бурь, ни сердечных волнений, ни сокрушительного мятежа страстей вы не знаете, вы светло и безмятежно переплынете земное поприще и тихо пристанете к небесному пристанищу»<sup>30</sup>. «Есть души, что самоцветные камни; они не покрыты корой и, кажется, как будто и родились уже **готовыми** и обделанными»<sup>31</sup>. В этой перспективе *родиться готовым* — значит занимать наиболее высокую позицию в человеческой иерархии, значит быть застрахованным от испытания временем и как бы изначально обладать «пропуском» в жизнь вечную. И такая семантика готовности тоже, что не раз отмечалось, актуализируется в «Шинели». Аскетический образ жизни Акакия Акакиевича Башмачкина, его самоотверженная преданность делу переписывания,

безусловно, чем-то сродни тем качествам, которые были присущи религиозным подвижникам — служителям библейским букве и слову писцам-монахам. И с этих позиций быть титулярным («в звании, но не в чине») — значит обладать достоинством, так сказать, в чистом виде, т.е. таким, которое недоступно ничему тому, что наносится «мирской» жизнью.

В литературной истории титулярного советника наступит такое время, которое актуализирует и выдвинет на первый план именно это значение готовности. Чеховской *попрыгунье*, жене титулярного советника Дымова (о котором будет сказано: «добрая, чистая, любящая душа — не человек, а стекло»<sup>32</sup>), суждено будет сделать запоздалое и роковое для нее открытие. Ее муж, титулярный советник Дымов, казавшийся и ей самой, и ее артистическому окружению «чужим, лишним и маленьkim», *ни для кого не интересным* и даже несуществующим («В самом деле: что Дымов? почему Дымов? какое ей дело до Дымова? Да существует ли он в природе и не сон ли он только?»<sup>33</sup>) в «момент истины» предстанет действительно замечательным и по-настоящему великим: «...и вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек»<sup>34</sup>. Великое дело самоотверженного служения науке и людям предаст титулярному советнику Дымову богатырские черты: он был «высок ростом и широк в плечах». (При этом, однако, заметим, что Дымов, так же, как и Башмачкин, выбивается из трудовой жизненной колеи «подругой жизни». Башмачкин во всем себя ограничивал и отвлекался от труда ради шинели, Дымов — ради «тряпок» для своей молодой жены: «молодой ученый, будущий профессор, должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами, чтобы платить вот за эти... подлые тряпки»<sup>35</sup>). Происходит невообразимое: титулярный советник смещается с литературной периферии к центру и, занимая место Героя, обретает его судьбу. Дымов, «молчаливое, безропотное, непонятное существо, обезличенное своею кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты»,<sup>36</sup> подобно Байрону и Александру Македонскому, умирает героической, *преждевременной*, смертью.

#### 4

#### Титулярный советник и его «подноготная»

Макар Девушкин жалуется Вареньке на *писак* (за которыми легко угадываются очеркисты-натуралисты), которые ему и таким, как он, неприличный досмотр учиняют: «И они ходят, пасквилянты неприличные, да смотрят... что-де вот у такого-

то чиновника, такого-то ведомства, титулярного советника, из сапог голые пальцы торчат, что вот у него локти продраны — и потом там себе это все и описывают и дрянь такую печатают... А какое тебе дело, что у меня локти продраны? Да уж если вы мне простите, Варенька, грубое слово, так я вам скажу, что у бедного человека на этот счет тот же самый стыд, как и у вас, примером сказать, девический. Ведь вы перед всеми... **разоблачаться** не станете; вот так точно и бедный человек не любит, чтобы в его конуру **заглядывали**<sup>37</sup>.

Для писателя-натуралиста социальный субъект — такой же объект наблюдения, как для естествоиспытателя представитель природного мира. Такая установка отсекает возможность отношения к кому бы то ни было (в том числе и к титулярному советнику), как к тому, кто обладает **субъективностью** и правом на личный суверенитет. Исполненный стремления добраться до голого основания типа натуралист снимает с объекта своего исследования покровов за покровом, а затем составляет их своеобразную описание. При этом составление такого реестра есть главная и последняя цель его трудов: «есть ли, например, у тебя жилетка хорошая, водится ли у тебя что следует из нижнего пальтия; есть ли сапоги, да и чем подбиты они; что ешь, что пьешь, что переписываешь?»<sup>38</sup> Весь свой интерес натуралист сосредоточивает именно на внешних признаках изучаемого объекта — на его **«одежде»**. Идентифицируя титулярного советника с его одеждой, он и мысли не допускает о том, что у того, помимо «оболочки», есть и то, что находится внутри нее; что есть «личное» сокровенное место, где находится самая внутренняя и самая скрытая точка его существа — его жизненный центр, его сердце. Человек без «сердца», без внутреннего основания, без «я» оказывается целиком и полностью существом внешним, т.е. идентичным не себе, а своей внешней оболочке — **«одежде»**.

Как известно, ярким образчиком бесцеремонного отношения к бедному человеку в литературе для Макара Девушкина стала гоголевская **«Шинель»**. Пушкинский же **«Станционный смотритель»** оценивается им не в пример иначе, и это несмотря на то, что в нем тоже выворачивают наизнанку. Однако все дело в том, что в нем *выворачивают наизнанку* не одежды бедного человека (*«...у бедного человека, по-ихнему, все наизнанку должно быть; что уж у него ничего не должно быть заветного, там амбиции какой-нибудь ни-ни-ни!»*<sup>39</sup>), а — его **сердце**: *«...примерно говоря, мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал все*

подробно — вот как!»<sup>40</sup>. И вот такую вывернутость Макар Девушкин приветствует. Почему же вывернутая наизнанку одежда — это плохо, а вывернутое наизнанку сердце — хорошо? В целом понятно, куда клонит Макар Девушкин. Для бедного человека его одежда — самое «слабое место»: по одежде и титулуют, и типизируют. Напротив, *сердце* есть то, что невозможно ни титуловать, ни типизировать, а значит, оно есть то единственное, что как-то уравнивает его с другими. «Дело-то оно общее, маточка, и над вами и надо мной может случиться. И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое, так только казаться будет другим, потому что у них все по-своему, по высшему тону, но и он будет то же самое, все может случиться, и со мною то же самое может случиться»<sup>41</sup>.

История, которую рассказал Пушкин, может случиться со всяkim, а это означает, что и бедный человек может иметь свою историю. Писатель, который выворачивает наизнанку сердце своего персонажа, не может не иметь и осердеченного к нему отношения. Те же писаки, которые выворачивают наизнанку не сердце, а лишь одежду, бессердечно отказывают титулярному советнику в праве на историю и личную судьбу. Только выворачиваемое наизнанку сердце способно развернуться в жизненный, осердеченный писательским участием сюжет. В этой связи становится понятным особое пристрастие Макара Девушкина к сюжетным (и особенно к *остросюжетным* псевдоромантическим) сочинениям. Сюжетность — это то, что сближает графоманские «Итальянские страсти» писателя Ратаяева со «Станционным смотрителем» Пушкина. Гоголь же, с точки зрения Макара Девушкина, обошелся со своим героям бессердечно, он, обделив его участием, лишил его и возможности иметь судьбу: «Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы *смягчил*... что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин... никому зла не желал, верил в бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) — *оплаканный*. А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась... зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались»<sup>42</sup>.

Однако ненавистные Макару Девушкину *писаки* разоблачат титулярного советника и в ином — переносном — значении слова «разоблачать». Они, сами того не предполагая, всю его «подноготную в земле вырывают», и эта *подноготная* состоит в том, что на самом деле, в «реальности» (а не в сентиментальном

повествовании с осердченным отношением автора к своему персонажу) никакого изменения, поступательного движения в жизни титулярного советника быть не может: «И ведомо каждому, Варенька, что бедный человек хуже веточки и никакого ни от кого уважения получить не может, что уж там ни пиши! Они-то, пачкуны-то эти, что уж там ни пиши! — все будет в бедном человеке так, как и было»<sup>43</sup>. В другом месте Макар Девушкин с горечью заметит: «Все те же чернильные пятна, все те же столы и бумаги, да и я все такой же; так, каким был, совершенно таким же и остался, — так чего уж тут было на Пегасе-то ездить?»<sup>44</sup>

Без-исходность жизни титулярного советника Мармеладова выражена безапелляционно, как приговор: «некуда больше идти». И это «некуда» настолько абсолютно и настолько безусловно, что ничем не может быть прикрыто — ни одеждами, ни литературой. Поэтому Мармеладов, вопреки всем титулярным «правилам поведения», сам выставляет напоказ всю свою подноготную, публично выворачивая наизнанку свое сердце (форменную же одежду, которая для титулярного советника всегда была «больным» местом, Мармеладов пропивает, и на общем «титулярном» фоне это также выглядит как жест самовольного оголения). И в этом публичном самообнажении, унижении-покаянии, для него единственный путь к тому единственному судье, «кто всех пожалел и кто всех и вся понимал»<sup>45</sup>.

## 5

### Титулярный советник и генеральская дочь

В свое время А. Г. Цейтлин, описывая морфологию литературного сюжета о *бедном чиновнике*, указал на типичную для него трехчленную персонажную диспозицию: бедный чиновник, девушка и некое *значительное лицо* (отец, любовник, покровитель), функция которого состоит в том, чтобы чинить «молодым» препятствие. При этом социальное положение девушки чаще всего равнозначно положению чиновника (она так же бедна, как и он), генеральской дочерью в этом сюжете она предстает крайне редко. И это обстоятельство косвенно указывает на особый персонажный и сюжетный статус титулярного советника, потому что именно он зачастую и оказывается в одной связке с «редкой» генеральской дочерью. Такую «рифмовку» титулярного советника с генеральской дочерью запечатлел популярный в 60-е годы романс А. С. Даргомыжского на стихи П. И. Вейнберга:

Он был титулярный советник,  
Она — генеральская дочь;

Он робко в любви объяснился,  
Она прогнала его прочь.

Пошел титулярный советник  
И пьянствовал с горя всю ночь,  
И в винном тумане носилась  
Пред ним генеральская дочь.

И опять-таки, почему титулярный советник? Прежде всего титулярного советника отличает от других *бедный* людей несопротивляемая его статусу амбициозность<sup>46</sup>. Как выразилась уже упомянутая нами гоголевская Марья Александровна: «Теперь всякая чуть вылезшая козявка уже думает, что он аристократ. Вот всего какой-нибудь титулярный, а послушай-ка, как говорит!». Почему же титулярный советник *лазет в аристократы?* Здесь важно учитывать следующее обстоятельство. По табельной классификации 9 класс, ранг титулярного советника, — это высшая ступень низшего разряда в чиновничьей иерархии. Следующая ступень VIII класса давала ее обладателю несопротивляемые с предшествующей преимущества (до табельной реформы 1845 года она давала право на потомственное дворянство). Однако подняться на эту заветную ступень, сделать для этого всего лишь один шаг, у подавляющего большинства титулярных советников не было никакой возможности: «между титулярным советником и коллежским асессором разверзлась бездна...»<sup>47</sup>. Так что и в уготованном титулярному советнику местонахождении есть нечто двусмысленное. С одной стороны, он будто бы оказался в непосредственной близости от восьмой заветной ступени, с другой, не оторвался и от «низшей» чиновничьей братии: он и не то, и не се, он и не там, и не здесь. Оказаться же **там** — главная его цель и предел мечтаний: только там он сможет не только изменить свое положение, но стать другим, другим по существу. И если, к примеру, «неконсеквентный» себе самому герой печоринско-бельтовского склада испытывал страдание по поводу невозможности *стать* другим (т.е. невозможности *измениться* таким образом, чтобы стать самотождественным и цельным), то пребывающий в состоянии *готовности* титулярный советник преисполнен тайным желанием совсем иного рода — не стать другим (*готовое* не способно к имманентному развитию по определению), а стать *другим существом*. И это равносильно тому, как если бы какое-нибудь насекомое вознамерилось перескочить через отведенный ему природой видовой барьер и стать, к примеру, слоном.

Безусловно, что, наряду с парадоксальной семиотикой

(титулярный без титула) и вот такого рода пограничность нашла свое преломление в текстах Гоголя и Достоевского. «Низ» и «верх», «низкий статус» и «высокий статус», невозможность «естественнного», постепенного перехода из одного состояния в другое и самозванческая отвага титулярного сознания — во всей этой топике легко угадываются элементы (хотя и видоизмененные, но сохраняющие базисные черты) структуры волшебной сказки<sup>48</sup>. В самом деле, «верх» и у Гоголя и у Достоевского явно означен признаками пространства запредельного, трансцендентного, «райского»<sup>49</sup>, а осуществление замены низкого статуса на высокий предполагается не иначе, как путем чудесного, сиюминутного<sup>50</sup>, перескока через отделяющую одну ступень от другой «бездну» — путем чудесного превращения. Разница лишь в том, что для сказочного героя «вещным» свидетельством обретения высокого статуса является чудесная жена, а для титулярного советника — генеральская дочь. Другое дело, что в отличие от сказочного героя титулярный советник становится не принцем, а пациентом лечебницы для душевнобольных. Все то, что безусловно для реальности сказки и для титулярного сознания, не имеет ни малейшей референтивности в действительности.

Само появление такого персонажа, который, будучи готовым нулем, вознамеривается чудесным образом стать единицей, не было случайностью. Последние нигилистические десятилетия XIX в. во многом были подготовлены теми процессами, которые зародились в 40-е годы. В такой ретроспекции «титулярное сознание» (учреждающее релятивизм между означающим и означаемым, их произвольную комбинаторику) представляется предтечей сознания нигилистического, сознания, одержимого идеей одним махом «сказку сделать былью». О попытках воплощения такой конверсии и о непредсказуемости ее последствий — одни из главных на повестке дня вопросов конца века. Процесс срашения «ирреального» и реального и его гибридные плоды обозначились уже тогда, когда бедному студенту Раскольникову захотелось на практике проверить, соответствует ли он наполеоновскому статусу (и это его отличает от гоголевского Поприщина, который в свое время смог лишь на письме запечатлеть свои притязания на испанскую корону), когда титулярному советнику, Мармеладову, уже стало возможным быть женатым, пусть и не на генеральской, но на полковничьей дочери, когда полковничьей дочери ничего не другого не оставалось, как стать женой титулярного советника. Но окончательный распад атома наступил тогда, когда титулярный советник

получил сказочную свободу вдоволь натешиться генеральской дочерью и не на ее «райской» территории, а на своем собственном чердаке, и при этом быть не сказочным принцем, а самим собой. «Преграды, такие непреодолимые днем, — падают сами собой... Под рокот гитары, отуманенный тайными мечтами, настойчивым, воспаленным, направленным долгие часы, долгие годы в одну точку воображением, он материализует Психею, заставляет ее самое прийти на его чердак, лечь на его кровать. И она приходит, ложится, поднимает кисейный подол, раздвигает голые атласистые коленки. Он был титулярный советник, она генеральская дочь. Он при встречеrabолепно кланялся ей, не смея поднять глаз от своих золотанных сапог. И вот, широко расставив коленки, улыбаясь невинной улыбкой ангельчика, она покорно ждет, чтобы он всласть, вдребезги, вдребезги натешился ей»<sup>51</sup>.

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 3. С. 402.

<sup>2</sup> Ссылки на «Петербургские повести» Н. В. Гоголя будут даваться по изданию: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937—1952. Т. III. С. 206.

<sup>3</sup> См.: Вайсконф М. Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 319.

<sup>4</sup> Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. III. С. 557.

<sup>5</sup> «До 1811 года в центральных учреждениях (колледжах) из коллежских секретарей производили прямо в коллежские асессоры, а чин титулярного советника существовал главным образом для местных учреждений» (Раскин Д. И. Исторические реалии российской государственности и русского гражданского общества в XIX веке // Из истории русской культуры. М., 2000. Т. V (XIX век). С. 830).

<sup>6</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954—1964. Т. 4. С. 117.

<sup>7</sup> В повести о бедном чиновнике еще сохраняются присущие романтическому стилю особенности, а ее главный персонаж часто обрисовывается с помощью сближающей его с гофмановскими демонами и привидениями инфернальной метафорики. (См.: Цейтлин Г. Повести о бедном чиновнике Достоевского. (К истории одного сюжета). М., 1923.)

<sup>8</sup> Майков В. Н. Нечто о русской литературе в 1846 году // Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982. С. 85.

<sup>9</sup> Чехов А. П. Собр. соч.: В 8 т. М., 1970. Т. 5. С. 70.

<sup>10</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. III. С. 145.

<sup>11</sup> Там же. С. 144.

<sup>12</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 1. С. 133.

<sup>13</sup> Пумянский Л. В. Опыт построения релятивистской действительности по «Ревизору» // Пумянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 585.

<sup>14</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. III. С. 206.

<sup>15</sup> Там же. С. 206.

<sup>16</sup> Там же. С. 208, 211.

<sup>17</sup> Фаустов А. А. «Маленький человек» в русской литературе: набросок биографии. (В печати.)

- <sup>18</sup> См.: Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 88.
- <sup>19</sup> Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1956. Т. VI. С. 301.
- <sup>20</sup> Подробнее об этом см.: Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 204 – 218.
- <sup>21</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. III. С. 142.
- <sup>22</sup> Там же. С. 141.
- <sup>23</sup> Там же. С. 446.
- <sup>24</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 3. С. 308.
- <sup>25</sup> Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 5. С. 20.
- <sup>26</sup> Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. III. С. 143.
- <sup>27</sup> Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 1. С. 226.
- <sup>28</sup> Бинсвангер Л. Бытие-в-мире. М., 1999. С. 164 и др.
- <sup>29</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. III. С. 169.
- <sup>30</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 241.
- <sup>31</sup> Там же. С. 93.
- <sup>32</sup> Чехов А. П. Собр. соч.: В 8 т. М., 1970. Т. 5. С. 72.
- <sup>33</sup> Там же. С. 58.
- <sup>34</sup> Там же. С. 73.
- <sup>35</sup> Там же. С. 72.
- <sup>36</sup> Там же. С. 70.
- <sup>37</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. Т. 1. С. 154.
- <sup>38</sup> Там же. С. 154.
- <sup>39</sup> Там же. С. 147.
- <sup>40</sup> Там же. С. 141.
- <sup>41</sup> Там же. С.
- <sup>42</sup> Там же. С. 147.
- <sup>43</sup> Там же. С. 154.
- <sup>44</sup> Там же. С. 126.
- <sup>45</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. Т. 5. С. 26.
- <sup>46</sup> «В голядкинской амбициозности просматривается амбициозность «испанского короля», в жалком безумном титулярном советнике узнается персонаж Гоголя; голубая карета с гербами, по знакам высшего отличия (в голубых ланда по Петербургу разъезжали лица, принадлежавшие к царскому дому), с королевской мантней...» (См.: Диляторская О. Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. С. 189).
- <sup>47</sup> Гончаров И. А. Обломов. Л., 1987. С. 110.
- <sup>48</sup> О сказочной подоснове в «Двойнике» см.: Ветловская В. Е. Ф. М. Достоевский // Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Л., 1982. С. 12–76.
- <sup>49</sup> «Хотелось бы мне, — мечтает гоголевский Поприщин, — **рассмотреть поближе** жизнь этих господ... <...> Хотелось бы заглянуть туда, на ту половину, где её пр-во, вот куда хотелось бы мне! в будуар, как там стоят все эти баночки, скляночки, цветы такие, что и дохнуть на них страшно, как лежит там разбросанное её платье, больше похожее на воздух, чем на платье. Хотелось бы заглянуть в спальню... там-то, я думаю, **чудеса**, там-то, я думаю, **рай**, какого и на небесах нет». (см. Гоголь Н. В. Указ соч. Т. III. С. 199.) Признаками райской запредельности означен и бал, который в честь своей дочери Клары Олсуфьевны дает начальник департамента Олсуфий Иванович. И этот бал-пир — «там», куда доступ герояю Достоевского закрыт.
- <sup>50</sup> Ср. поприщенские размышления: «Ведь сколько примеров по истории:

какой-нибудь простой, не то уже чтобы дворянин, а просто какой-нибудь мещанин или даже крестьянин — и вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже и государь»; «Да разве я не могу быть *сюо же минуту* пожалован генерал-губернатором, или интендантом, или там другим каким-нибудь? Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?» (см. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. III. С. 206.

<sup>51</sup> Иванов Г. В. Распад атома // Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 29. «Распад атома» как одно из завершающих историю «маленьких людей» произведений анализируется в упомянутой работе А. А. Фаустова.

К. А. Нагина

## НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ ГЕРОЕВ ПОЗДНЕГО Л. ТОЛСТОГО: мотивно-символический аспект

В осмыслении феномена «позднего Толстого» необходимо исходить из представления о целостности творчества писателя, несмотря на отличающее его исключительное жанровое и стилевое разнообразие. Публицистике и религиозно-философским сочинениям Толстого свойственны постоянные образы и мотивы, которые соприродны его художественным произведениям. Особый интерес в этом плане представляет соотнесение «Исповеди» с художественными текстами 1880-х годов. Увидеть в «Исповеди» «миниатюрную модель всего позднего творчества Толстого»<sup>1</sup> позволяет сама ее структура: образно-художественное начало в ней неизменно дополняет начало логическое, причем в некоторых случаях первое играет главенствующую роль.

Основу «Исповеди» составляет история духовного поиска ее автора-героя, описываемая при помощи ряда мотивов, важнейший из которых — мотив пути. Он реализуется в символическом плане и развертывается так: владение тайной смысла жизни бессознательно (период детства, практически не затронутый в «Исповеди», но восстановливаемый по другим произведениям Толстого); утрата истинных ориентиров; движение к ложным целям; «минуты остановки жизни», осознание ложности избранного пути; просветление, возвращение к духовному «я»; начало движения к идеалу. Каждому этапу движения соответствуют свои более локальные мотивы: физической и душевной болезни, сумасшествия; горы / пропасти; блуждания; света / тьмы; служения / прислуживания; реки; и др., — особое место среди которых принадлежит дому.

Важнейший этап пути — «остановка жизни»: «...на меня стали

находить минуты сначала недоумения, остановки жизни, как будто я не знал, как мне жить, что мне делать, и я терялся и впадал в уныние... Эти остановки жизни выражались всегда одинаковыми вопросами: Зачем? Ну, а потом?»<sup>2</sup>. Автор-герой «Исповеди» пытается преодолеть «мучительный разлад с самим собой», стараясь продолжать движение. Однако это становится невозможным: «Я мог дышать, есть, пить, спать и не мог не дышать, не есть, не пить, не спать; но жизни не было, потому что не было таких желаний, удовлетворение которых я находил разумным <...> Истина была то, что жизнь есть бессмыслица» (16, 116–117). Этот мотив «Исповеди» получает и визуальное подкрепление, сочетаясь с мотивом горы / пропасти: «...как будто жил-жил, шел-шел и пришел к пропасти и ясно увидал, что впереди ничего нет, кроме погибели» (16, 117).

Мотив пути соединяет «Исповедь» с художественными произведениями Толстого: и с романом «Анна Каренина», и с повестями 1880–1890-х годов, и с романом «Воскресение». Весь незаконченный рассказ «Записки сумасшедшего» может быть истолкован как путь, ведущий героя и читателя пока лишь к подступам к истине. Объединяет «Исповедь» с «Записками сумасшедшего» и еще один существенный момент. «Исповедь», как «Вступление к ненапечатанному сочинению», раскрывает именно движение к обретению нового миропонимания, но не сам идеал, в отличие от других религиозно-философских произведений Толстого (таких, как «О жизни», «В чем моя вера?», «Так что же нам делать?»).

В «Записках» мотив пути реализуется двояко: это и реальное перемещение героя в пространстве, и движение, наполненное символическим содержанием.

Первую поездку герой-рассказчик предпринимает в Пензенскую губернию, руководствуясь идеями обогащения. Сначала ему хочется «ехать не останавливаясь, только переменяя лошадей» (12, 45–46). Он вступает на этот путь в *веселом* расположении духа и пребывает в нем весь «дневной» отрезок пути. С наступлением ночи ситуация меняется: задремав, Федор неожиданно просыпается — «испуганный, оживленный» («оживленный», «веселый» страх у Толстого всегда является предвестником пограничных, судьбоносных состояний). Вопросы о направлении пути тревожат героя: «Зачем я еду? Куда я еду?» — и сопровождаются наплывом страха смерти. Слуге «хорошо и весело» — герою «скучно», ему все «постыло», «жутко». Он чувствует «усталость, желание остановиться».

Этот отрезок топографического перемещения героя явно со-

отвечает первому символическому этапу пути автора-героя «Исповеди», заканчивающемуся «остановкой жизни». Эмпирически Федор останавливается на станции, в «белом доме», до которого герой добирается в темноте и «ужасно долго». Этот дом показался герою «до того грустным», что ему «кутко даже стало». «Заспанный человек с пятном на щеке», тоже показавшийся Федору «ужасным», проводит его в «мрачную комнату», в которой «еще... жутче стало».

Вообще, дом / постоянный двор в творчестве позднего Толстого имеет различную семантику. В религиозно-философских произведениях с ним связано несколько значений. Традиционно положительный смысл он имеет тогда, когда выступает символом лучшей жизни; и в этом контексте чаще всего представляет собой искомую цель движения. Может осмысливаться дом и как символ человеческого существования (в этой ипостаси совпадая с постоянным двором). И здесь выделяются две основные версии: строительство дома, символизирующее «построение» человеком своей жизни; пребывание в доме (на постоянном дворе), который принадлежит некоему добруму хозяину, символизирующее человеческое бытие.

Негативная семантика дома разворачивается в том случае, когда дом обозначает заведомо порочное состояние жизни. Тогда локализованность в пространстве, ограниченность от внешнего мира получают отрицательную окраску. На станции у героя «Записок» вызывает ужас всё: «чисто выбеленная квадратная комнатка» (особенно мучительно то, что она именно квадратная), окно с красной гардинкой, «стол карельской березы и диван с изогнутыми сторонами», «красный огонь свечи и размер ее, немного меньше подсвечника». В соответствии с этим изменяется и характер движения. Герой не по своему желанию останавливается в этой комнате, он вынужден лежать на диване, ему страшно и встать, и сидеть в этой комнате, в которой «никого... не было, и было темно». Он стремится прочь из нее, ищет выхода и оказывается в коридоре, также вписанном в дурную ограниченность дома: это место суженное, в нем стоит «узенькая скамья». Это сдавленное, вытянутое, замкнутое пространство несет особую образно-смысловую нагрузку, визуально воплощая «остановку жизни».

Во время второй поездки — в Москву — герой останавливается в гостинице в «маленьком номере» и, как только вступает в коридор, ощущает его «тяжелый запах». Возвратившись из театра, он входит «в коридор с завернутой лампой», и его вновь охватывает «запах гостиницы»: «холод ужаса пробежал мне по

спине» (12, 50). «Я пожал товарищу руку и вошел в номер» (12, 50), — эта фраза заканчивает абзац: герой обречен, у него нет выхода, поэтому добровольно-принудительно вступает он в заранее известный кошмар. Дурная симметрия — узкие, длинные линии — реализуется и в «узком размере» «продолговатого» маленького номера, и в полосатых обоях, и в перегородке, которая рождает в герое особый страх.

Линейность гибельного пространства отсылает к другому образу — железной дороги, также имеющему двойное — эмпирическое и символическое — наполнение. Первую часть пути в Пензенскую губернию герой проделывает на поезде. Перед поездкой в Москву он возвращается к прежнему укладу жизни: «...я жил прежде начатым, продолжал катиться по проложенным прежде рельсам прежней силой». Это ложное движение инерционно, изначально неверно задано и автоматизировано, безлично. Герою необходимо сойти с накатанного пути, поэтому выход из эмпирического чужого дома (в обоих случаях это станция и гостиница) символизирует новый этап духовного пути, которому предшествовала «остановка жизни».

Своей логикой вторая поездка полностью повторяет первую: веселое состояние духа сменяется тоской, затем клаустрофобией, завершающейся ужасом смерти, который частично преодолевается молитвою, а частично — возобновленным движением («На другой день я все силы употребил, чтобы покончить обыденкой все дела и избавиться от ночи в номере. Я не кончил всего и вернулся домой в ночь. Тоски не было. Эта московская ночь изменила еще больше мою жизнь...» (12, 51)).

Подобная логика просматривается и в третьем эпизоде пути, только вместо дома здесь лес: «Кругом лес, не разберешь, где восток, где запад» (12, 52). Заблудившийся герой останавливается, хотя понимает, что этого делать нельзя: остановка влечет за собой смерть, и на него находит «весь арзамасский и московский ужас, но в сто раз больше» (12, 52). Следуют те же вопросы, на которые нет ответа, молитвы и поиск выхода: «...мы вернулись домой. Я был весел, но знал, что у меня есть что-то радостное, что я разберу, когда останусь один» (12, 52). Последний «выход» оказывается спасительным: радостное состояние удерживается у героя; с этого момента он начинает читать Священное писание и приходит к тому состоянию духа, которое испытывал в детстве.

Описанием того, как чувство обращенности к миру, сострадания к людям и любви к ним «находило» на героя в детстве, Толстой открывает рассказ. Возвращение к истокам (подобное

тому, которое совершается в «Исповеди») определяет и новое направление пути героя (в «Записках» только намеченное). Покинув гибельный чужой дом, он начинает строить новое миропонимание.

Рассмотренный комплекс мотивов реализуется и в других повестях Л. Толстого 1880-х гг. — в «Смерти Ивана Ильича», «Крейцеровой сонате», «Хозяине и работнике», мотив дома наиболее интенсивно — в первой из них. Негативный топос, который связан с ложными представлениями героя о жизни, внутренне катастрофичен и враждебен Ивану Ильичу. Движение в этом топосе хаотично, и умирающий герой тщетно стремится к тому, чтобы разрушительную энтропию обуздать. Отрицательную семантику имеет не только дом, но и тело Ивана Ильича — один из вариантов закрытого пространства, «обитатель» которого ищет выхода. Главной целью Головина становится обустройство нового дома — придание пространству упорядоченности, симметричности: «Глядя на гостиную, еще не оконченную, он уже видел камин, экран, этажерку и эти стульчики разбросанные, эти блюды и тарелки по стенам и бронзы, когда они все станут по местам» (12, 73). Желание все расставить по местам приобретает у героя навязчивый характер, его расстраивает даже незначительное изменение установленного им порядка: «Он брал альбом, им составленный с любовью, и досадовал на неряшливость дочери и ее друзей, — то разорвано, то карточки перевернуты. Он приводил это старательно в порядок, загибал опять украшение» (12, 88).

Чужое Иван Ильич старается сделать своим; это касается и дома, и вещей. Большая их часть маркирована знаком «чужого»: Иван Ильич «покупал мебель, особенно из старья, которому он придавал особенный комильфотный стиль, обивку»; «В особенности ему удалось найти и купить дешево старые вещи, которые придавали всему особенно благородный характер» (12, 22). «Чужое» пространство, несмотря на все старания героя, отказывается существовать «по правилам», оно подчиняет Головина своему неупорядоченному ритму: герой влез на лесенку, «оступился и упал, но, как сильный и ловкий человек, удержался, а потом рассказывал, как он **«полетел»**» (12, 73). Это падение приводит к болезни. Теперь органы в пространстве тела ведут себя, как вещи в доме: почка **«оторвалась»** и **«блуждает»**, а герой старается **«поймать эту почку, остановить, укрепить ее»** (12, 83). В конечном итоге, это движение принимает гибельный для Ивана Ильича характер: **«... жизнь уходит, уходит, а я не могу удержать ее»**. Лестница — бытовой эквивалент горы

из «Исповеди» — задает перевернутый вектор перемещения: героям кажется, что они восходят вверх (по общественной лестнице), а в бытийном плане это означает движение в обратном направлении («В общественном мнении я шел на гору, и ровно настолько из-под меня уходила жизнь» (12, 100)). И темп такого падения с приближением к финалу постоянно увеличивается: сначала жизнь «уходит», Иван Ильич идет «под гору» **«равномерно»**, «а потом все чернее и чернее, и все **быстрее и быстрее**», и вот она уже «летит», и «летит» с нею Иван Ильич: «...образ камня, летящего вниз с увеличивающейся быстрой, запал ему в душу. Жизнь... летит **быстрее и быстрее** к концу, страшнейшему страданию. «Я лечу...» (12, 103).

Конечной точкой «полета» становится «глубокий» «черный мешок»: Ивана Ильича «все дальше просовывают и не могут просунуть». Во сне, в котором первый раз появляется «черный мешок», он вдруг подчиняется увлекающему, затягивающему движению — «и вот он оборвался, упал, очнулся» (12, 99).

Герой сначала сопротивляется «невидимой непреодолимой силе», просовывающей его в черный мешок. Но противиться ей не может. Единственно возможным исходом становится со-зательное подчинение потоку: необходимо признать, что его жизнь была бессмысленной, совершилась в ложном направлении. И здесь снова возникает образ «перевернутого движения»: «С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь назад, и вдруг узнаешь настоящое направление» (12, 106). Это озарение означенено словом «пропусти», которое Иван Ильич произносит как будто по ошибке вместо «прости». Продуктивное движение в ситуации смерти — не во внешнюю реальность, а внутрь себя, к тому подлинному «я», которое Иван Ильич отождествляет с собой-ребенком. Пространство, ранее представлявшееся «черным мешком», трансформируется. Исчезают признаки «дома» — замкнутость, обустроенност, давящая узость границ. Неограниченность нового, открывшегося внутри подлинного «я» мира, в которое наконец-то нашел **выход** толстовский герой, манифестирует в свете: «...он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то» (12, 106); «вместо смерти был свет». Движение прекращается, как исчерпавшее себя: «Он втянулся в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер» (12, 107).

Мотивы дома и пути от «Записок сумасшедшего» и «Смерти Ивана Ильича» ведут к роману «Воскресение», в котором именно они организуют художественное пространство.

Прежде всего обращает на себя внимание родственный повестви «Смерть Ивана Ильича» и доминирующий в «Воскресении» прием — параллельное акцентирование веществности жилища и телесности его обитателей. «Гладкие белые ноги» Нехлюдова, его «полные плечи», «пломбированные во многих местах зубы», «отпущеные ногти», «толстая шея», «мускулистое, обложившееся жиром белое тело» представляют собой единое целое с «огромным дубовым буфетом» и «раздвижным столом», на котором стояли «серебряный кофейник с пахучим кофе, такая же сахарница, сливочник с кипячеными сливками и корзина со свежим калачом, сухариками и бисквитами» (13, 16—17). Апофеозом слияности с вещественным миром становится Софья Ивановна Корчагина, «лежачая дама», олицетворяющая полное отсутствие какого-либо духовного движения в том кругу, к которому по положению принадлежит Нехлюдов: «Она восьмой год при гостях лежала, в кружевах и лентах, среди бархата, позолоты, слоновой кости, бронзы, лака и цветов» (13, 98). Нагнетение безобразных подробностей, связанных с телесностью, явно продолжает линию, только намеченную в «Смерти Ивана Ильича». Отталкивающие детали в описании тела героя повести лишь разбросаны Толстым по тексту, а в последнем романе нарочито сконцентрированы: «... он представил себе Колосова нагим, с его животом в виде арбуза, плешивой головой и безмускульными, как плети, руками. Так же смутно представлялись ему и закрытые теперь шелком и бархатом плечи Софьи Васильевны, какими они должны быть в действительности...» (13, 102).

Роман «Воскресение» продолжает тенденцию, выразившуюся в «Записках сумасшедшего» — отождествления дома с гибельным, мертвым пространством, недоступным для обновляющих влияний извне. Это тюремный замок, зал суда, постоянный двор, помещение полуэтапа, светские гостиные. Тюремные помещения маркированы отсутствием выхода, контакт с внешним миром осуществляется только визуальным путем — через глазок и окно. Элементы тюремного локуса — коридор и камера. Узкое, темное, дурно пахнущее пространство тюремного коридора в «Воскресении» явно напоминает коридор московской гостиницы с «тяжелым запахом» и «завернутой лампой», вселивший ужас в героя «Записок сумасшедшего», только черты, высвечивающие его негативный характер, достигают в романе апогея. «Тяжелый запах», «запах гостиницы» превращается в «удручающий тифозный воздух» (13,8), а безысходную замкнутость пространства, обреченность попавшей в него жертвы подчеркиваются звоном цепей, решетками на окнах и за-

пертыми дверями. В первой главе романа эти детали предельно сконцентрированы: «запах испражнений и дегтя» удручающее действует на зашедшую с улицы надзирательницу; старший надзиратель выводит из отворенной двери Маслову; он же закрывает дверь, надавливая на голову выглянувшей старухи; глаз старухи, разговаривающей с Катюшой, виден через «зарешетенное маленькое оконце в двери» (13, 9).

Окно выступает как элемент границы между реальностями и допускает их вступление в контакт. В «вонючий тюремный коридор» «с обеих сторон выходили двери, запертыые замками. В дверях были дырочки, так называемые глазки» (13, 183). В эти отверстия заглядывает Нехлюдов, обозревая страшный и непонятный для него мир камер. Прильнув к одному из глазков, он видит чужой глаз, так же пристально и изучающе смотрящий на него. До посещения тюремного замка Нехлюдов как бы не подозревал о его существовании или не принимал в расчет, теперь же герой осознает, что этот, другой, мир столь же реален, как и его собственный. Более того, мир Нехлюдова тоже существует за закрытыми дверями и окнами, только это ограничение добровольное. Если арестантки лынут к окнам, чтобы хоть частично приобщиться к иному, то княгине Софье Васильевне Корчагиной окно внушает ужасное беспокойство: через окно «до нее начинал доходить косой луч солнца, который мог слишком ярко осветить ее старость» (13, 101), и на окно тут же спускаются гардины. Все контакты с другим должны быть пресечены, поскольку они могут случайно обнаружить ненатуральность, противоестественность заведенного порядка жизни.

«Воскресение» развивает и заявленную в «Записках сумасшедшего» и в «Смерти Ивана Ильича» антитезу своего / чужого. В последнем толстовском романе герои обретаются в чужих жилищах. Нехлюдов сначала живет в большой дорогой «старой квартире матери», затем, сообразуясь с желанием изменить свою жизнь, съезжает в меблированные комнаты, а после, сопровождая Катюшу, останавливается в гостиницах и постоянных дворах. Катюша же сначала живет в доме тетушек Нехлюдова, затем, сменив несколько кратковременных пристанищ, проводит семь лет в доме терпимости и, наконец, попадает в острог.

Как и в «Записках», с «чужим» пространством связана «остановка жизни». Чувствуя, что «жизнь его остановилась», герой повести испытывает «духовную тоску, какая бывает перед рвотой, только духовную» (12, 48). Это «странное чувство тоски» (13, 49) достается в наследство Нехлюдову. Подобно Федору, Нехлюдов испытывает его в гибельном топосе: первый раз — в комнате сви-

даний в остроге, второй — в тюремном коридоре, третий — после встречи с Верой Ефремовной в комнате свиданий для политических заключенных, четвертый — в сенях полуэтапа (этот ряд можно продолжить). В описании этой тоски Толстой отнюдь не разнообразен; каждый раз он почти буквально повторяет сравнение из «Записок»: «нравственное чувство тошноты, похожее на качку на корабле» (13, 49); «чувство тоски, недоумения и нравственной, переходящей почти в физическую, тошноты» (13, 188); «чувство нравственной, переходящей в физическую, тошноты, которую он всегда испытывал в тюрьме» (13, 195); «оба эти впечатления — гул голосов с звоном цепей и этот ужасный запах — всегда сливались для Нехлюдова в одно мучительное чувство какой-то нравственной тошноты, переходящей в тошноту физическую» (13, 396). Это тягостное ощущение стирается за границами «антидома», почему способствуют свежий воздух и движение.

Преодолеть «замедление», «остановку внутренней жизни» (13, 107) Нехлюдову позволяет встреча с «миром Божиим», представленным в романе образами, напоминающими о бытии Бога и Природы: солнцем, луной, светом, ночью, запахом земли, свежим воздухом. Это соприкосновение с «миром Божиим» осуществляется через окно: «Он подошел к выставленному окну и отворил его. Окно было в сад. Была тихая лунная светлая ночь... Нехлюдов смотрел на освещенный луной сад и крышу и на тополя и вдыхал живительный свежий воздух. «Как хорошо!» — говорил он про то, что было в его душе» (13, 109). Открытое окно каждый раз символизирует очередной этап просветления героя. Это и окно, из которого «вместе с свежим воздухом и светом луны вливалось кваканье лягушек, перебиваемое чаханьем и свистом соловьев» (13, 211) в доме в Кузминском, где Нехлюдов предпримет первую попытку восстановить социальную справедливость, передав землю в аренду мужикам; и окно в доме тетушек, где выросла Катюша, в которое «тянуло свежим весенным воздухом и запахом раскопанной земли» (13, 216). В имении тетушек Нехлюдов уже окончательно откажется от права землевладельца.

В последнем романе Толстого дом становится символом порочного мироустройства, в котором отсутствует какое бы то ни было честное душевное движение, в котором все косно и мертво. Подтверждением этому является возникающий в finale романа «невысокий лохматый старик», поразивший Нехлюдова. В его речах звучит традиционный для Толстого мотив блуждания в поисках жилища, но решается он парадоксально: «И я людям верил, — говорит старик, — и блудил, как в тайге; так

заплутался, что не чаял выбраться» (13, 431). Дом как искомая цель разоблачается, профанируется, обличивается «антидомом» — больницей для умалишенных, тюрьмой. Старик, избрав долю бродяги, приходит к глубокому внутреннему убеждению: «Я от всего отрекся: нет у меня ни имени, ни места, ни отечество, — ничего нет. Нет... у меня ни отца, ни матери, кроме бога и земли. Бог — отец, земля — мать» (13, 431). Во второй раз Нехлюдов встречается со стариком в остроге. И в этой сцене дом вновь подвергается разоблачению: по словам странника, антихрист «забрал людей, запер в клетку войско целое. Люди должны в поте лица хлеб есть, а он их запер, как свиней, кормит без работы, чтобы они озверели» (13, 451). Старик — не первый герой писателя, вырывающийся из границ «антидома». Идея ухода — концептуальная у Толстого — осуществляется и в его личной судьбе. Искомая цель пути противоположна дому: она приобщает человека к разомкнутому, открытому бесконечному движению пространству.

В религиозно-философских трудах Толстой дает его символический образ — это шар, представляющий собой метафору динамического единства жизни. Восходя к известному символу Бога, он парадоксален по сути: геометрическая фигура с изначально заданной замкнутостью границ определяется писателем как «не имеющая размеров» (12, 159). Поверхность ее «везде» и «нигде» (26, 354), а человек находится в самом центре: в нем сливаются полярные бытийные начала — конечное и бесконечное, жизнь и смерть. Он «стоит посередине бесконечного в обе стороны времени и... он центр шара, поверхность которого везде и нигде» (17, 132). Этот толстовский образ построен на визуальной конкретности и в то же время предельной обобщенности. Так и в романе «Воскресение» топос, противостоящий «антидому», одновременно реален и исполнен религиозно-философской глубины. Это, говоря словами писателя, «мир Божий» — предметный в описаниях жизни природы, сквозной линией проходящих через весь роман, и почти догматически отвлеченный в раздумьях Нехлюдова о «царстве Божием», которыми «Воскресение» заканчивается. Как и «лохматый старик», Нехлюдов становится «бездомным»: финал романа застает его в пути, позитивно направленном и бесконечном.

<sup>1</sup> Николаева Е. В. Духовный климат эпохи и художественный мир позднего Льва Толстого // Литература в школе. 1997. № 5. С. 68—69.

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Исповедь. Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 16. С. 115. Далее ссылки на это издание будут приводиться в тексте. Первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

А. Э. Воротникова

**КОНСТЕЛЛЯЦИЯ ОБРАЗОВ  
И ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА  
В РОМАНЕ И. БАХМАН «МАЛИНА»**

Роман австрийской писательницы Ингеборг Бахман «Малина» (1971) вот уже в течение более трех десятилетий остается наиболее загадочным во всей немецкоязычной женской литературе. Весьма сложными представляются взаимоотношения трех главных героев: некой безымянной женщины, обозначаемой как Я, ее возлюбленного Ивана и наиболее таинственного персонажа, в честь которого назван роман, — Малины.

На поверхностно-фабульном уровне жизнь Я не богата проишествиями. О самой Я известно также немного. С большей или меньшей очевидностью можно сказать, что она живет в венской квартире с Малиной, государственным чиновником, служащим в Австрийском военно-историческом музее. В отсутствии Малины героиня встречается со своим возлюбленным Иваном, работающим в каком-то финансовом учреждении.

Ракурс, избираемый Бахман для представления своей героини, исключительно внутренний, который Зигрид Вайгель обозначает в своих комментариях к «Малине» как «косящий взгляд» (*«der schielende Blick»*), то есть неизменно направленный внутрь себя и присущий исключительно женщине как интровертированному существу<sup>1</sup>.

Обыденная реальность просто оказывается вытесненной из произведения стихией до предела накаленной, всепоглощающей любви, которая ведет героиню к гибели. Душа Я — средоточие боли безответного чувства, непонимания, тоски. Излечить ее может только любовь Ивана, этого мужчины вообще как безликого носителя неких всеобщих гендерных характеристик сильного пола. Не случайно возлюбленный геройни имеет наиболее распространенное мужское имя, что позволяет сделать вывод о том, что Иван — представитель безликого большинства. Этот довольно-таки заурядный человек, являющийся живым воплощением нормы и поборником трезвого взгляда на действительность, надеяется любящей женщиной всевозможными достоинствами. По меткому наблюдению Д. В. Затонского, «Иван — это некая ускользающая от изображения посредственность, пустота, которую она наполняет всеми мыслимыми идеалами и добродетелями и, наполняя, не верит, что он ими обладает»<sup>2</sup>.

В представлении героини Ивана окружает ореол Спасителя, пришедшего в чудесную Унгаргассенляндию, чтобы исцелить

страдающую женщину. На мессианское предназначение любви Ивана указывают библейские аллюзии. Его образу сопутствуют священные в христианской религии цифры — 3 и 7. Тройка спрятана в номере дома Ивана 9. У возлюбленного Я два сына, вместе с которыми он образует троицу.

Иван — это Логос, поскольку он является носителем нового языка, призванного преобразовать мир в целом: «Ибо он пришел, чтобы снова сделать согласные твердыми и внятными, чтобы снова открыть гласные и придать им полное звучание, чтобы позволить мне снова произносить слова, чтобы восстановить первые разрушенные взаимосвязи и разрешить проблемы, так что я ни на йоту не отойду от него, настрою в лад наши одинаковые, весело звучащие начальные буквы, которыми мы подписываем наши записочки, буду писать их одну над другой, а соединив наши имена, мы могли бы осторожно начать первыми же словами опять оказывать честь этому миру, дабы у него непременно возникло желание воздать себе честь, поскольку же мы хотим воскресения, а не разрушения...» (37—38)<sup>3</sup>. Имя Ивана, постоянно повторяемое безымянной Я, есть знак защищенности и победы над духовным недугом.

Соединение Я и Ивана уподобляется священному таинству, в которое нет доступа непосвященным — Малине и домработнице Лине. Телефон, связующий влюбленных, также наделяется сакральным значением: «...я падаю ниц перед телефоном, словно мусульманин на молитвенный коврик, и прижимаюсь лбом к паркету. <...> Моя Мекка и мой Иерусалим!» (49). Унгаргассенляндю Я сравнивает с землей обетованной (214). Иван подвигает Я на строительство Стены радости вместо Стены плача. Любовь Я и Ивана угодна, по убеждению бахмановской героини, Богу, а потому становится для нее чем-то вроде религии.

По мнению Бахман, любовь желает длиться вечность, но всегда оказывается обреченной на поражение в схватке со временем. Пытаясь сделать свою мысль более осозаемой, писательница говорит об абсурдности самого предположения о возможности счастливого исхода истории Тристана и Изольды или Ромео и Джульетты<sup>4</sup>. Любовь ее героини и Ивана не составляет исключения в ряду других знаменитых любовных трагедий. Взаимное чувство оказывается химерой, образ идеального возлюбленного — плодом чистого воображения.

В показе отношений женщины и мужчины важную роль играет название первой главы романа «Счастлива с Иваном», которое таит в себе известную долю авторской иронии и скептицизма. Наслаждение любовью оказывается для Я неполным, поскольку не разделяется до конца Иваном. Отсюда монологизм

первой главы романа, в которой Я переживает одна трагедию своей не востребованной нежности.

Но именно боль поражения в любви открывает для Я возможность самопознания, в то время как Иван по-прежнему остается невинным в духовном смысле, не случайно его имя является анаграммой прилагательного «naïv», то есть наивный, несведущий. Так Бахман разоблачает мнимое превосходство мужского разума, открывая специфически женскую перспективу трансцендентного, метафизического постижения действительности.

В двух первых главах герой, чьим именем назван весь роман, выступает в роли второстепенного лица. Может сложиться впечатление, что Малина — муж Я, живущий с ней под одной крышей. Во второй главе «Третий мужчина» Малина исполняет функции психоаналитика, помогающего Я разобраться в себе. И только третья глава «Жизнь после смерти», или «О последних вещах», приближает к постижению поистине таинственной сущности этого героя. Я и Малина оказываются не самостоятельными индивидуумами, но двумя сторонами единой личности.

Понимание того, что Малина — это не реально существующее лицо, а alter ego Я, приходит к читателю постепенно. Прежде всего настораживает тот факт, что Малина ни разу в романе (за исключением последнего телефонного разговора) не встречается с любовником Я — Иваном. Шаги Малины раздаются в квартире Я только с уходом Ивана. При этом Малина вообще лишен отчетливых сексуальных наклонностей — женщины его интересуют мало. Акцент в его образе делается на обладании знанием, на внутреннем спокойствии и выдержанке, которые как раз дает это знание.

Я характеризует своего вечного спутника Малину следующим образом: «Малина все рассматривает бесстрастно, и людей, и вещи» (268); «он — воплощенная дистанция» (321); «у него шапка-невидимка и почти всегда опущенное забрало» (322).

Текст романа полнится многозначительными намеками на симбиотическую природу отношений Я и Малины: «Иван и я — сходящиеся миры, Малина и я, поскольку мы едины, — расходящиеся миры» (137); «Малина, твердый и решительный, всегда со мной рядом и потому в самые мрачные мои часы я сознаю, что Малину я никогда не потеряю, даже если потеряю себя» (138).

Сомнения по поводу того, кто есть Малина, окончательно рассеиваются, когда некто Зента Новак, гадалка, представляет Я ее гороскоп, «показавшийся ей необыкновенно странным. <...> В этом гороскопе читается невероятное напряжение, в сущности, это образ не одного человека, а двух, составляющих край-

нюю противоположность друг другу, при таких предзнаменованиях, если только я сообщила ей точные данные, я должна подвергаться постоянному испытанию на разрыв. Я вежливо спросила:

«Разорванный, разорванный, не так ли?»

Врозвь, сказала госпожа Новак, можно было бы выжить, но вот так, вместе, — навряд ли, кроме того, здесь поразительным образом проявляются *мужское и женское начала, разум и чувство, продуктивность и саморазрушение* (267—268).

На страницах своего романа И. Бахман набрасывает современный проект новой андрогинности, отличной от платоновской. Аристофан в «Пире» рассказывает легенду о существовании в далекие времена трех полов: мужского, женского и совмещающего оба эти начала — андрогинного. Андрогины, обладавшие исключительной мощью, посягнули на власть верховного бога Зевса, который в наказание за это разделил их на две части — мужчин и женщин. С тех пор половинки когда-то единого существа ищут друг друга, соединяются и продолжают род людской. «Таким образом, любовью называется жажда целостности и стремление к ней», — подытоживает свою речь Аристофан<sup>5</sup>.

Отношения двух ипостасей единой личности в бахмановском романе далеко не так беспроблемны, как в легенде ее далекого предшественника-мужчины. Трагедия взаимного отталкивания-притяжения отчетливо прописана в следующих строках: «Мы (=Я и Малина) никогда не поймем друг друга, мы с ним как день и ночь, он бесчеловечен со своими нашептываниями, своим молчанием и своими невозмутимыми вопросами» (342).

Малина уже в предисловии представлен не просто как неотъемлемая часть бытия главной героини, но как его доминанта. «Так или иначе я с самого начала была поставлена *ниже* его и, наверно, давно поняла, что ему дано стать для меня роком, что место Малины было занято Малиной прежде, чем он водворился в моей жизни» (21).

Если в первой главе романа Малина стоит в тени Я, то по мере угасания ее любви к Ивану, он выдвигается на передний план, выходит из дальней комнаты и становится полновластным хозяином в квартире Я. Малина, бесстрастный созерцатель, приходит Я на помощь в самый трудный период жизни, когда Иван оставляет ее.

Сила и власть Малины заключены в знании. Его атрибутом неслучайно служит свет, который он вносит в «темную историю» (27) женщины. Свет, олицетворяющий разум, указывает на просветительскую миссию мужской фигуры, с которой Малина приходит к Я, неспособной спокойно разобраться в

себе, в своих чувствах. Страсть героини, как возмутительница порядка, отвергается рассудочной мужской ипостасью. Именно поэтому Малина требует от Я убить Ивана. Последнее равнозначно убийству любви, составляющей смысл жизни женщины. «Я жила в Иване, а умираю в Малине» (360), — приходит к заключению главная героиня.

Так, Малина, помощник и друг Я, ее вечный двойник, ее alter ego, оборачивается своей разрушительной стороной, берет на себя репрессивную функцию в патриархальной культуре и начинает отождествляться с убийцей-отцом из второй главы.

Тягу друг к другу, которая связывает Я и Малину, едва ли можно назвать только любовью или только ненавистью. Это гораздо более сложное, подчас амбивалентное чувство, в котором одновременно уживаются осознание невозможности разрозненного существования, благодарность за постоянную готовность помочь, страх пред своей второй половиной как инородным элементом (Я боится бесчувственности Малины, а тот, в свою очередь, опасается ее безрассудства), враждебность из-за желания мужской холодной силы разбить любовь женщины к Ивану.

Противоречивое сосуществование Я и Малины намечает на уровне образной выразительности бахмановского романа контропункт женской эстетики — взаимосвязь идеи и чувства. В одном из интервью писательница заявила, что испытывает глубокие сомнения в возможности «абсолютного счастливого возникновения слов и картин»<sup>6</sup>. В рамках самого романа отсутствие ясности в показе полифонических отношений двух ипостасей единой личности свидетельствует о невозможности однозначного разрешения соответствующей эстетической коллизии.

Сложность затронутой И. Бахман проблемы становится наиболее очевидной в свете вопроса о повествователе в романе «Малина». Авторство заключительных строк произведения: «Это очень старая, очень толстая стена, из которой никто не может выпасть, которую никто не может пробить, из которой не может донестись ни звука.

Это было убийство» (362), — вызвало ожесточенные, не умолкающие до сегодняшнего дня споры.

Из всех существующих на сегодняшний день концепций авторства в «Малине» наиболее обоснованной представляется предложенная И.Брахманом. Критик утверждает, что повествователь в романе Бахман не идентичен ни одному из действующих лиц. Ни Малина, ни Я не могут претендовать на роль высшей нарративной инстанции. Последние слова об убийстве женщины произносит не Малина, поскольку в них выносится приговор

ему самому. Сама Бахман достаточно категорично заявляет: «Я не стала бы говорить, что Малина толкает ее в смерть, хотя в конце это выглядит очень правдоподобно. Но он только помогает понять, что с ней уже произошло»<sup>7</sup>. Неоправданно и отождествление Я-главной героини и Я-повествователя<sup>8</sup>. Последний только прячется за фигуру женщины-рассказчицы, но не слиивается с ней полностью, что обеспечивает ему продолжение жизни после ухода Я в стену.

Подобная позиция невмешательства в действие обозначается Брахманом как нулевой фокус повествователя. Лишь в конце происходит смена повествовательной перспективы с внутренней на внешнюю. Рассказ, ведущийся на протяжении всего романа в «сегодня», меняется на ретроспективный: Я-главной героине было доступно осмысление своей жизни только в настоящем, Я-высшей инстанции оказалось подвластным подведение итогов всей жизни<sup>9</sup>.

Д. Гильдесгейм называет Я-нarrатора, не сводимого к она и он, оно. Повествование в finale романа исследователь обозначает как обезличенное, ведущееся с позиций несуществующего, отсутствующего субъекта<sup>10</sup>.

Повествовательное, или, точнее, авторское, Я, зашифрованное в романе своими «двойниками» (Я и Малиной), является выразителем надличного содержания текста. Автор существует в произведении внутри психологически-индивидуализированного повествования и вне его. Основная функция автора в «Малине» — не духовное самораскрытие (это компетенция Я-героини), но бесстрастное наблюдение за происходящим. Авторское сознание не совпадает ни с одним из сознаний героев, но, будучи превалирующим, вбирает их в себя. Именно фигура автора в бахмановском романе обеспечивает целостность мозаично распадающейся картины личностного бытия.

Вместе с тем, автор в «Малине» — это не индивидуализированная инстанция, но бездушный никто, не способный на сострадание своим героям или на их осуждение холодный протоколист. Как утверждает ведущий теоретик постмодернизма Р. Барт, на смену произведению приходит текст, на смену автору — скриптор, «не знающий ни страсти, ни настроения, ни чувства, ни впечатления, а только манипулирующий словарем как обездушенной знаковой системой»<sup>11</sup>. «Малина» является художественной иллюстрацией к постмодернистской идее устранения из произведения автора. В конце бахмановского романа звучит ничей голос — голос скриптора. В финальной сцене романа теряется всякая самотождественность, на место

десакрализованного автора заступает язык «как изначально обезличенная деятельность»<sup>12</sup>.

Но И. Бахман отказывается от результатов этого сметроносного процесса, не желая пользоваться ими в своем дальнейшем творчестве. Автор гибнет в «Малине», раздираемый между двумя повествовательными инстанциями — между мужским и женским голосами. Уход женского повествователя вовсе не предполагает утверждения мужского. Коллизия, разыгрывающаяся между Я и Малиной и заканчивающаяся победой безличности, демонстрирует в художественной форме постмодернистский тезис о размывании бинарных оппозиций в рационалистической культуре. Бахман утверждает сомнительность и бесперспективность принципа антииерархичности. Третий член бинарной оппозиции — не мужской и не женский — остается ненайденным. Если он и наливается в тексте романа, то только как знак обезличенной пустоты. Утопия и nobis за пределами только мужской или только женской эстетики оказывается несостоятельной, сменяясь «ничьей» реальностью. Писательница гениально провидит этическую опасность асубъективности. Ингеборг Бахман как представительница женской литературы с ее ярко выраженной нравственной устремленностью, не приемлет не только самодовольного утверждения мужской эстетики, но и постмодернистскую обезличенность. Таким образом, под сомнение ставится современная эстетика с ее представлением о мире, как лишенном иерархии, в том числе и гендерной. Смерть, констатируемая «ничим» языком в finale, — это смерть не только женского творчества, но и искусства вообще. Это смерть этической доминанты литературы, которая отказывается давать оценки происходящему.

Искусство в постмодернизме — это «своеобразный исход из мира, но не в иnobытие утопии, а вовнутрь, в глубину, в чистое отсутствие. Это опасный и тосклиwyй акт»<sup>13</sup>, — выражает Н. Б. Маньковская идею, близкую Бахман.

Уникальное существование единичного гения оказывается непереносимым для Я в патриархальном символическом миропорядке, от которого она спешит укрыться в безъязыкости. Акт духовного самоубийства в «Малине» тождествен отказу от личностного бытия женщины, шопенгауэрскому отрицанию воли, восточному погружению в Ничто или в Нирвану.

Неспособность женской эстетики внести корректизы в ситуацию постмодернистского безразличия рождает эскейпистские тенденции. На белой стене обездушеннего языка, не мужского и не женского, вбирающего духовную опустошенность всей эпохи, черная щель намечает линию бегства из творчества.

Эскейпистский образ-символ у Бахман<sup>14</sup> повторяет идею художественного творчества как становления, которая была выдвинута философом Ж. Делезом. Суть современного искусства он сводит к оппозиции «белая стена — черная дыра». Делез противопоставляет черную дыру субъективного сознания, чувств и страстей (составляющие типично женского бытия) стене господствующих стереотипов. Линии добровольного изгнанничества проходят через черные дыры. Искусство также уподобляется философом белому холсту, чистому листу бумаги, киноэкрану (аналоги белой стены), пронзенному «черными дырами» творчества. В акте образного миропостижения происходит разрушение стены реальности художником, который вылезает из «черной дыры» и становится неуловимым.

Метафизический смысл творчества Ж. Делез усматривает в становлении писателя, ускользающего от действительности по намеченным линиям слома. Процесс письма — это и есть становление творческой личности. Однако результатом истинного становления должно стать рождение не художника, а кого-то другого, связанного с меньшинством. Но и здесь Делез видит опасность лжестановления. Поскольку настоящее меньшинство лишено возможности самовыражения, молчаливо, подобно немым, заикам, неграм. Отождествляя себя с ними, писатель испытывает неписательское становление. Только такое становление, олицетворяющее предательство писателем своего пола, рода, класса, то есть большинства, истинно, по Делезу. Итак, смысл творчества состоит в исчезновении<sup>15</sup>.

Не такое ли становление переживает в «Малине» Я, спасающаяся от жизни и от творчества в черной щели? И не отказывается ли она от женского пишущего большинства, не созревшего для революционно новой эстетики?

По всей видимости, эти вопросы требуют утвердительного ответа.

Несовершенная женская эстетика, не выходящая за пределы символической мужской культуры, не является убежищем для пишущего Я. Поэтому героиня из бахмановского романа выбирает молчание как удел безъязыкого меньшинства. И в этом смысле австрийскую писательницу можно с полным правом назвать, вслед за Э. Боа, глашатаем «философии культурного пессимизма»<sup>16</sup>.

Выход из создавшейся кризисной ситуации Бахман не удалось наметить в рамках своего творчества. Но в его вершинном произведении, безусловно, проявилась гениальность писательницы, сумевшей переступить границы женской эстетики, про-

тиворечивой и недостаточной, и прозреть этическую тупиковость грядущего постмодернистского искусства в целом с его антииерархичностью и конечной обесчеловеченностью.

<sup>1</sup> См.: Frei Gerlach, F. Schrift und Geschlecht: feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Berlin: Erich Schmidt, 1998. S. 22.

<sup>2</sup> Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 364.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты приводятся с указанием страниц в скобках по изданию: Бахман И. Малина / Пер. с нем. С. Шлапоберской. М., 1998. 368 с.

<sup>4</sup> См.: Bachmann I. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews / hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1983. S. 74.

<sup>5</sup> Платон. Пир // Платон. Собр. соч.: В 4 т. / Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М., 1993. Т. 2. С. 101.

<sup>6</sup> Bachmann I. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, S. 25.

<sup>7</sup> Bachmann I. Ibid., S. 93.

<sup>8</sup> С целью избежания терминологической путаницы, на наш взгляд, здесь было бы уместно разведение понятий автора и повествователя. Судя по всему, у Брахмана, употребляющего обозначение «Я-повествователь», речь идет именно о Я-авторе, чья повествовательная позиция оказывается статусно более высокой, чем позиции Я-повествователя или Малины-повествователя.

<sup>9</sup> См.: Brachmann J. Enteignetes Material: Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns «Malina». Wiesbaden: DUV, Dt. Univ.-Verl., 1999. S. 146–211.

<sup>10</sup> См.: Hildesheim D. Ingeborg Bachmann: Todesbilder: Todessucht und Sprachverlust in «Malina» und «Antigone». Berlin: Weißensee-Verlag, 2000. S. 73.

<sup>11</sup> Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1994. С. 389.

<sup>12</sup> Там же. С. 385.

<sup>13</sup> См.: Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 30.

<sup>14</sup> Возможны и другие трактовки образа стены, разрезанной щелью, в романе «Малина». Щель, в которой скрывается Я, отсылает читателя к образу шизоидной щели мира, явленному на первых страницах романа. Щель символизирует губительный разлад мужского и женского начал, логики и метафизики, символического и семиотического типов культуры (термины Ю. Кристевой), наконец, всеохватную, глобальную дисгармонию, определяющую человеческое бытие. Стена, в свою очередь, ассоциируется с непреодолимой стеной взаимного непонимания и отчуждения полов.

<sup>15</sup> См.: Маньковская Н. Б. Указ. соч. С. 108–110.

<sup>16</sup> Boa E. Schwierigkeiten mit der ersten Person: Ingeborg Bachmanns Malina und Monika Marons Flugasche, Die Überläuferin und Stille Zeile Sechs // Kritische Wege der Landnahme: Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre / hrsg. von R. Pichl und A. Stillmark. Wien: Hora-Verlag, 1994. S. 135.



## ЖИЗНЬ ЯЗЫКА

А. А. Кретов

### СЛАВЯНСКИЕ ЭТИМОЛОГИИ: БЕЛОКУРЫЙ

Слово *белокурый* и его производные известны в русском, украинском и польском языках.

Правда, сами украинцы на наличии этого слова в украинском языке особенно не настаивают: во-первых, его нет в словаре Б. Д. Гринченко (1907—1909), во-вторых, его нет в 11-томном толковом «Словаре украинского языка» [СУМ], в-третьих, переводные словари в качестве эквивалента русского *белокурый* дают *бліяний*, т.е. воспринимают слово *блокурий* как кальку с русского.

Украинскому языку слово *блокурий* приписывают только польский словарь<sup>1</sup> и «Этимологический словарь украинского языка»<sup>2</sup> — самим фактом включения его в словарник.

В русском языке, как это нередко бывает, первым зафиксировано не производящее — *белокурый*, а его производное со значением ослабленного признака *белокуроватый* — в «Актах астраханской воеводской избы» за 1651 г.<sup>3</sup>

К XVI—XVIII векам относится и фиксация этого слова в польском языке: *Białykurowaty*. Ross. Бѣлокуруый, blond, lisawy, һlond. *Białykurowaty*, по francuzku blond. Mon. 75, 593 [1764-84]. U jednych są włosy czarne, u drugich rusawe, u inszych żółte, u drugich białykurowate. Sak. Probl. 26 [середина XVII века]. Flegmisty człowiek bywa włosów biały albo białykurowatych. Ocz. Przy. 15 [1581]. Prov. Dziesięć lisowatych do jednego białykurowatego na poradę chodzą. Rys. Ad. 12 [1629] (ślepy slepego prowadzi). {даты в квадратных скобках вставлены мной — A. K.}<sup>4</sup>.

Как следует из данных «Словаря современного русского литературного языка» в 17-ти тт.<sup>5</sup>, слово *белокурый* впервые попало в словари только в 1780 году. Это был словарь И. Нордстета<sup>6</sup>.

Вместе с тем мы лишены возможности получить информацию о функционировании слов *белокурый* и *белокуроватый* в XVIII веке, поскольку они непостижимым образом отсутствуют в «Словаре русского языка XVIII века»<sup>7</sup> вместе с большой группой

пой слов в интервале от БЕЗЩАСТНЫЙ до БЕТ (автор словарных статей в этом интервале — канд. филол. наук Л. А. Войнова). В «Словаре русского языка XI—XVII вв.»<sup>8</sup> этой лакуне соответствуют 54 страницы текста. К сожалению, составители «Словаря русского языка XVIII века», за истекшие 20 лет не предприняли никаких попыток залатать эту огромную брешь в корпусе своего словаря. Трудно сказать, знают ли они сами о ее существовании.

В 1951 году Л. А. Булаховский опубликовал один из первых опытов этимологизации слова *белокурый*. В силу труднодоступности этого источника приведем его целиком: «Белокурый — «светловолосый». Этимологию слова трудно вывести из области догадок. Называю три едва ли не одинаково правдоподобные. Возможно, вторая часть слова представляет собою исказжение «-кудрый» под влиянием чисто внешне с ним схожего *бедокур*. Можно представить себе, что *белокурый* является изменением первоначального сложения «бело-каурый»: ср. *каурый* — «светлокаштановый, светло-рыжий» (о масти лошадей). Большиную вероятность имеет за себя также, что вторая часть слова — производное от *кур* — «петух», и слово в целом раньше употреблялось с несколько насмешливой окраской<sup>9</sup>.

Интересно, что «Этимологический словарь украинского языка»<sup>10</sup> фактически воспроизвел мнение Л. А. Булаховского, дав, правда, ссылки и на этимологию Н. М. Шанского в «Этимологическом словаре русского языка»<sup>11</sup>, а также на этимологию М. Фасмера в его словаре<sup>12</sup>.

Сам же Н. М. Шанский без комментариев пересказывает этимологию М. Фасмера по немецкому изданию его словаря.

Сближение Л. А. Булаховского *белокурого* и \**бело-каурым* при всей его формальной привлекательности и семантической близости нельзя признать правдоподобным. Во-первых, надо доказать существование \**бело-каурого*, а во-вторых, людей не называют ни гнедыми, ни вороными, ни соловыми, поэтому трудно ожидать, что человека могли назвать *бело-каурым*. Не удивительно, что эта этимология нигде (кроме, разве что, словаря<sup>13</sup>) не встретила поддержки.

Этимология М. Фасмера формально согласуется с третьей этимологией Л. А. Булаховского, только — *кур* понимается не как «петух», а как *курь* — польск. *kurz* «пыль». К сожалению, и это сближение неприемлемо<sup>14</sup>: слишком много натяжек, в особенности, семантических: *бело-курый*, как «бело-пыл(ый)» (или *бело-пыльный*)? Это при том, что слово *кура* в русских диалектах обозначает не пыль, а «выгулу, метель, пургу, буран, позем-

ку, снегопад; бурю; вихрь, сильный ветер с пылью», т.е. пыль, поднимаемую ветром. *Подниматься курою (о пыли)* — «Подниматься вихрем, столбом»<sup>15</sup>. Ни одно из этих значений не годится для сложения со словом *бел*, обозначающим волосы светлого цвета. «Первичное значение «словно покрытый белой пылью», предполагаемое Т. В. Шанской<sup>16</sup> вслед за М.Фасмером<sup>17</sup>, — ad hoc сочиненный конструкт, не имеющий оснований претендовать на что-либо большее, поскольку никаких следов «белой пыли» (точнее, \*белой *кури*) найти не удается. По-видимому, их нет. И, скорее всего, — потому, что им просто неоткуда взяться. Кроме того, сочетание \*белая пыль сомнительно еще и тем, что в семантике прилагательного *белый* содержится сема ‘чистый’, чего нельзя сказать о семантике слов *пыль*, *пепел*, *кура*, а также о чем-либо покрытом или «словно покрытом.. пылью».

Главный аргумент в пользу «кудрей» — ограниченность семантики прилагательного *белокурый* исключительно характеристикой волос. При выводе из *кури-пыли* и цвет был бы пыльно-пепельный (т.е. седовато-серый или серый), а если вспомнить обычай посыпать голову пеплом в знак скорби, то *белокурыми* должны были бы называться исключительно *седые* (серые) волосы, а не светлые от рождения (белые).

Диалектный же материал и современное словоупотребление дают другое: белоголовик «белокурый человек»<sup>18</sup>; белыш «шутл. Прозвище белокурого человека»<sup>19</sup>; белышка, белышко «Шутл. Белоголовый ребенок»; белуха «Человек с очень светлыми волосами; белобрысый человек»<sup>20</sup>; белужина «Человек с белыми волосами»; белявый «Белокурый: Большой мальчик у ей белявый»<sup>21</sup>; беляк «Ребенок, имеющий очень белый цвет лица или волос»; беляна «Белокурый человек»<sup>22</sup>; белянчик «Человек белолицый, чистый лицом; белокурый человек» — Ср. белянка (в 1-ом знач.)<sup>23</sup>; белячок «Беленький мальчик»<sup>24</sup>; беляшка «Белокурая девочка; белокурый человек»<sup>25</sup>; беляюшка «Белокурый, светловолосый человек»<sup>26</sup>.

Еще более серьезным аргументом в пользу белых *кудрей* — наличие устойчивой номинативной модели: белоголовый, белобрысый (= белобровый) [белобрыска «Блондинка», белобрыська «Прозвище белокурого человека»<sup>27</sup>], белоусый [белоус «Прозвище человека с белыми волосами»<sup>28</sup>] и белокудрый «белокурый»<sup>29</sup>. Ср. также у В. И. Даля белокудрый старец и белокудренник «раст. Ballota nigra, чернокудренник, глухая крапива, вонючая шандра, собачья мята»<sup>30</sup>.

Все эти слова обозначают, по преимуществу, человека со светлыми волосами и косвенно свидетельствуют о том, что *бе-*

*лый и седой* довольно рано разошлись в семантике при характеристике волос: *белые* волосы — преимущественно от природы, *а седые* волосы — преимущественно от возраста.

Ср. примеры из древнерусского языка: «*Растяще ВЛАСЫ главы своея... и творяще БЕЛЫ черны. или черымны или роусы* (1284)<sup>31</sup>; *Дочь Анна рожаемъ и ВОЛОСОМ БЕЛА, глаза серы* (1598)»<sup>32</sup>; **БЕЛОУСЫЙ** «Имеющий светлые усы»: «*Фадей лицом чермнѣ, белоусъ, глазы серы* (1593)»<sup>33</sup>.

Рассмотрев несостоятельность этимологии, поддержанной Н. М. Шанским, рассмотрим его собственные возражения против этимологии Л. А. Булаховского *белокурый < белокудрый*<sup>34</sup>.

Надо сразу сказать, что качество словарной статьи «Белокурый» в «Этимологическом словаре русского языка», автором-составителем которого значится Н. М. Шанский, вызывает серьезные претензии. Мы солидарны с Ю. В. Откупчиковым, отнесшим этимологию слова *белокурый* в словаре Н. М. Шанского к «неверным, неточным или спорным»<sup>35</sup>.

Во-первых, словарная статья начинается утверждением: «Исконно русское. Происхождение точно не выяснено». Следует ли это понимать так, что происхождение выяснено, но неточно? Тогда это означает: «Исконно русское, но это неточно». Если же точного знания о происхождении слова нет, можно ли утверждать, что оно «исконно русское»? Поскольку первая фиксация польского слова *białokurowy* на век опережает первую фиксацию русского слова *белокуроватый*, нельзя а priori исключать возможность заимствования из польского языка, а если в русском и польском — слова из общего источника, то это уже не исконно русское, а праславянское.

Во-вторых, в словарной статье «Белокурый» у Н. М. Шанского дается ссылка на статью Л. А. Булаховского «Деэтимологизация сложений...»<sup>4a</sup> и указывается страница — 108. Между тем на стр. 250 того же тома словаря указано, что статья Л. А. Булаховского расположена в журнале «Мовознавство» на страницах 71–78 (и это верно). В действительности же о слове *белокурый* речь идет на стр. 74–75, а не на 108-ой.

В-третьих, в «Актах астраханской воеводской избы» за 1651 год написано не «лицом женка белокуровата», как дает Н. М. Шанский<sup>36</sup>, а «лицом тонка, белокуровата»<sup>37</sup>.

В-четвертых, поддержанная Н. М. Шанским этимология М. Фасмера не подтверждается материалом ни русских говоров, ни польского языка: нет ни \*белой кури, ни соответствующей словообразовательной модели, ни сходного типа номинации.

И, наконец, в-пятых, единственное возражение Н. М. Шан-

ского против этимологии Л. А. Булаховского не соответствует действительности. Автор пишет: «в соответствующих фонетических положениях *dr>p* не упрощается» [Шанский 1965:87]. Между тем это упрощение представлено в словах *bérце* {бедр=ьк\_e}, *берцо* {бедр=ьк\_o}, *берцовыи* {бедр=ьк=ов\_ый} и некоторых других родственных им словах. *Берцевая кость* — это кость *бедра* (точнее, деминутива этого слова — *берца*), и в прилагательном мы видим, как упростились *dr>p*. Но, может быть, мы имеем дело с разными позициями? Да нет: в обоих случаях последовательность *dr* принадлежит корню. Ср. также и место ударения: *-кУ(д)рый* и *бЁ(д)рце*.

Таким образом, этимология Л. А. Булаховского *белокурый* < *белокудрый* — семантически и словообразовательно корректный способ объяснить семантику и сочетаемость прилагательного *белокурый*. Это решение предполагает редкий фонетический процесс: *ДР > Р*. Как мы убедились, этот процесс всё же не единичен. Сам Л. А. Булаховский ссылался на последнее прибежище младодрамматика — аналогию со словом *бедокур*. В данной трансформации можно также видеть и проявление закона наименьшего усилия (или закона экономии усилий), который особенно активно действует в живой ненормированной разговорной (т.е. диалектной) речи до тех пор, пока не вызывает помех в общении. Если трансформация *кудри > кури* или *куры* такие помехи непременно бы создала, то трансформация *белокудрый > белокурый* таких помех не вызывает (его всё равно не с чем спутать), что, собственно, и дает ответ на вопрос о возможных причинах данного изменения. Принципиально аналогичной является также не вполне стандартная трансформация словоформы *видишь* в *ишь*.

Параллельное же существование в литературном языке прилагательного *белокудрый* «Имеющий очень светлые, почти белые кудри» (*Крепко любили родители белокудрую дочку свою. Печер. В Лесах*<sup>38</sup>) — дополнительное подтверждение реальности и жизненности модели, по которой могло быть создано слово *белокурый*.

Тут бы можно было поставить точку, если бы не некоторые неувязки.

Во-первых, польское слово *białokurowaty*, действительно, толкуется через французское *blond* (ср. блондин — светловолосый человек), а вот о его производящем — польском слове *białokury* в Варшавском словаре написано буквально следующее: «[białokury] blado gózowy»<sup>39</sup>, т.е. не белый, не желтый, не золотистый, а «бледно-розовый».

Во-вторых, давайте, наконец, внимательно прочтем пример первого употребления прилагательного *белокуроватый* в русском

тексте. Вот он: «*А татарское имя жонки Токъи, а дочери имя Акбикъ, лицом тонка, белокуровата, глаза и брови и ресницы черны*» Астрах. а., № 2234. 1651 г.<sup>40</sup>. Поскольку дело происходит в Астрахани в середине XVII века, нас не должно удивлять, что речь идет о женщине с татарским именем (вероятно, крещёной в православие), поскольку сказано не просто «имя жонки», как сказали бы, если б оно у нее было одно, а «татарское имя жонки», что предполагает наличие и другого — не татарского. В этнической же принадлежности женщины, носящей тюркское имя и имеющей дочь с тюркским именем сомневаться не приходится. В таком случае перед нами экзотический портрет черноглазой татарки с черными бровями и ресницами, тонким лицом и белокурыми волосами. Известно, что существуют белокурые турчанки, правда, у них обычно голубые глаза. Но в сочетание тонкого лица с черными глазами, бровями и ресницами с белокурыми волосами в середине XVII века — до эпохи женских париков и химических способов осветления волос — поверить трудно. Давайте обратим внимание и на то, что в тексте сказано: «*лицом тонка, белокуровата*», да и дальше портретная характеристика не выходит за пределы лица. Вполне правомерна интерпретация «*лицом... белокуровата*», при которой прилагательное характеризует цвет кожи лица, а не волос.

Полезно обратить внимание и на имена женщин. Ту, что *белокуровата*, зовут татарским именем *Токъи*, что, учитывая гиперкорректную передачу в тексте безударного [ə] буквой [o] в слове *татарское*, можно соотнести с татарским именем арабского происхождения *Такия* (*Такъя*) — арабское 1. Умная, основательная, к любому делу подходящая с умом; осторожная. 2. Благочестивая, берегущая себя от всего дурного, религиозная, набожная. Особый интерес представляет имя дочери *белокуроватой* женщины — *Акбикъ*, в котором нетрудно распознать тюркско-татарское имя *Акбика* (*Акбикә*) = **Ак** «Белая (а также «чистая, непорочная; светлая, луцистая; красивая и др.») + **бика** (девушка; дама, госпожа). Непорочная, красивая девушка (дама)»<sup>40a</sup>. Когда *белой девой* называют дочь *белокуроватой* женщины, это уже не может быть случайностью — перед нами указание на устойчивый генетический признак. Но и тут более вероятным представляется указание на цвет кожи, а не на цвет волос (вспомним, что далеко не все Светланы — природные блондинки). Цвет кожи — признак, который сразу и несомненно выделяет младенца. Про цвет волос этого сказать нельзя.

Такая интерпретация позволяет предложить еще одну этимологию: *белокуровата* = *бело(ш)куровата*, т.е. *белокожа*. В та-

ком случае получает объяснение польское *białokury* — «бледно-розовый», именно такую кожу обычно имеют блондинки и блондинки. Интересно, что в польской пословице фактически становится знак равенства между рыжим и белокурым: «Dziesięć lisowatych do jednego białokurowatego na poradę chodzą. Prz. (= ślepy slepego prowadzi), что буквально можно перевести как «Десять лисоватых (рыжих, как лисы) за одним белокуроватым на параде ходят», что означает «слепой слепого ведет». Действительно, цвет кожи у тех и других одинаков.

Следовательно, первоначально, белокурый имел значение ‘белокожий’. Если бы это слово было исконно русским, оно бы имело вид \*белоскорый или \*белокорый. Наличие же ударного /У/ указывает на польское происхождение этого слова. Следовательно, перед нами такое же польское заимствование, каким, по предположению М. Фасмера<sup>41</sup>, является и слово *шкура*. Начальный /ш/ вместо польского /s/ объясняется его «отрицательной экспрессивной функцией»<sup>42</sup>.

В таком случае русский язык сохранил слово, польским языком практически утраченное. А перенос с цвета лица на цвет волос, действительно, можно объяснить народноэтимологическим сближением «тёмного» заимствованного слова *белокурый* с этимологически прозрачным — *белокудрый*. Под таким углом зрения уже можно согласиться с Т. В. Шанской, относящей сближение с *кудрями* к народной этимологии<sup>43</sup>.

В самом польском языке ПИЕ корень (*s)kor-* ‘кора, шкура’ дал две сложные основы: с *s-mobile* *<biał + skor+n>* «Białoskórnik, garbarz, co białe skóre wyprawia. Mon. 75. 588. Boh. girchař; Carn. jérhar; Vind. sirhar. Ross. Сыромятникъ (скорникъ kuśnierz)<sup>44</sup>». Польск. *Białoskórnik* соответствует не только русскому слову *сыромятник*, но и слову *кожемяка*, а родственное ему слово *скорняк* в русском языке обозначает того, кто сшивает шкуры (меха), а не выделывает их.

Вариант корня без *s-mobile* представлен в польской основе *<biał + kor>* в словах [białokury] blado różowy; *Białokurowaty* [Białokorowaty] blond, blondyn, jasnowłosy, płowy, jasny<sup>45</sup>. Особое внимание следует обратить на вариант *bialokorowaty*, предложенный в Варшавском словаре. Написание *białokury* и *białokurowaty* свидетельствуют о том, что и для поляков это слово является этимологически темным. Таким образом, начав с русского слова, мы кончаем этимологизацией польских слов. В соответствии с нашей этимологией, возводящей оба сложения к польскому слову *skóra*, их следовало бы писать *białokóry* и *białokrórowaty*.

Уже в польском языке варианты корня разошлись семантически: вариант *skór-* закрепился за шкурами — кожами животных, а вариант *kór-* — за кожей человеческого лица. Если наша интерпретация русского примера 1651 года верна, то именно русский дискурс сохранил то значение слова *белокуроватый*, которое в польском слове было уже утрачено и просвечивает только в слове *bialokury*.

В заключение можно сказать, что характеристика «исконно русское» применительно к слову *белокурый*<sup>46</sup> представляется, по меньшей мере, поспешной.

<sup>1</sup> Słownik języka polskiego / Pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedzwiedzkiego, t. I–VIII, Warszawa 1900–1927. С. 197. Т. I. С. 197.

<sup>2</sup> Етимологічний словник української мови у семи томах. Т. 1–4 / Головний ред. О. С. Мельничук. Київ: Наукова думка, 1982–2005 (издание подолжается).

<sup>3</sup> Этимологический словарь русского языка. Т. I, вып. 2 (Б). / Автор-сост. Шанский Н. М. М.: Изд-во МГУ, 1965. С. 87–88.

<sup>4</sup> Słownik języka polskiego / Przez M. Samuela Bogumiła Linde. Т. I–VI, Lwów 1854–1860. Т. I. С. 94.

<sup>5</sup> Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.-Л.: Наука, 1950–1965. Т. I. С. 376.

<sup>6</sup> Российский с немецким и французским переводами словарь, сочинённый Иваном Нордстетом, ч. I (А-Н), СПб, 1780; ч. II (О-Я), СПб, 1882.

<sup>7</sup> Словарь русского языка XVIII в. Вып. 1–14. Л.: Наука, 1984–2004.

<sup>8</sup> Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 1–25. М.: Наука, 1975–2000.

<sup>9</sup> Булаховский Л. А. Деэтимологизация сложений в русском языке // «Мовознавство», 1951. Т. 9, Київ: Видавництво АН Укр. РСР, стор. 71–78. С. 74, 75.

<sup>10</sup> Етимологічний словник української мови у семи томах. Т. 1–4 / Головний ред. О. С. Мельничук. Київ: Наукова думка, 1982–2005 (издание подолжается).

<sup>11</sup> Этимологический словарь русского языка. Т. I, вып. 2 (Б). / Автор-сост. Шанский Н. М. М.: Изд-во МГУ, 1965.

<sup>12</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Перев. с нем. и доп. О. Н. Трубачева / Под ред. и с предисл. Б. А. Ларина: В IV т. М.: Прогресс, 1964–1973.

<sup>13</sup> Етимологічний словник української мови у семи томах. Т. 1–4 / Головний ред. О. С. Мельничук. Київ: Наукова думка, 1982–2005 (издание подолжается).

<sup>14</sup> Этимологический словарь русского языка. Т. I, вып. 2 (Б). / Автор-сост. Шанский Н. М. М.: Изд-во МГУ, 1965. С. 148.

<sup>15</sup> Словари русских народных говоров. Вып. 1–38. Л.: Наука, вып. 16. 1965–2004. С. 107.

<sup>16</sup> Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. Пособ. для учителя / Под ред. С. Г. Бархударова. Изд. 3. М.: Учпедгиз, 1971. С. 41.

<sup>17</sup> Этимологический словарь русского языка. Т. I, вып. 2 (Б). / Автор-сост. Шанский Н. М. М.: Изд-во МГУ, 1965. С. 148.

- <sup>18</sup> Словарь русских народных говоров. Вып. 1—38. Л.: Наука, 1965—2004. Вып. 2. С. 217.
- <sup>19</sup> Там же. С. 234.
- <sup>20</sup> Там же. С. 229.
- <sup>21</sup> Там же. С. 238.
- <sup>22</sup> Там же. С. 240.
- <sup>23</sup> Там же. С. 241.
- <sup>24</sup> Там же.
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Там же. С. 216.
- <sup>28</sup> Там же. С. 225.
- <sup>29</sup> Там же. С. 221.
- <sup>30</sup> Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка: В IV т. М.: Рус. яз., 1978—1980. Т. I. С. 348.
- <sup>31</sup> Словарь русского языка XI—XVII вв. Вып. 1—25. М.: Наука, 1975—2000. Т. С. 363.
- <sup>32</sup> Там же. С. 137.
- <sup>33</sup> Там же. С. 136.
- <sup>34</sup> Булаковский Л. А. Указ. соч. С. 74—75. <sup>34а</sup> Там же.
- <sup>35</sup> Откупщиков Ю. В. Очерки по этимологии. СПб: Изд-во С-Петерб. ун-та, 2001. С. 365.
- <sup>36</sup> Этимологический словарь русского языка. Т. I, вып. 2 (Б). / Автор-сост. Шанский Н. М. М.: Изд-во МГУ, 1965. С. 88.
- <sup>37</sup> Словарь русского языка XI—XVII вв. Вып. 1—25. М.: Наука, 1975—2000. Т. I. С. 135.
- <sup>38</sup> Словарь современного русского литературного языка: В 20 т. / РАН. Ин-т рус. яз.; Гл. ред. К. С. Горбачевич. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Рус. яз., 1991. Т. I. С. 467.
- <sup>39</sup> Słownik języka polskiego / Pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, t. I—VIII, Warszawa 1900—1927. С. 197. Т. I. С. 143.
- <sup>40</sup> Словарь русского языка XI—XVII вв. Вып. 1—25. М.: Наука, 1975—2000. Вып. I. С. 135. <sup>40а</sup> Словарь татарских имен // [http://www.tatar.kz/isem\\_1.htm](http://www.tatar.kz/isem_1.htm).
- <sup>41</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Перев. с нем. и доп. О. Н. Трубачева / Под ред. и с предисл. Б. А. Ларина: В IV т. М.: Прогресс, 1964—1973. Т. IV. С. 451.
- <sup>42</sup> Там же.
- <sup>43</sup> Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. Пособ. для учителя / Под ред. С. Г. Бархударова. Изд. 3. М.: Учпедгиз, 1971. С. 41.
- <sup>44</sup> Słownik języka polskiego / Pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, t. I—VIII, Warszawa 1900—1927. С. 197. Т. I. С. 197.
- <sup>45</sup> Słownik języka polskiego /Pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, t. I-VIII, Warszawa 1900—1927. S. 143.
- <sup>46</sup> Этимологический словарь русского языка. Т. I, вып. 2 (Б). / Автор-сост. Шанский Н. М. М.: Изд-во МГУ, 1965. С. 87.
- Автор искренне благодарит д-ра филол. наук Е. А. Карпиловскую (Киев) и канд. филол. наук В. П. Мякишеву (Краков), обеспечивших его знакомство с украинскими и польскими источниками, а также канд. филол. наук И. А. Грунтову (Москва) за консультацию по тюркским именам.

Л. И. Ушакова

**О МЕХАНИЗМЕ ФОРМИРОВАНИЯ  
ФРАЗЕОЛОГИЗОВАННОГО ЗНАЧЕНИЯ  
У ДВУХКОМПОНЕНТНЫХ ОТЫМЕННЫХ  
ПРЕДЛОГОВ**

В последние годы предлоги все чаще привлекают внимание исследователей. Объясняется это и активизацией предлога как части речи в связи с ростом аналитических тенденций в языке, и продолжающимся процессом образования предлогов на базе других частей речи, и необычайной информативной емкостью предложно-падежных конструкций, представляющих собой высказывания со свернутой или скрытой пропозицией.

Предметом нашего анализа являются отыменные двухкомпонентные предлоги с фразеологизированным значением (далее ФЗ) и — уже — механизм формирования такого значения.

В лингвистических исследованиях предлоги с фразеологизированным значением не выделяются в особую группу, а описываются наряду с другими отыменными образованиями различного типа. Между тем они достаточно интересны как самостоятельный объект изучения, так как их рассмотрение позволяет решить целый ряд важнейших теоретических вопросов, например, вопросы об их семантической структуре, степени определживания и фразеологизации, механизме фразеологизации и др. Речь идет о таких предлогах, как *во имя, в свете, на правах, в руках, в виде, за счет, в лице, в порядке, в роли, в рамках* и др., степень определживания и фразеологизации которых различны.

Мы ограничиваем эти предлоги от трех других типов двухкомпонентных отыменных предлогов.

К первому типу относятся предлоги *во время, в период, по причине, с целью, в целях, при условии* и др.

Лексические значения входящих в них существительных определяют характер логико-смысловых отношений, выражаемых предлогами (временных, причинных, целевых, условных); кроме того, в них имеет место закон семантического согласования<sup>1</sup> между значением непроизводного предлога и семантикой имени: так, предлог «с» в сочетании с творительным падежом среди других значений имеет и значение цели, которое «согласуется» со значением существительного «цель», и с этим же существительным соотносится одно из значений предлога «в», образуя предлог «в целях». Одно из значений предлога «по» — причинное; оно «согласуется» со значением слова «причина» и образует в сочетании с ним предлог «по причине». Закон се-

мантического согласования действует при образовании и других предлогов этой группы.

Второй тип двухкомпонентных отыменных предлогов — это предлоги *с помощью*, *без помощи*, *в отсутствие*, *без сопровождения*, *в сопровождении*, *в заключение*, *в конце*, *в начале*, *в направлении* и др.

В этих предлогах лексическое значение существительного характеризует, конкретизирует семантические отношения между лексемой и словоформой, находящимися слева и справа от предлога.

Двум этим типам предлогов соответствуют различные трансформации с использованием моделей развернутых пропозиций: конструкции с предлогами первой группы соотносятся с придаточными предложениями времени, причины, цели, условия: *во время экскурсии* — когда была экскурсия; *с целью получения знаний* — чтобы получить знания; *по причине болезни* — потому что заболел; *при условии выполнения задания* — если выполнить задание. Конструкции с предлогами второй группы соотносятся с моделями развернутых пропозиций (это могут быть и придаточные предложения), в состав которых входит глагол, однокоренной по отношению к образующему предлог имени (или близкий ему по семантике): *иду в направлении города* — направляюсь к городу; *они дружили на протяжении многих лет* — их дружба длится многие годы; *сделал с помощью отца* — отец помог; *праздник прошел в отсутствие руководителя* — руководитель отсутствовал; *в начале встречи* — когда началась встреча; *в заключение выступления* — заканчивая выступление и т.д. Входящее в состав этих предлогов имя семантически значимо, оно конкретизирует логико-смысловые отношения между пропозициональными структурами, в которых одна пропозиция является главной, а другая уточняет, характеризует ее в каком-либо аспекте.

Третий тип — предлоги *в количестве*, *в числе*, *в число*, *к числу*, *в результате*, *на имя*, *через посредство* и др.

В этой группе предлогов имя, напротив, малоинформативно, и сама обязательность предлога в структуре словосочетания и предложения проблематична: такой предлог или а) полностью может быть изъят, и конструкция при этом не разрушится, произойдет только стилистический сдвиг от более официальной речи к разговорной, или б) может быть опущено имя, и отношения между компонентами словосочетания будут выражены только простым непроизводным предлогом. Это бывает прежде всего в тех случаях, когда непроизводный предлог сам по себе достаточно значим (например, «к», «через»), способен

взять на себя всю полноту выражения смысловых отношений, и существительное оказывается просто избыточным.

Например:

- а) *Студенты в количестве десяти человек приняли участие в олимпиаде — Студенты, десять человек, // (которых было десять человек), приняли участие...;*
  - написать заявление **на имя** руководителя — руководителю;
  - добиться успехов **в результате** упорного труда — упорным трудом;
- б) *Эта работа принадлежит **к числу** педагогических инноваций — принадлежит к педагогическим инновациям;*
  - попасть **в число** отстающих — попасть в отстающие;
  - присоединился **к числу** приглашенных — к приглашенным;
  - **по мере** возможности он нам помогает — по возможности помогает;
  - попробуйте действовать **через посредство** адвоката — через адвоката.

Признаки предлогов этой группы, обозначенные индексами а) и б), не являются абсолютно ограничивающими данные предлоги от исследуемых нами предлогов с ФЗ, ибо и среди последних есть единицы, обладающие такими же признаками. Ср.: а) *работать в качестве* учителя — учителем; *заявление в адрес правительства* — правительству; б) *успехи в деле воспитания* — в воспитании;  *достижения в сфере производства* — в производстве; *выступать от имени* студентов — от студентов;  *достижения в области науки* — в науке.

Возможность элиминации предлога в конструкциях типа а) вообще объясняется, на наш взгляд, конкуренцией между синтетическим и аналитическим способом выражения грамматических значений.

Что касается предлогов с фразеологизированным значением, то они представляют собой результат динамических языковых процессов, связанных с преобразованием предложно-падежных форм в качественно новую единицу лексико-семантического, морфологического и синтаксического уровней.

Оказалось трудным составить сам список таких предлогов в связи с тем, что многие из них находятся «...на разных ступенях отхода от тех знаменательных слов, которыми они мотивированы»<sup>2</sup>, различна степень их фразеологизации. Однако почти все единицы, которые мы рассматриваем как предлоги с фразеологизированным значением, нашли отражение хотя бы в одном фразеологическом или толковом словаре (под ♦), следовательно, авторы считают их фразеологизмами или, по край-

ней мере, фразеологизированными единицами языка. Те же предлоги из нашего списка, которые не зафиксированы наиболее известными словарями, например: *за спиной правительства, на плечи государства, в атмосфере взаимопонимания, в форме конференции* и некоторые другие, — надеемся, в ближайшем будущем будут отмечены и в лексикографической литературе.

По наблюдениям Е. Т. Черкасовой, в формировании отыменных предлогов участвуют только формы отвлеченных имен существительных, в том числе и отглагольных<sup>3</sup>. Наш материал показывает, что в предлогах с фразеологизованным значением представлены 3 группы существительных:

1) конкретно-предметные: *в глазах общественности, в руках государства, в руки правительства, от руки неприятеля, через голову парламента, от лица президента, в лице администрации, перед лицом суда;*

2) неконкретно-предметные: *в адрес власти, в интересах общества, за счет предприятия, по линии министерства, во имя любви, в знак дружбы, под знаком борьбы за мир, в порядке взаимопомощи* и др. Семантика этих существительных в той или иной степени абстрактна, но они имеют соотносительные формы множественного числа, сочетающиеся с количественными числительными, т.е. обладают грамматическими признаками конкретных имен;

3) существительные, обозначающие абстрактные, отвлеченные понятия: *в свете принятых решений, во славу отчизны, на фоне безработицы, по случаю приезда, в честь праздника* и др.

Все эти существительные являются непроизводными и, следовательно, лишенными деривационного значения, осложняющего вещественное содержание корня, и это, как нам кажется, один из факторов, способствующих фразеологизации данных предлогов.

Фразеологизованное значение формируется также за счет ослабления предметности вообще и утраты входящими в состав предлогов конкретными именами денотативной референции, что ведет к обобщенности семантики предложно-падежной формы; отвлеченные же существительные (в том числе и неконкретно-предметные), предметность которых слаба и бесформенна, референции лишены изначально, именно поэтому на базе таких существительных образуется большая часть производных отыменных предлогов вообще и с фразеологизованным значением в частности.

Следы былой предметности видны в способности некоторых предлогов допускать вставку определения между непроизводным предлогом и именем, но это определение, часто местоименное, не повышает информативность существительного, его предметность оказывается и в этом случае мнимой, ибо такое существи-

тельное не выполняет самостоятельной синтаксической функции в предложении, оно синтаксически значимо лишь в сочетании с определяющим словом: *учиться за счет государства* — (как? каким образом?) *за государственный счет*; *встретились по случаю приезда гостей* — (почему?) *по этому (такому) случаю*; *сотрудничать в сфере энергетики* — (в чем? как?) *в этой сфере*; *встретились в кругу друзей* — (где? как?) *в дружеском кругу*.

Другие предлоги, имеющие более высокую степень определоживания, таких вставок вообще не допускают, являются непроницаемыми: *получить воплощение в виде презентации*; *встретиться на предмет переговоров*; *исполнена песня во славу Родины*; *уехать в силу обстоятельств* и др. Видимо, семантическая спаянность, целостность компонентов таких предлогов довольно высока.

Процесс фразеологизации свободной предложно-падежной формы — это формирование прежде всего образного представления, метафорическое переосмысление значения существительного, которое образует внутреннюю форму предлога с фразеологизованным значением.

Значительная часть таких предлогов имеет достаточно ощущимую носителями языка внутреннюю форму: *передать в руки правосудия*, *наградить за счет предприятия*, *обвинения в адрес власти*, *трудиться во славу Родины*, *вращаться в кругу молодежи* и др. Выражаемые этими предлогами логико-смысловые отношения как бы окрашены той образностью и метафоричностью, которая идет от предлога.

Логико-смысловые отношения, реализуемые другими предлогами, такой окрашенности лишены, внутренняя форма в них затемнена, но, возможно, за счет этого они характеризуются экспрессивно-стилистической отмеченностью: *во имя* (высок.) *справедливости*, *в свете* (книжн.) *грядущих перемен*; явной книжностью, а где-то и официальностью веет от предлогов: *в порядке самокритики*, *в силу сложившихся обстоятельств*, *на предмет участия в соревнованиях*, *достижения по части литературы* (три последних предлога с момента своего возникновения, по наблюдениям Е. Т. Черкасовой, использовались в деловой речи).

В механизме формирования фразеологизованного значения, а затем и в возрастании степени фразеологизации задействованы синтагматические условия функционирования данных предлогов.

Проведем наблюдения на примере употребления предлога *за счет*, а для этого нам придется остановиться и на процессе формирования значения этого предлога.

Предлог *за счет* образовался на базе третьего значения (см. МАС) существительного «счет»: «документ с указанием суммы

денег, которая должна быть уплачена за что-либо», но сема «документ» уходит из семантической структуры предлога, а актуальными становятся семы «деньги» и «уплатить».

Значение конструкции «за счет», выступающей в функции предлога, толкуется в словарях следующим образом: 1) используя что-л. для какой-либо цели; 2) за чьи-либо средства, деньги.

Е. Т. Черкасова в свое время отмечала, что употребление словоформы «за счет» в этих значениях является непредложным, и в то же время возрастает использование этой конструкции в предложной функции<sup>4</sup>. Нам представляется, что современное функционирование этой словоформы только предложное, но степень фразеологизации данного предлога различна. В сочетании с именами, обладающими признаком «платежеспособность», имеет место семантическая солидарность базовой лексемы «счет» с семантикой существительных, и степень фразеологизации предлога невысока: *Маленькие пациенты обеспечены полностью за счет средств городского бюджета* (АиФ, 2003, № 10).

При расширении сочетаемости соотнесенность предлога с семантикой существительного «счет», с его внутренней формой ослабевает, и, следовательно, степень фразеологизации возрастает:

- *В 2002 году имел место прирост запасов углеводородного сырья за счет геолого-разведочных работ* (АиФ, 2002, № 24).
- *Необходимо обновлять авиапарк за счет самолетов иностранного производства* (Труд-7, 2001, № 12).

Логико-смысловые отношения между пропозициями, выражаемые при помощи предлога *за счет*, — значение причины и образа действия, — никак не связаны со значением образующего предлог имени.

Итак, механизм формирования фразеологизированного значения у отыменных двухкомпонентных предлогов (он имеет всеобъемлющий характер, касается всех таких предлогов) — это ослабление значения предметности вообще и утрата денотативной референции конкретными именами; формирование образного представления, метафоризация; изменение синтагматических условий функционирования.

Как фактор, способствующий фразеологизации, мы рассматриваем непроизводный характер основы образующего предлог имени.

Кроме того, можно говорить и о частных условиях формирования фразеологизированного значения, которые имеют отношение к отдельным группам предлогов:

1) в предлог переходит наречная или адъективная по значению предложно-падежная форма, которая уже прошла первичный процесс фразеологизации, при переходе в предлог она

подверглась фразеологизации вторично, причем эта вторичная фразеологизация не мотивируется или слабо мотивируется первой: *Все в порядке* (благополучно; так, как должно быть) — *в порядке самокритики*; у них *в руках* власть — собственность находится *в руках государства*; важно всегда быть *в форме* — изложить свои взгляды *в форме* доклада; в том же духе — *в духе взаимопонимания*;

2) предлог выделился из состава фразеологизма и также подвергся вторичной фразеологизации: *Держать себя в рамках* (приличия) — *в рамках* предстоящих переговоров; *пойти по линии* наименьшего сопротивления — мероприятий *по линии министерства*; закон *вступил в силу* — *в силу* сложившихся обстоятельств.

Все группы предлогов, о которых мы говорили (в том числе и рассматриваемые нами), обладают такими признаками, сближающими их с фразеологизмами, как устойчивость компонентного состава, воспроизведимость и непроницаемость (или мнимая проницаемость), что и дает основания исследователям называть их служебными, или релятивными, фразеологизмами<sup>5</sup>. Но только в предлогах с фразеологизированным значением процесс фразеологизации затронул и содержательную их сторону, произошло метафорическое переосмысление предложно-падежной формы, на базе которой и образовался предлог.

Использование предлогов с фразеологизованным значением отражает стремление говорящего ярко, образно, выразительно передать свои мысли, уйти от стандартов, привлечь внимание к своему сообщению, именно поэтому они так частотны в современной прессе.

<sup>1</sup> Гак В. Г. К проблеме семантической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики, 1971. М., 1972.

<sup>2</sup> Русская грамматика. В 2-х т. М., 1980. Т. 1. С. 709.

<sup>3</sup> Черкасова Е. Т. Переход полнозначных слов в предлоги. М., 1967. С. 51.

<sup>4</sup> Там же. С. 160.

<sup>5</sup> См., в частности: Шиганова Г. А. Релятивные фразеологизмы русского языка. Челябинск, 2003.

## Т. В. Ушакова ВОПРОС О ПОДЛЕЖАЩЕМ В СЛОЖНОПОДЧИНЕННОМ ПРЕДЛОЖЕНИИ, ВЫРАЖАЮЩЕМ ИЗЪЯСНИТЕЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ

В традиционной грамматике подлежащее определяется как главный член двусоставного предложения, грамматически независимый от другого члена предложения, выражаемый обычно именем существительным, местоимением или другим склоняе-

мым словом в форме именительного падежа и обозначающий предмет (в широком смысле этого слова), признак (действие, состояние, качество) которого определяется в сказуемом<sup>1</sup>.

В последнее десятилетие в грамматике получило широкое признание определение подлежащего как субъекта предложения. В качестве субъекта предложения рассматриваются «синтаксически независимый субстанциальный компонент субъектно-предикативной структуры, обозначающий носителя предикативного признака»<sup>2</sup>.

Применительно к исследуемым нами предложениям подлежащее мы рассматриваем как «главный член двусоставного предложения, называющий предмет, признак которого определяется в сказуемом»<sup>3</sup>.

Как уже давно замечено, подлежащее и сказуемое определяются друг через друга, поскольку они формируют номинативный центр двусоставного предложения. Это обстоятельство актуализировало вопрос об иерархической вершине предложения (что «главнее» — подлежащее или сказуемое). В специальных синтаксических исследованиях данный вопрос разрешался по-разному. Сторонники формальной грамматики (А. А. Шахматов, А. М. Пешковский) считали вершиной предложения подлежащее, поскольку оно обозначает независимые сущности (предметы), а сказуемое выражает признаки, не имеющие от субстанции бытия. Вместе с тем, в современной синтаксической науке существует и прямо противоположная точка зрения — вербоцентристическая, в которой лежат идеи Л. Теньера о том, что вершиной предложения является сказуемое.

В последние годы предпринята попытка преодоления двух противоположных подходов. Считается, что подлежащее и сказуемое соотносительные понятия, но сказуемое информативно богаче подлежащего.

При описании синтаксических структур необходимо использование важного понятия *пропозиции*, понимаемой нами как константное номинативное ядро, остающееся неизменным в условиях различных «языковых игр», иначе говоря, являющееся независимым от всякого рода переменных, прежде всего актуализационных модификаций бытийного компонента сказуемого или главного члена односоставных предложений. Особую значимость это понятие приобретает в связи с тем, что пропозиция, будучи номинативной базой предложения, в определенных условиях может трансформироваться в пропозицию небазисную, т.е. такую, которая используется в составе другой, базисной, пропозиции либо в предметно-субSTITУИрующей функции, либо в функции предметно-характеризующей<sup>3а</sup>. Пропо-

зация неоднородна в содержательном отношении: в ходе лингвистических и логических исследований последних десятилетий стала достаточно очевидной неоднородность семантики непредметных подлежащих, представленной такими категориями, как пропозиция, событие, процесс, факт и важность разделения предметных подлежащих в содержательном плане на два вида: «процессы (события, свойства, события) и факты (собственно пропозиция)<sup>4</sup>.

Описание способов выражения подлежащего и его семантико-функциональных свойств будем проводить, рассматривая отдельно два его варианта: собственно-предметное (непропозитивное) и ситуативно-предметное (пропозитивное). Правомерность такого подхода подтверждается существенными различиями в способах представления подлежащего, которое может иметь предметное значение или непредметное значение.

Собственно-предметное подлежащее, имеющее предметное, субстанциальное значение, и ситуативно-предметное подлежащее, указывающее на свернутую ситуацию, выражается в двухсоставных предложениях теми же языковыми средствами, что и в других типах двухсоставных предложений русского языка, но их набор, частотность и семантика, специфичен и будут описаны ниже.

#### **Собственно-предметное подлежащее**

«Собственно-предметное подлежащее — подлежащее, ориентированное на обозначение отдельно взятых реалий действительности, категоризованных как грамматический предмет непропозитивного характера»<sup>36</sup>. По общему обыкновению основным средством выражения собственно-предметного (или конкретно-предметного) подлежащего в двухсоставном предложении является непропозитивные<sup>5</sup> существительные в форме именительного падежа: *Кровое зеркало отразило, как переглянулись гости* (Ю. Красавин); *Начальство велело, чтобы кто-нибудь постоянно находился в гостинице* (А. Маринина); *В конце концов, мальчишка не виноват, что у него мозгов нет* (А. Маринина); *Резинка была сигналом о том, что в тайнике находится записка* (А. Маринина); *Ника ждала, что зайдет Бутонов* (Л. Улицкая); *Солдаты потом клялись, что пули обходили Стрыйковского стороны, ложась в грязь у его сапог* (В. Беньковский, Е. Хаецкая); *Я почувствовала, как на глаза наворачиваются слезы* (Т. Полякова); *Ты, кажется, говорил, что салфетки кончились* (А. Маринина).

Непосредственно к существительным, репрезентирующим собственно-предметные подлежащие, примыкают местоименные существительные: *Он не хотел показать, что ее слова задели его* (В. Беньковский, Е. Хаецкая); *Никто не ожидал, что коме-*

дия получит высшую награду (из газет); *Просто прими как факт, что существует некто, оплативший расследование* (Д. Донцова); *Тогда вы скажите сестрам, кто сегодня дежурит* (М. Чулаки); *В детстве ничто не предвещало, что я стану актером* (из газет). *Утром я проснулась оттого, что кто-то осторожно скребся в дверь* (Т. Полякова).

Собственно-предметные подлежащие довольно часто выражаются субстантивированными прилагательными, местоименными прилагательными, причастиями<sup>6</sup>, числительными, т.е. теми частями речи, которые соприкасаются с обозначением предметности. Так, А. А. Потебня отмечал, что «прилагательное может указывать на носителя признака и в этом смысле обозначать его»<sup>7</sup>. Субстантивация указанных выше лексико-грамматических категорий слов существенным образом меняет их грамматические и семантические свойства: значения качества, свойства преобразуются в предметное значение, из определяющих по своей сути слова превращаются в определяемые, именительный падеж из средств грамматического подчинения существительному становится показателем независимости слова в предложении: *Допустим, что рыжий как-то связан с вашим мужем и перстнем* (Н. Александрова); *Поэтому больше просто смотрел в потолок и слушал, как в квартире тихонько шуршит юродивая* (В. Беньковский, Е. Хаецкая); *Конечно, заботит, что о нас думают окружающие* (Э. Володарский); *Другой бы уж и забыл, что когда-то за одной партой сидели* (А. Волос); *Каждый порой мечтает о том, чтобы кто-то, сильный, умный и добрый, пришел на помощь в тяжелый час* (М. Веллер).

Собственно-предметные подлежащие могут быть выражены в главной и придаточной части сложноподчиненного предложения с изъяснительной придаточной частью и аналитическим способом: синтаксически неделимыми и семантическими неделимыми словосочетаниями. Такие словосочетания имеют цельное неделимое значение, так как главное слово (существительное или его эквивалент) в таких сочетаниях не имеет предметного значения (или семантически опустошены) и не может выразить конкретное вещественное содержание подлежащего, а указанную недостаточность значения компенсирует зависимое слово.

Синтаксически неделимые словосочетания, репрезентирующие собственно-предметное подлежащее, представлены в исследуемом виде конструкций четырьмя структурно-семантическими типами<sup>3в</sup>.

Достаточно частотны в этой функции словосочетания с количественным (или количественно-измерительным) значением,

состоящие из главного компонента, выраженного числительным (или его эквивалентом) в именительном падеже, и зависимого компонента, выраженного существительным (или его эквивалентом) в родительном падеже: *Один персонаж Лопе де Вега говорит, что он хотел бы любить, как толедец* (П. Вайль); *Из документов эвакуационного бюро яствовало, что триста пятьдесят пять детей в сопровождении одиннадцати воспитательниц отправлены через Ладогу в эти сутки* (М. Веллер); *Ей вспомнилось, как в какой-то момент разговора в черной глубине его зрачков зажглись два желтоватых фонарика* (М. Харитонов); *И забыть, как в доме полкило золота ночевало* (В. Беньковский, Е. Хаецкая); *Считалось, что в его бездонных ящиках хранилось множество рукописей* (Ю. Поляков); *Похоже, что в маленькой квартирке живет куча народа* (Д. Донцова). Если количество определяемых предметов названо приблизительно, в подлежащем употребляется существительное в винительном или родительном падеже с предлогами *с*, *до*, *около* и словами *более* и *менее*: *За тем, как хрупкая канадка запечатлевается для истории в цементе, следило около тысячи фанатов* (из газет).

В той же функции употребляются словосочетания со значением избирательности. Если определяемый предмет интерпретируется как избираемый из некоторого множества однородных предметов, подлежащее выражается сочетанием «местоименное существительное (или его эквивалент) в именительном падеже плюс существительное в родительном падеже с предлогом *из*»: *А я сильно сомневаюсь, чтобы кто-нибудь из моих приятелей обладал столь обширными познаниями в сфере лингвистики* (В. Беньковский, Е. Хаецкая); *Я не помню, чтобы кто-нибудь из них пришел ко мне за советом* (Э. Володарский); *Необходимо отметить, что практически все из рассказанных мне историй падений, предательств раскрыты не были* (В. Тучков); *Насколько нам известно, одно из основополагающих правил йоги — хороший сон* (из газет).

Словосочетания со значением совместности, состоящие из местоименного существительного (или его эквивалента) в именительном падеже и существительного (или его эквивалента) в творительном падеже с предлогом *с* не так разнообразны и частотны: *Мы с Мишильдой остались возле самовара ждать, что будет дальше* (Т. Полякова); *Странно, что мы с тобой про это раньше не говорили* (В. Беньковский, Е. Хаецкая). Исследуемые конструкции с подлежащим, представленным словосочетанием с grammaticalским значением совместности, семантически соотносительны с предложениями, в которых собственно-

предметное подлежащее представлено двумя однородными подлежащими<sup>8</sup>: *Это говорит о том, что отец и сын избегали друг друга* (А. Маринина).

В анализируемой функции употребляются семантически неделимые словосочетания, которые обычно состоят из главного компонента, представленного существительным в именительном падеже, и зависимого, выраженного существительным в родительном падеже: *Помни, что свобода глупости — неотъемлемая часть свободы печати* (М. Чулаки); *Нечего и говорить о том, что день рождения детей тожеправлялся обеими семьями вместе* (А. Маринина). К данным семантически неделимы словосочетаниям примыкают словосочетания, состоящие из главного компонента, выраженного существительным в именительном падеже, и зависимого, представленного прилагательным (или его эквивалентом) в именительном падеже: *Оказалось, что детский дом закрыт в шестьдесят первом году* (М. Веллер); *Давно пора бы усвоить, что бесплатный сыр бывает только в мышеловке* (В. Беньковский, Е. Хаецкая); *Папа римский при всем народе сознался, что Бога нет* (М. Веллер).

Как видно из вышеуказанных примеров, семантически неделимые словосочетания представлены разными конструкциями, но все они имеют общее: главное слово номинативно ослаблено, т.е. в пределах словосочетания не является самостоятельным названием предмета, а полнотой номинации обладает лишь цельное словосочетание.

Помимо перечисленных выше эксплицитных способов выражения, в главной и изъяснительной придаточной частях сложноподчиненного предложения возможно и имплицитное выражение. Имплицитная номинация наблюдается в двух случаях: а) при определенной интерпретации лица: *Побродив по здешним музеям, понимаешь, что место для Вагнера было подходящее* (П. Вайль); *Проследите, чтобы дверь из подвала была открыта* (Т. Полякова); *Не могу поверить, что все это происходит на самом деле* (Т. Полякова); *Только не говори, что в этих клубах постоянно толчится одна и та же публика* (А. Маринина); б) при неопределенной интерпретации лица: *Слышно, что ночью будут проверять в бараках* (С. Злобин); *Правильно говорят, что жизнь полосатая и за неудачами обязательно следуют удачи* (А. Маринина); *А в семье утверждают, что в доме клад зарыт* (Т. Полякова); *Его заранее предупредили, чтобы он удалил из помещения третьего мужчину* (А. Маринина); *Мне сказали, что вы хорошо играете в карты* (А. Волос).

В этих случаях позиция подлежащего остается лексически

незамещенной, и вся информация о подлежащем (иногда достаточно полная, иногда неопределенная) идет от личных форм глагола (полнознаменательного или служебного) в позиции скажемого, как это наблюдается в определенно-личных, неопределенно-личных и обобщенно-личных предложениях, которые ранее интерпретировались как односоставные<sup>3г</sup>.

#### Ситуативно-предметное подлежащее

В отличие от собственно-предметного подлежащего ситуативно-предметное подлежащее имеет иное семантическое наполнение: не называет предмет, а лишь указывает на свернутую ситуацию. Семантические особенности данного типа существенно изменяют и его формальные свойства: зачастую «оно становится аналогом подлежащего»<sup>9</sup>.

Придаточные изъяснительные, занимающие позицию подлежащего, — самый распространенный вид ситуативно-предметного подлежащего: *Ясно, что такая жизнь должна как-то уравновешиваться* (П. Вайль); *Счастье, что ей судьбой дозволено быть рядом с ним* (А. Маринина); *Вполне возможно, что ты дотянешь до глубокой старости* (Т. Полякова); *Слышишь, как по коридору шлепает бабушка Варя* (Ю. Трифонов); *Какая жалость, что мы почти не повидались* (Л. Улицкая); *К весне стало ясно, что в девятый класс ее не поведут* (Л. Улицкая).

Также основным средством выражения ситуативно-предметного подлежащего в главной и изъяснительной придаточной части сложноподчиненного предложения являются пропозитивные существительные: девербативы («подкласс отвлеченных имен существительных со значением действия») и деадъективы<sup>10</sup> («подкласс отвлеченных имен существительных со значением качества»), именующие соответственно действия, состояние или признак: *Я чувствовал, что развязка будет страшной* (Ю. Поляков); *Горик испугался, что сейчас начнется припадок* (Ю. Трифонов); *Обозлившись и теперь, Леня заявил, что поход откладывается на неопределенное время* (Ю. Трифонов); *Рескин писал, что после Беллини истинная религиозность потесняется из венецианской живописи* (П. Вайль); *И еще до нее дошло, что за всем этим могла стоять просто преждевременная старость* (М. Харитонов). Репрезентантами ситуативно-предметного подлежащего могут быть местоименные прилагательные и местоименные существительные, набор которых обусловлен семантико-функциональными особенностями подлежащего анализируемого типа. Пропозитивное значение чаще всего репрезентируют местоименные прилагательные (или их эквиваленты, имеющие

форму среднего рода): *Человек любит надеяться, что самое тяжелое — позади* (М. Веллер); *Ему необходимо, чтобы смешное рождалось прямо на глазах* (из газет).

Среди местоименных существительных в этом значении наиболее частотны анафорические местоимения *то, это, все*, отсылающие к названной ситуации в целом: (*Завтра зайдут гости*). *Это означало, что квартира должна быть в идеальном состоянии* (А. Маринина); (*Через месяц брат отправит ее к родственникам*). *Это лучшее, что он может сделать* (Д. Рубина); *To, о чём всегда мечтали люди, дано вам* (М. Веллер); *Скверно то, что выступает подпочвенная вода* (из газет).

Как видно из приведенных примеров, обычно репрезентантами ситуативно-предметного подлежащего выступает местоимение среднего рода, т.е. местоимения семантически опустошенные, предельно абстрактные. В анализируемой функции такие местоимения имеют не только чисто структурное значение, но и семантическое. Основная функция местоимения-подлежащего в таких предложениях заключается не столько в том, чтобы дополнить главный член якобы недостающим подлежащим, сколько в том, чтобы уточнить характер смысловой связи между частями сложного предложения. Использование местоимений-подлежащих в главной части устраниет двойственность значения придаточной части с союзом *что*, усиливает субъектное значение придаточной части<sup>11</sup>.

Ситуативно-предметное подлежащее может быть представлено инфинитивом, что довольно редко для данного типа исследуемых предложений: *Доктор Савич старается уговорить своих страшальцев, что умирать — не трудно* (М. Чулаки).

Ситуативно-предметное подлежащее в главной и изъяснительной придаточной части может быть выражено имплицитным способом. Причем, если в собственно-предметном подлежащем всевозможные сокращения и редукции — явления эпизодические, то «ситуативно-предметное подлежащее готово удовлетвориться любыми намеками и недомолвками, от которых требуется лишь одно: оно не должно вести к двусмысленности»<sup>9а</sup>.

Имплицитная номинация ситуативно-предметного подлежащего наблюдается чаще всего в высказываниях, где отсутствие лексического репрезентанта восполняется за счет его экспликанта, отсылающего обычно к предшествующей реплике диалога. В данных семантико-сintаксических условиях предложно-падежной формы существительных или существительные непропозитивной семантики получают пропозитивное «прочтение», так как выступают в анализируемой позиции не в конкретно-денотативном, а в понятийном значении и служат для выражения обще-

го представления: здесь важны не существенные свойства предмета, а те наглядно-чувственные образы, которые есть у говорящего и возникают в сознании слушающего (или говорящего) в связи с определенными словами: (*—Можно поехать на автобусе.*) —*Нет, мне говорили, что на автобусе — неудобно* (разг.); *После произошедшего он понял, что человеческая кровь — страшная вещь* (из газет); *Колька сказал, что двойка, конечно, плохо, а с тройками и перейти можно* (Т. Полякова).

Пропозитивное употребление конкретно-предметных имен довольно часто встречается в разговорной речи. Следует отметить, что в последнее время подобные клишированные конструкции активно используются в качестве экспрессивного средства в художественно публицистической речи, которая никогда не оставалась равнодушной к устно-разговорной речи<sup>9в</sup>.

Позиция подлежащего остается лексически незамещенной и в конструкциях, предполагающих редукцию подлежащего — изъяснительного придаточного, которое совпадает по своему лексико-морфологическому составу с придаточным времени и условия, вводимыми союзными скрепами *когда* и *если*: *Хорошо, когда ты в расцвете всех своих талантов* (из газет); *Хорошо, когда «музикы действительно при господах, а господа действительно при мужиках*» (из газет); *Не страшно, если ты не успеешь выполнить работу к сроку* (из газет); *Жалко, если пролетит как фанера над Парижем* (А. Маринина); *Мне просто досадно, если хороший случай пропадет* (М. Чулаки). В подобных высказываниях в соответствии с принципом реляционной редукции элиминировано придаточное изъяснительное, однородное по лексическому составу с наличными придаточными времени и условия [7, 83]. Ср.: *Страшно, когда тебя не понимают близкие люди (то, что тебя не понимают близкие люди)*; *Непростительно, если вы не скажите ей сейчас всего (то, что вы не скажете ей сейчас всего)*.

Наиболее распространены среди рассматриваемого типа сложных конструкций — предложение, в которых придаточная часть соединяется с главной при помощи союза *что*. При этом, как правило, «придаточная часть является функциональным эквивалентом подлежащего».

Пропозитивное подлежащее, выраженное придаточным предложением, своими лексико-грамматическими свойствами существенным образом отличается от других репрезентантов подлежащего. Подлежащее данного типа соответствует не понятию, как в двусоставном предложении, а суждению (в grammatischem плане — предложению). Именно поэтому в анализируемых

предложениях значительно чаще, чем в простых предложениях наблюдается использование в предикативной функции слов с модальной и интеллектуальной оценкой.

<sup>1</sup> Грамматика русского языка. М., 1954. Т. 2, ч. 1. Синтаксис. С. 368.

<sup>2</sup> Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М., 1973. С. 34.

<sup>3</sup> Ломов А. М. Русский синтаксис в алфавитном порядке: Понятийный словарь-справочник. Воронеж, 2004. С. 224. <sup>3а</sup> С. 266. <sup>3б</sup> С. 377. <sup>3в</sup> С. 337–338 <sup>3г</sup> С. 338.

<sup>4</sup> Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., 1988. 341 с.

<sup>5</sup> Некоторые исследователи относят сюда еще и существительные с отвлеченной семантикой, что в свете развития учения о номинализированной пропозиции не совсем корректно. Подобные существительные не могут иметь предметного, субстанциального значения. Следовательно, они и не могут функционировать в роли предмета-носителя предикативного признака. В силу своих семантико-функциональных особенностей они участвуют в построении иных синтаксических конструкций, чем имена предметные. В форме именительного падежа отвлеченные существительные являются «каузаторами» другого действия, признака или состояния:

*Любовь* *всё* *одинакова*.

<sup>6</sup> Тем более, что по замечанию И. Ф. Протченко «Одним из наиболее значительных разрядов является разряд субстантивированных прилагательных и причастий, выражающих категорию лица».

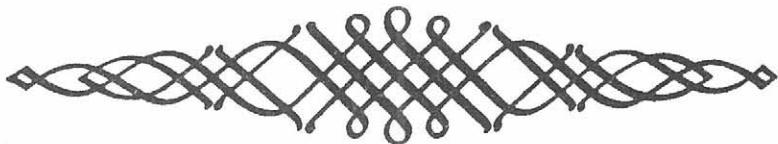
<sup>7</sup> Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. М., 1958. Т. 1. 536с.; 1968. Т. 3. С. 104.

<sup>8</sup> Данную конструкцию рассматриваем как переходную в системе номинативно-подлежащих предложений. См.: Лекант А. П. Синтаксис простого предложения. Воронеж, 1994. С. 78.

<sup>9</sup> Ломов А. М. Типология русского предложения. Воронеж, 1994. С. 36. <sup>9а</sup> С. 145. <sup>9б</sup> С. 162–163. <sup>9в</sup> С. 83.

<sup>10</sup> Признак, названный деадъективом, так же как и признак, названный прилагательным, не способен производить действие, поэтому, находясь в позиции подлежащего, отадъективное имя обычно выполняет роль не субъекта, а каузатора. Семантическая емкость имен качества определяется взаимодействием в них категориальных значений предметности и качественности (см. сн. 2). Девербативы же являются «каузаторами действия, состояния».

<sup>11</sup> Бабайцева В. В. Переходные конструкции в синтаксисе. Воронеж, 1967. С. 212.



## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

С. Н. Филюшкина

### ПРОБЛЕМА НАЦИЙ И НАЦИОНАЛЬНЫХ СТЕРЕОТИПОВ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Напряженность межнациональных отношений в современном мире обусловила в 1980—1990-е гг. бурное развитие теоретической мысли, направленной на определение того, что есть нация, на выработку новых понятий и терминов, на переоценку старых.

Например, термин «национализм» в советской науке имел чисто идеологический смысл и был призван указывать только на негативные явления, связанные с претензией той или иной нации на ее исключительность по сравнению с другими. Теперь его значение расширяется, и сам термин получает иную трактовку. В работах российских ученых — В. Коротеевой, А. Миллера, С. Лурье и др. национализм рассматривается (если отбросить расхождения в отдельных моментах) как комплекс идеологических представлений, политических практик и психологических составляющих. Главным при раскрытии сущности национализма становится акцент на политической программе, определяющей жизнь той или иной нации.

Западные ученые при осмыслении национализма избирают в качестве базового начала именно властно-управленческие отношения. Подобные идеи высказывает Э. Геллер в книге «Нации и национализм» (1983). Обратим внимание на сходные названия работ других авторов: «Нации до национализма» Дж. Э. Армстронга (1982) или «Нации и национализм после 1788 г.» Э. Хобсбаума (1990).

При определении, что такое «нация», четко заявляют о себе два подхода. Одни ученые утверждают, что нации возникли давно и рассматривают их как *дляющуюся сущность*, которая на протяжении долгого времени сохраняет свои изначальные черты. Главной составляющей в понятии «нация» в этом случае является этно-культурный элемент. Отсюда и термин *этнический национализм*. Подобные концепции называются *этницистскими, или примордиалистскими*, от слова «*primordial*» — «коренной, исконный». Наиболее ревностный сторонник этнического национализма в англоязычной науке — Энтони Смит.

Другие ученые, и их большинство, выступают сторонниками так называемой *конструктивистской теории*. Они связывают нации с категорией государства и с общим для всех гражданством. Отсюда тер-

мин «гражданский национализм». Конструктивисты утверждают, что нации сложились на позднем этапе истории и отнюдь не в результате исторического развития. По мнению профессора Чикагского университета Рональда Суни, нация возникает вследствие «упорной и сози-  
дательной работы интеллектуальной и политической элиты»<sup>1</sup>.

С идеей разделения типов национализма на гражданский и этнический выступил виднейший теоретик национализма середины XX в. Ханс Кон. Но эта теория вызвала возражение, в частности, со стороны профессора Калифорнийского университета Роджера Брубейкера, ко-  
торый назвал ее манихейской<sup>2</sup>, поскольку она предполагала деление наций на «хорошие» — те, что совпадают с гражданским обществом (в США, странах Западной Европы), и плохие — те, что основаны на этнической общности (в странах Восточной Европы).

Надо сказать, что доводы pro и contra относительно того, что брать за основу определения нации, есть и у конструктивистов и у примордиалистов (этницистов). Какую бы роль в формировании нации ни играли средства коммуникации, модернизация производства (точка зрения К. Дейча) или «конструирование и реконструирование совместного прошлого», «превращение национального языка из равного другим диалектам в язык книжности и обучения, использование самой истории для оправдания претензий на обоснованное существование» (высказывание Р. Суни<sup>3</sup>), нельзя отрицать роли психофизиологического фактора в формировании характера нации, ее изначальных отличий, коренящихся в историческом прошлом. С другой стороны, как справедливо замечает С. Глебов, «сегодня уже сложно обнаружить живого «примордиалиста», утверждавшего бы, к примеру, что современная Греция и античная Эллада — проявление одной и той же исторической сущности»<sup>4</sup>.

Острота проблемы в споре этих двух концепций в конечном итоге восходит к возникшему еще в XVIII в. вопросу о том, должны ли совпадать в пределах одного государства политические границы и границы этнонациональные (религиозные, культурные, языковые). Н. Мухаряров в интересной статье «Еще раз о национализме и либерализме»<sup>5</sup> рассматривает этапы полемики вокруг этого вопроса, обращаясь к XVIII в. и начиная от аббата Сиейса, одного из составителей в годы французской революции «Декларации прав человека и гражданина», и немецкого мыслителя и теоретика литературы И. Г. Гердера, главы известного движения «Буря и натиск». Сиейс отстаивал мысль, что нация — это союз сотовавшихся, живущих по общим законам, и связывал с этим идею республиканизма и демократии; а Гердер считал определяющим тот факт, что государство нуждается в определенных естественных границах, и это границы расселения народов, имеющих свой язык. Последователи Гердера, создатели так называемой германской концепции, связывали нацию с неосознанным чувством братства, общей крови, традиций, нравов.

В XIX в. активное развитие получили идеи Э. Ж. Сиейса и родственной им романской концепции нации. Тезис итальянского идеолога П. С. Манчини о том, что нация основана на воле и устремле-

ний людей почти дословно совпал с утверждением Э. Ренана, прочитавшего в 1882 г. в Сорбонне лекцию о том, что нация есть ежедневное волеизъявление народа. Вместе с тем основатель движения «Молодая Италия» Дж. Мадзини бросил более сложный по смыслу лозунг: «Каждой нации — государство, но не более одного государства для каждой нации»<sup>6</sup>. Эта позиция перекликалась со спором английских общественных деятелей. Либерал Д. Милль утверждал право каждой национальной общности иметь свое представительство в правлении, а лорд Актон посчитал это ретроградным шагом — управление в государстве должно быть единым.

В XX в. отстаиваемая большинством западных ученых идея тождественности нации и гражданского общества, приоритет осознания этого факта каждым членом общества, независимо от его национально-этнической принадлежности, тесно связаны с идеей либерализма и прав человека. Однако в реальной жизни все обстоит не так просто. Б. Андерсон в книге «Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и формировании национализма» (1983) убедительно доказывает на примере США, что нация — это новый, характерный для современного общества способ связывать пространство, время и человеческую солидарность. Но вот в тех же Соединенных Штатах индейцы не хотят считать себя членами американского общества и громко заявляют об этом. И если говорить о правах человека, то они отнюдь не исключают права отдельного индивида чувствовать себя гражданином, и одновременно ирландцем, либо мексиканцем, либо — внутри Канадского государства — англичанином или французом (об этом постоянно напоминают споры о Квебеке и возможности его самоопределения). И здесь уже начинаются трудности, которые также находят отражение в развитии понятийно-терминологического аппарата.

Актуальным является вопрос о соотношении привычных терминов «национальный характер», «национальное своеобразие» и все более энергично вытесняющих их формулировок «национальный стереотип», «национальное своеобразие». Очевидно, что первые два термина, широко употреблявшиеся в прошлом, предполагали обозначение понятий, имеющих объективное содержание, точнее, претендующих на фиксацию неких безусловных, научно установленных данных о нации. Научным содержанием стремится обладать и понятие «национальная идентичность»: при этом подходе к проблеме задача ученого — дать взгляд на нацию не со стороны, а изнутри; он должен показать, что значит быть членом данного национального сообщества, что значит смотреть на мир глазами этого сообщества, через призму его ценностей. И тем не менее здесь важен еще один принципиальный момент. Понятие «национальная идентичность» примечательно тем, что оно создается при учете субъективного фактора. Последний проявляется в желании субъекта, каковым является вся нация или диаспора («мы-группа»), или индивид, осознать свою инаковость по сравнению с другим, чужим, даже враждебным. И этот процесс осознания тесно связан с опорой на стереотип (термин предложен в 1922 г. У. Липпманом).

По словам Яна Берtinga и Кристины Вилэйн-Гандосси, стереотип

— это специфическая познавательная структура; «он способствует тому, что индивид идентифицирует себя в сообществе, объединенном общими ценностями, и видит себя отличным от других — *другой* из этого сообщества исключен»<sup>7</sup>. Люди, опирающиеся на стереотип, следуют не своему личному опыту, а тому, который они унаследовали из прошлого — через семью, через социальное окружение. Стереотип по своему характеру очень консервативен. Хотя со временем он может и меняться. Исследователи выделяют в стереотипе три составляющих: познавательный, эмоциональный и прагматический. Последний имеет четыре функции: объединяющую, оборонительную, идеологическую и политическую. Эмоциональность стереотипа обусловлена тем, что он всегда несет в себе оценку — положительную или отрицательную. При этом «положительность», как правило, распространяется на себя в отличие от *другого*, кому тот, кто опирается на стереотип, стремится противостоять. Любопытна бытовавшая среди поляков в семнадцатом веке самохарактеристика: «Мы не хвастливы, как немцы, не жестоки, как москали, не бесцеремонны в использовании яда, как шведы, не воруем, как венгры, не презираем иностранцев, как англичане, не мстительны, как шотландцы»<sup>8</sup>. Нельзя не отметить в связи с этим, что стереотип — «орудие» обобщения: оно характеризует и того, кто примеряет созданный в его среде стереотип к другому.

Совершенно очевидно, что негативный стереотип формируется в результате длительных напряженных отношений между двумя нациями, причем он возникает не только по отношению к нации-агрессору, что вполне понятно, но и по отношению к той нации, которая стала объектом территориальных притязаний; в этом случае он выступает, вероятно, средством самооправдания со стороны нападающих. В материалах симпозиума (1993 г.), проведенного Krakowskim центром по изучению стереотипа, содержатся такие данные. В начале семнадцатого века, во время польской военной интервенции против Москвы, в воображении поляков активно бытовало следующее представление о русских: русские порочны, дики, жестоки, глупы, они предатели и пьяницы. Украинцы, которые в течение длительного времени были объектом угнетения со стороны польских магнатов, имели у поляков следующую характеристику: украинцы ленивы, глупы, невежественны. Вспомним, однако, что ощущавшая себя высоко цивилизованной Польша в то же самое время — в конце XVI в. — воспринималась во Франции как страна совершенно дикая. Этот факт отражает А. Дюма в «Королеве Марго», рассказывая, с каким ужасом и отвращением отправлялся в Польшу Генрих Анжуйский, чтобы стать в этой стране королем!

По мнению уже упоминавшихся Яна Берлинга и Кристины Вилэйн-Гандосси, сотрудников Krakowskого исследовательского центра, стереотип следует рассматривать как социальный феномен, тесно связанный с языковым фактором. «Вербализация стереотипных образов, — подчеркивают ученые, — всегда рождает массу ассоциаций и коннотаций; при этом большое значение имеет оценочный момент»<sup>9</sup>. В связи с этим тезисом обратим внимание на такой факт, содержащийся в

материалах симпозиума. В отличие от поляков, для которых сложился негативный стереотип украинца вообще, сами украинцы различали польский народ и ляхов, и враждебное отношение сформировалось именно к ляхам. Их образ складывался из следующих черт: ляхи представляют господствующие круги, следовательно, они угнетатели; ляхи — католики, навязывающие свою веру; ляхи — давние враги, с ними всегда приходилось воевать. Налицо, таким образом, коннотации социального, теологического и исторического характера, раскрывавшие неоднозначные отношения между нациями: поляки эти отношения упрощали, украинцы же, как сторона страдающая, более остро воспринимали все грани конфликта. Но для нас в данном случае важно не это, а выявляющийся на данном примере *дискурсивный характер национального стереотипа*. Вспомним, что дискурс — это отложившийся и закрепившийся в языке способ упорядочивания действительности, способ видения мира, причем дискурс не только отражает мир, но и проектирует его, участвует в его сотворении.

Имея дискурсивную природу, стереотип тоже творит особую реальность, чаще всего мнимую, связанную с проявлением пристрастного отношения одной нации к другой или к самой себе. Впрочем, все здесь не так просто. Любопытно в связи с этим замечание Чеслава Милоша, автора книги «Европейская семья» (1959). Обращая внимание на те жесткие стереотипные оценки, которые дают друг другу поляки и русские, Милош предлагает для размышления следующий тезис: «Возможно, то, что поляки знают о русских, русские сами знают о себе. Но не хотят признаваться. Так же обстоит дело и с другой стороной»<sup>10</sup>. Так что стереотип, и в этом плане прав Милош, призван доносить и неприятную правду о любом человеческом сообществе, и его нельзя рассматривать только как проявление пристрастности и заблуждения.

В теоретических работах, посвященных национализму, встает и проблема мифа и его роли в развитии национального самосознания. Миф может способствовать рождению стереотипа. Так, стереотипные представления о русском человеке, который «долго запрягает, но быстро едет», в известной степени порождены мифом об Илье Муромце, до свершения своих подвигов сидевшем сиднем «тридцать лет и три года». Хотя справедливее было бы говорить о взаимовлиянии мифа и стереотипа, о том, что миф может опираться на уже готовые стереотипные образы и заставлять их служить себе.

По словам немецкого исследователя Ф. Б. Шенка, национальный миф относится к сфере политической идеологии. Мифы — средство коллективной авторефлексии и, следовательно, средство конструирования национальной идентичности<sup>11</sup>. В мифе, отмечает Шенк, пре-возносятся те качества, которые нация или ее часть (какая-либо «мы — группа») считает характерными для себя или желает видеть их таковыми; обозначаются и те качества, от которых создатели мифа стремятся отгородиться. Политический миф образует центральный элемент дискурса «свой — чужой». Миф способен меняться — в зависимости от эпохи и идеологической потребности общества или какой-либо его части («мы-группы»); в то же время изменения в мифе показывают,

как меняется сама «мы-группа», которая видит в данном мифе свою презентацию.

Шенк прослеживает этот процесс на примере мифа об Александре Невском, который в течение 700 лет, за исключением короткого периода с 1917 по середину 1930-х гг., «был позитивным символом социальной интеграции» и менялся в соответствии с «трансформацией тех дискурсов коллективной идентичности, в которые в свое время был интегрирован нарратив о святом и героическом князе»<sup>12</sup>.

От образа местного святого, который творил на своей могиле чудеса и культа которого создавала монастырская община, образ Невского прошел разные «стадии», воплощая в себе устремления целого княжества, церкви (как религиозного сообщества), империи, нации. В XVIII—XIX вв. в трудах В. Н. Татищева, Н. М. Карамзина, Н. И. Костомарова в мифе об Александре Невском на первый план выступает национальный момент: заслуга Невского — не только военные победы, но защита русской культуры и народности от «агрессивного католического Запада» и «нецивилизованных монголов»; с последними, подчеркивали историки, князь вел сложную, дальновидную политику. В том же XIX столетии была попытка компромиссно соединить в облике Александра Невского три «ипостаси»: монах, князь, герой войны<sup>13</sup>. В конце 1930-х гг. и в период 1941—1945 гг. из этой характеристики сакральный момент был убран, и Невский стал воплощением воина, славного полководца, защитника Родины, который противостоял немецкому «Drang nach Osten» — эта идея прозвучала в известном фильме Сергея Эйзенштейна.

Не менее интересные примеры бытования национального мифа является и во французской истории образ Жанны д'Арк. Сожженная католической церковью, в скором времени реабилитированная, а спустя почти пять веков канонизированная Римом, Жанна за время своего посмертного существования сменила в глазах французов не один облик. Она и олицетворяла собой живой упрек клерикалам и средневековому мракобесию, погубившим талантливую девушку из народа, и, наоборот, объявлялась знаменем католицизма, выступала воплощением патриотической идеи, единения всех французов и даже народов Европы, как провозгласил в одной публичной речи президент Миттеран; задолго до этого, по словам Наполеона, она представляла «французский гений», а в период известного «дела Дрейфуса» была превращена в символ «подлинных», «чистокровных» французов, боровшихся против «мирового еврейства» (эта мысль развивалась в трактатах, всерьез доказывавших, что обвинитель Жанны на средневековом суде епископ Кошон, оказывается, был евреем!).

Свой вклад в истолкование исторической роли Жанны и ее человеческой судьбы внесли и писатели с мировыми именами: Вольтер, Ф. Шиллер, М. Твен, А. Франс, Б. Шоу, Б. Брехт, Ж. Ануй.

Естественно, что в художественном произведении представление о национальной идентичности того или иного персонажа, национальные стереотипы и мифы обретают свое особое бытие, становясь объектом идеально-эстетического осмысливания — в соответствии с творческой за-

дачей, талантом, индивидуальностью писателя. Вспомним образы пушкинских цыган, Эсмеральды Виктора Гюго, Кармен Проспера Мериме. В основе каждого образа — стереотип цыган как воплощения дикой вольности, независимости, свободы чувств и поступков. Но Пушкин, противопоставляя цыгансскую вольницу индивидуализму Алеко, не скрывает и ее эгоистических проявлений (Мариула не только с легкостью изменяет возлюбленному, но и бросает маленькую дочь). В поэтическом образе Эсмеральды (кстати, только воспитанной среди цыган) вольное, дикое начало облагорожено: Эсмеральда воплощает в себе исконную грацию души и тела, не стесненную никакими условиями. А реалист Мериме стремится создать многогранный характер Кармен, не исключая негативных качеств героини, и в целях объективности прибегает в конце новеллы к имитации научного исследования.

Интересный пример отношения к национальному стереотипу находим в повести Джерома Клапки Джерома «Тroe на велосипедах». Вниманию своих персонажей, трех странствующих по Европе англичан, автор предлагает такую сцену. Во Франции специально нанятые актеры, затесавшиеся в уличную толпу, изображают путешествующего британца с дочерью *такими*, подчеркивает Джером, «как нас представляют на континенте»: оба в пробковых шлемах, с биноклем, в сапогах, со стэком и независимым, надменным видом. Для английского писателя Джерома подобный образ британца, вне всякого сомнения, карикатурен. Но, с его точки зрения, демонстрация таких карикатурных стереотипов (низеньких, толстых французов, пожирающих бутерброды с лягушками, непричесанных немцев с трубками в зубах, часто повторяющих «*Sol!*») была бы очень полезна для смягчения напряженности между государствами, поскольку ослабляла бы озлобление толпы, создающей образ врага: «Жажда убийства не может относиться к тому, кто смешон»<sup>14</sup>.

С этим нельзя не согласиться. Но вспомним по ассоциации и другое: образ англичанина, который Джером считает стереотипом-карикатурой, русскому писателю Ивану Гончарову, совершившему большое морское путешествие, представляется *подлинным, не вызывающим сомнения!* При этом Гончаров отмечает те же детали внешнего облика англичан, бросяющиеся в глаза почти в каждом морском порту: пробковый шлем, сапоги, стэк, надменное выражение лица. Джером видит в этом забавный маскарад, Гончаров связывает такую внешнюю оболочку с настоящей сутью британца — завоевателя мира!

Налицо один из примеров того, как в процессе дискурсивной практики, в которой активное участие принимает литература, складываются различные модели поведения людей одной и той же нации. При этом одна модель может строиться с учетом чисто внешних проявлений в поведении *другого* — каковыми они являются взгляду «со стороны». Так, на основании наблюдаемых фактов русский человек сделал вывод, что британец лицемерен, хитер, ловко ведет тайные дипломатические игры («англичанка гадит»). Для самих же британцев подобное поведение, которое определило их стереотип в глазах окружающих, имеет глубокие и весьма непростые внутренние причины. Именно ссылаясь на

особый психологический, непонятный другим склад своих соотечественников, строят модель их поведения английские писатели Д. Б. Пристли (эссе «Англичане») и Д. Фаулз (роман «Дэниел Мартин»).

Пристли говорит о свойственной английскому менталитету размытости границ между сознанием и подсознанием, о том, что, при всем своем рационально-логическом постижении действительности, англичанин опирается на чутье, и в том его непреодолимая двойственность, которая и кажется другим лицемерием и хитростью. Фаулз, признавая, что для его соотечественников характерно непрерывное сокрытие своей сути, постоянное несоответствие слова и мысли, опять-таки усматривает в этом не лицемерие, а неуловимость, уклончивость английской души, в чем и заключается, по мнению писателя, внутренняя слабость англичан, их стремление к компромиссу из-за боязни сделать выбор.

Взгляд извне и взгляд изнутри сталкиваются в неразрешимом противоречии. Рискнем высказать «крамольную» мысль, что вряд ли они когда-либо сумеют полностью совпасть: всегда какая-нибудь черта, свойственная (или приписываемая?) той или иной нации, будет вызывать споры. И даже если удастся найти относительное согласие касательно «набора» тех или иных черт, характерных для данной нации, они всегда будут по-разному проявляться — в зависимости от места, времени, ситуации, в которых в данном случае будет раскрываться то или иное национальное «я».

Вот почему реальным объектом изучения, в том числе и осмысления средствами художественной литературы, способен стать именно *процесс формирования, бытования национального стереотипа* в те или иные эпохи, в тех или иных обстоятельствах, — *процесс осознания* своей «самости», идентичности со стороны нации в целом, представляющих ее индивида, «мы-группы», причем не изолированно, а в диалоге с мнениями извне.

<sup>1</sup> Суни Р. Империя как она есть: имперская Россия, «национальное» самосознание и теории империи // *Ab imperio*. Теория и история национальностей и национализма в постсоветском пространстве. 2001. № 1—2. С. 20.

<sup>2</sup> Брубейкер Р. Мифы и заблуждения в изучении национализма // *Ab imperio*. 2000. № 2. С. 263.

<sup>3</sup> Суни Р. Империя как она есть... С. 20.

<sup>4</sup> Глебов С. Аргумент историка против историцизма (послесловие к статье Р. Брубейкера) // *Ab imperio*. 2000. № 2. С. 272.

<sup>5</sup> Мухаряков Н. В очередной раз о национализме и либерализме // *Ab imperio*. 2000. — № 3—4.

<sup>6</sup> Цит. по: Мухаряков Н. Указ. соч. С. 229.

<sup>7</sup> Berling J., Villain-Gandossi Ch. The role and significance of national stereotypes in international relations: an interdisciplinary approach // *Stereotypes and Nations* / Ed. by Walas Teresa. Cracow, 1995. P. 15.

<sup>8</sup> Kepinski A. The origins and functioning of the negative stereotype of Russia and the Russians // *Stereotypes and Nations*... P. 154.

<sup>9</sup> Berling J., Villain-Gandossi Ch. Op. cit. P. 14.

<sup>10</sup> Цит. по: Kepinski A. Op. cit. P. 155.

<sup>11</sup> Шенк Ф. Б. Политический миф и коллективная идентичность. Миф

Александра Невского в Российской Истории (1263—1998) // Ab imperio. 2001. № 1—2. С. 144.

<sup>12</sup> Там же. С. 145.

<sup>13</sup> Там же. С. 158.

<sup>14</sup> Джером К. Джером. Трое в одной лодке. Трое на велосипеде. Минск, 1993. С. 258.

## И. В. Кабанова

### ТЕОРИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Последнее десятилетие двадцатого века было отмечено взрывом интереса к XX в. проблеме национальной идентичности. Поток публикаций постоянно нарастает, однако западные ученые признают, что массированная атака на проблему захлебнулась. Общепринятого подхода и понимания основных категорий в этой области так пока и не достигнуто. Этнографы и антропологи, социологи и политологи, психологи и историки подходят к категории национальной идентичности с точки зрения своих дисциплин, целый ряд обществоведов предлагает концепции на синтетическом, философском уровне, но ни одна из них не получила единодушного признания научного сообщества. Можно видеть в этом факте свидетельство постмодернистской фрагментации гуманитарного знания, но мы предпочтаем видеть в нем отражение реальных трудностей постижения национальной идентичности.

Наряду с процессами глобализации, ростом проницаемости государственных границ для товарно-денежных и людских потоков, повышением экономической и культурной однородности мира растет движение антиглобализма, идут параллельные и противоположно направленные процессы обострения национальных чувств, роста фундаментализма, а с ним возрастает значение категории национальной идентичности. Это понятие особенно актуализировалось с окончанием холодной войны, с изменением geopolитической карты мира, и к нему сразу был применен весь аппарат современной критической теории, в которой проблеме идентичности уже и ранее принадлежало центральное место.

Именно этот акцент на «идентичность» отличает современное понимание своеобразия отдельных наций. В XVII—XVIII веках, в ходу были понятия «национального духа», «гения нации» и «национального характера»; их использовали Шефтсбери, Руссо, Кант. В XIX веке, когда национализм стал реальной политической силой и впервые в европейской истории возникли государства, основанные на сознательном воплощении национальной идеи (Греция, Бельгия), заговорили о «национальном сознании» и «национальном самосознании». Только в XX веке, и особенно после 1945 г., «национальная идентичность» утвердилась как самый распространенный термин для обозначения социально-культурных аспектов нации, особенно для тех коллективных мнений, убеждений, настроений, которые характеризуют группу людей как нацию.

Национальная идентичность — одна из разновидностей идентичности как таковой. Идентичность, то есть самоопределение личности по

отношению к другим (другому), своим / чужим, всегда является социальным конструктом. Она конституируется константами: именем, половой принадлежностью, родным языком, местом рождения. Подвижными обстоятельствами в структуре идентичности будут: гражданство, место жительства, профессия, семейное положение, религия. Иными словами, идентичность личности не бывает статичной: она находится в постоянном движении, на разных этапах индивидуальной биографии в ней могут преобладать разные компоненты; она всегда результат и продукт определенных обстоятельств. Динамизм самоидентификации есть первая объективная трудность в анализе категории идентичности. Коллективные культурные идентичности к тому же множественны по природе, они взаимопроникаемы и накладываются одна на другую: этнические, региональные, религиозные, половые и классовые самоопределения в конкретных ситуациях могут быть нерасторжимо связаны. Политические страсти, бушующие вокруг вопросов национализма в современном мире, также не облегчают академических занятий проблемой. Понимание ее существенно различается у разных учёных в зависимости от общего понимания нации и национализма.

Можно наметить три основных подхода к проблеме, сложившиеся после 1945 г. На ранних стадиях учёных интересовала, главным образом, история наций, и — сознательно или бессознательно — они разделяли свойственное национализму на повседневном уровне представление о нации как об извечной, почти природной категории. Вся известная нам история, с этой точки зрения, свидетельствует о том, что люди всегда ощущали свою национальную принадлежность. Отдельные граждане и даже группы граждан могут субъективно воспринимать нацию как извечную константу бытия, но подобный ретроспективный национализм на деле не находит подтверждения в исторических источниках. Этнос — группа людей, связанная общностью языка, территории, религии, обычаяв, — еще не есть нация.

К 60-м гг. утвердились безусловно преобладающее сегодня мнение о том, что нации и национализм — порождение относительно недавних исторических событий: Великой французской революции и промышленной революции XVIII в. Феномен возникновения наций и национализма трактуется как ответ на потребности капитализма, бюрократического государства, урбанизации и секуляризации. С точки зрения «модернистов» (термин в данном случае свидетельствует о самом широком понимании современности как капиталистической эпохи), нации — преходящие исторические образования, порождение эпохи национальных государств, и по мере изменения исторических условий, по мере трансформации национальных государств в космополитическое всеобщее государство, прообразом которого служит объединенная Европа, нации и национализм изживут себя.

В 80—90-е гг. на смену «модернистским» концепциям нации пришли «постмодернистские», в которых акцент был сделан на воображаемой, лиминальной, гибридной природе наций и национальной идентичности. «Постмодернистские» концепции принципиально отказываются от создания общей теории национализма и ограничивают свой

аналитический материал новейшими явлениями в жизни наций (массовая миграция, рост феминизма), сосредотачиваются на ростках в современности «постнационального» мира. «Постмодернистские» концепции рассматривают национальную идентичность в свете «постнационального» мира и глобальной культуры, прежде всего с позиций угнетенных наций и национальных меньшинств, поэтому ключевыми здесь становятся понятия фрагментации, гибридизации национальной идентичности.

Один из ведущих современных теоретиков нации Энтони Д. Смит прелагает следующую таблицу, иллюстрирующую разницу между основными подходами<sup>1</sup>.

Органицизм	Модернизм	Постмодернизм
понимают нацию как		
Культурное сообщество	Политическое сообщество	Культурная фикция
Продукт незапамятной древности	Продукт нового времени	Исторические границы феномена нации не рассматриваются
Имеет основания в естественной природе	Сконструирована правящими элитами	Идеологический мираж
Органическое единство	Механическое единство	Аморфность
Внутренняя целостность	Стратификация	Калейдоскоп разноприродных фрагментов
Природное качество	Политический ресурс	Воображаемая категория
Свойство всего народа	Изобретение элиты	Анализ ограничен индивидуальными случаями
Механизм функционирования — преемственность	Механизм функционирования — коммуникация	Функционирует только на уровне индивидуального сознания

Сторонников организма с 60-х гг. решительно потеснили «модернисты»<sup>2</sup>. В античности и средневековье не могло быть ни наций, ни национализма, считают «модернисты», потому что в стабильном аграрном обществе не было необходимости в идеологии, которая объединяла бы элиту с массами, да такая идеология была невозможна: пропасть между культурой аристократии и церкви, с одной стороны, и тем, что А. Я. Гуревич называет культурой «безмолвствующего большинства», — с другой, была непреодолима. Модернизация и рост промышленности породили одновременно и потребность, и средства для сплочения разнородного населения.

Возьмем для примера одну из самых интересных модернистских концепций нации, предложенную английским философом Эрнстом Гельнером в ряде публикаций 1964—1997 гг. Она получила наиболее полное изложение в его монографии «Нации и национализм» (1983). Гельнер уделяет значительное место процессу становления нации: промышленная революция сопровождается разрушением традиционных классовых структур, огромные массы покидают сельскую местность и

устремляются в города, где вчерашним крестьянам приходится усваивать новую городскую культуру, новый язык общения, где они подвергаются совершенно новому процессу социализации. Гельнер особо подчеркивает важность процесса стандартизированного массового образования: если в традиционных обществах образование крестьян ограничивалось, в лучшем случае, сельской школой, а чаще все необходимые уроки получались в семье, то, пройдя через городскую школу с единой программой, крестьянин отказывался от «природной», «низкой» культуры и вместе с грамотой усваивал культуру «высокую», отвечающую потребностям индустриального общества в мобильной, легко заменяемой, грамотной рабочей силе. Общество с высокой культурой — это и есть нация, а национальная идентичность, по Гельнеру, заключена в этом новом типе культуры, которую разделяют все граждане вне зависимости от их социального положения. Функция национальной идентичности — «гомогенизировать» население страны, сделать его однородным, пропитать общими интересами и представлениями.

В этой модели ключевая роль в формировании национальной идентичности принадлежит культуре. В основе культуры лежит языковое единство, но, как известно, из восьми тысяч существующих в мире языков носители только порядка двухсот языков образовали собственные национальные государства. Так что культурная общность сама по себе не может являться критерием определения нации. Роль интеллигенции и массового среднего образования в конструировании и распространении представлений о национальной идентичности в самом деле велика, но может базироваться только на использовании уже существующего культурного материала.

По мнению Гельнера, нация как естественный, от бога данный способ классификации людей, как внутренне заложенная политическая судьба — это миф. Национализм, который иногда превращает в нации ранее существовавшие культуры, а иногда изобретает их, зачастую уничтожает самобытные ранее существовавшие культуры — такова реальность, как бы ее ни оценивать<sup>3</sup>.

Что бы ни утверждали по поводу национализма и национального характера романтики, национализм, по Гельнеру, есть, по сути, наложение высокой культуры на общество, где до этого большинство (или даже все без исключения население) принадлежало к низкой культуре. Этот процесс есть повсеместное распространение через школу знания, санкционированного университетскими профессорами и отвечающего достаточно высоким запросам бюрократической и технологической коммуникации. Появление анонимного, обезличенного общества, с взаимозаменяемыми, атомизированными членами, которых связывает между собой, в первую очередь, общая культура, распространяющаяся образовательной системой, — такова неизбежная реальность<sup>4</sup>.

Для современных обществ национальная идентичность становится «суррогатом религии», скрепляющим цементом, без которого принизанное духом индивидуализма общество распадается. Когнитивный потенциал концепции Гельнера велик, однако вряд ли можно объяснить глубину национального чувства только воздействием образовательной

системы. Кроме того, концепция эта в основе своей материалистична и функциональна, к тому же не принимает во внимание опыт тех стран, где индустриализация произошла уже после становления национального самосознания (например, Польша, Греция, Норвегия).

В привычном для себя неомарксистском контексте рассматривает вопросы национальной идентичности еще один влиятельный политический историк и теоретик, Эрик Хобсбаум. Для него национализм — одно из средств, применяемых буржуазией для контроля над массами. Чтобы предотвратить недовольство трудящихся, власть имущие изобретают и внедряют разного рода формы коллективной жизни, без которых люди ранее прекрасно обходились, — клубы болельщиков, общества скаутов, ежегодные церемонии, музыкальные объединения и т.п. Наиболее эффективная из этих «изобретенных традиций» — «национальная идентичность», считает Хобсбаум. Она особенно важна, потому что позволяет правительству мобилизовать массы в минуту военной угрозы, потому что это мощнейшее средство манипулирования людьми. «Национальная идентичность» подменяет реальную вертикаль классовой иерархии воображаемой горизонталью равенства всех представителей одной нации, — в чем для Хобсбаума заключается политическая опасность понятия<sup>5</sup>.

Справедливую критику его взглядов предлагает Э. Д. Смит, упрекнувший Хобсбаума в недооценке степени самостоятельности людей, которые вовсе не обязательно столь политически инертны, что становятся послушными марионетками в руках правящих классов, и не столь глупы, чтобы безропотно погибать за совершенно чуждые им интересы. Второй упрек Смита — в недооценке Хобсбаумом подлинности национального чувства; для многих людей национальная принадлежность в самом деле является первым фактором в личностном самоопределении<sup>6</sup>.

Как видно, уже работы Хобсбаума стоят на границе между собственно «модернистским» и «постмодернистским» подходом к проблеме национальной идентичности. Наибольшее внимание среди последних привлекли к себе книги Бенедикта Андерсона «Воображаемые сообщества» (1983) и Хоми Бхабха «Местоположение культуры» (1994).

Профессор Корнелского университета Б. Андерсон, перечисляя методологические трудности исследования национализма, ставит его ближе к религии и системе родства, чем к политическим структурам, и в антропологическом духе выдвигает свое знаменитое определение нации как «воображаемого сообщества».

Это сообщество воображаемое, потому что все члены даже самой малой нации не в силах узнать большинство своих соотечественников; у них нет возможности лично познакомиться, чаще всего они никогда и не услышат о существовании друг друга, и все же в сознании каждого живет образ сообщества... В сущности, любое сообщество, масштабы которого превышают деревню, где каждый знает всех остальных в лицо, — воображаемое сообщество. Сообщества различаются способами, которыми они себя воображают<sup>7</sup>.

Нельзя не согласиться с Андерсоном, подчеркивающим три атрибута этого воображаемого конструкта. Прежде всего, это ограничен-

ность — не только территориальная, в рамках государственной границы: ни одна нация не мыслит себя равной человечеству в целом, не мечтает безгранично расширяться, как христиане в свое время мечтали христианизировать весь мир; нация всегда замкнута, границы ее эластичны. Второй атрибут нации — суверенность: нации нет без суверенного государства, принцип суверенности является показателем независимости, свободы. Наконец, нация всегда мыслится как братское сообщество, то есть как глубинное равенство, товарищество.

Именно ради этого братства многие миллионы людей за два прошлых столетия не просто были убиты, а добровольно пошли на смерть — и чего ради? Ради фантастического, придуманного образа<sup>8</sup>.

Только на очень поздней исторической стадии, как демонстрирует Андерсон, могла возникнуть идея нации как социального организма, равномерно развивающегося либо просто движущегося во времени, а под этим господствующим представлением скрывается реальность нации как культурного артефакта, возникшего в эпоху книгопечатания и особенно расцветшего с подъемом прессы, газет и журналов. Гегель недаром говорил, что современному человеку газета заменила утреннюю молитву: в ежеутреннем чтении газеты Андерсон видит церемонию столь же массовую, как богослужение (массовость определяется тиражом издания), и столь же персональную (的独特性 обстоятельств каждого читателя, элемент выбора в его чтении и т.д.). «Печатным капитализмом» ученый называет параллельные сложные процессы вытеснения латыни национальными языками, зарождения национального самосознания и артикулируемого пишущими людьми национализма, становления национальных государств. «Нация» — создание интеллигенции и интеллектуалов, изобретенный ими миф, распространяющийся благодаря книгам, газетам, изобразительному искусству, а теперь и кинематографу. Национальная символика, история, культура сознательно окрашиваются в националистические тона; они постоянно переписываются и переделываются в соответствии с представлениями интеллигенции о нуждах переживаемого исторического момента, что Андерсон и показывает на примерах из европейской и азиатской истории.

Еще радикальней отрывает категорию нации от каких бы то ни было оснований в политической действительности известный, в первую очередь, как теоретик постколониализма Хоми Бхабха, ныне профессор университета Чикаго. Его труды распространяют на национальную идентичность концепцию «другого» Э. Левинаса. «Другой» (в терминологии Левинаса) — значимый чужой, чье присутствие и реакция необходимы для самоопределения личности. Мы видим себя только в зеркале «другого», иного способа познать себя не существует. Эпоха Просвещения с ее пафосом целостности, подчинения всего бытия общей разумной цели, не знала «другого»; рожденный Просвещением национализм естественно декларировал внутреннюю гармонию и однородность нации. Бхабха ставит под вопрос понятие национальной идентичности не просто потому, что не видит этнически однородных наций; внутри границ каждой нации национальная идентичность оказывается гибридной и амбивалентной. Национальная идентичность,

согласно Бхабхе, не имеет под собой никаких иных оснований, кроме духовных, и существует исключительно в форме рассказов, нарративов разных народов о самих себе. В редакторском предисловии к тому «Нация и нарратив» (1990) Бхабха пишет: «Происхождение нации, как и нарратива, теряется в мифическом прошлом; и нация, и нарратив могут целиком предстать только мысленному взору. Мой образ нации — или нарратива — может показаться чрезмерно романтичным и метафоричным, но «нация» возникла как западная историческая идея именно из политической и литературной традиции романтизма. Культурное обаяние идеи заключается как раз в идеальном, недостижимом единстве нации как символической силы... Мне важно подчеркнуть амбивалентность, которая пронизывает идею нации, языки тех, кто пишет о нациях, жизни тех, кто живет этой идеей»<sup>9</sup>.

Форма национального нарратива вырастает из противоречий между настоящим и прошлым, между личностью и «другим», между нарративами, преследующими разные цели, образовательные и перформативные. Разнонаправленность, внутренняя противоречивость этих разных вариантов национальной истории отражает и поощряет дальнейшее развитие противоречий внутри нации. Националисты предлагают одни версии национальной идентичности; альтернативные версии той же «истории», того же нарратива, выдвигают разного рода оппозиционные группы граждан. Бхабха привлекает внимание к роли «другого», чужого, инородного в определении национальной идентичности доминирующей нации. Доминирующей у него выступает империалистическая нация, как магнитом притягивающая к себе людей из своих бывших колоний. В этом притоке иммигрантов, гастарбайтеров, беженцев, которые не желают отказываться от своих национальных корней, размываются традиционные основы национальных «историй», представлений наций о себе самих и обнажается их фрагментарная, гибридная природа.

Подходы, предлагаемые «постмодернистами», способствуют росту общественно-политической роли движений, представляющих интересы разного рода меньшинств, которые раньше были исключены из интеграционной политики национального строительства. Это движения, защищающие право «быть другими», отличаться от большинства. Степень их политического влияния напрямую зависит от их умения использовать историческую память, конструировать концепции идентичности (тендерной, расовой, этнической, культурной и т.д.), которые оправдывали бы их притязания. С другой стороны, примеры такого конструирования идентичности вдохновляют все новые и новые группы людей к осознанию себя как политического сообщества, подталкивают их к объединению, сплочению ради достижения общей цели, так что и принципиально деидеологизированный постмодернизм оказывается на деле политическим орудием, может быть, в не меньшей степени, чем чисто академическим направлением.

Приведенная выше таблица не отразила четвертый подход к проблеме национальной идентичности, который нам представляется наиболее продуктивным. Это этносимволизм, как его называют его создатели, ученые, пытающиеся учесть уроки и сбалансировать основ-

ные достижения всех ранее рассмотренных подходов, — Энтони Д. Смит, Джон Хатчинсон, Адриан Гастингс. В их весьма аргументированных и убедительных трудах проводится разграничение между полноценным, развитым этносом и этническими особенностями, между развитой нацией и национальными особенностями. В противовес более социально-политизированным концепциям «модернистов», этносимволисты подчеркивают важность этнических корней нации и сосредоточиваются на изучении национальной символики, гербов и эмблем, гимнов, национальных праздников, на особенностях устройства жилища, храмов и священных мест, на языке. Общие для этноса/нации воспоминания, механизм работы национальной памяти, способы ее передачи, образы святых, вождей и героев, военных побед и поражений привязаны к географически определенным местам и становятся основой для чувства солидарности, сопричастности всех членов нации. Национальную идентичность Э. Д. Смит определяет как поддержание и постоянное воспроизведение определенного склада, набора ценностей, символов, воспоминаний, мифов и традиций, которые составляют отличительное культурное наследие нации, а также обеспечивают идентификацию отдельных индивидуумов с этим отличительным наследием, набором ценностей, символов, воспоминаний, мифов и традиций<sup>10</sup>.

Таким образом, этносимволисты убирают содержащуюся в «модернистских» концепциях нации пропасть между современными нациями и их историческим прошлым, а с другой стороны, подчеркивают изменчивость в трактовках этнического культурного наследия. Такой гибкий подход позволяет к тому же логически выделить три основных типа национальной идентичности, которые зависят от истории формирования конкретной нации: этнический (мобилизация символического наследия прошлого, как в истории возникновения современной Греции), гражданский (в случаях, когда национальное государство формируется сильной бюрократической элитой сверху, как, например, во Франции) и плюралистический (ассимиляция любых эмигрантов в США).

Смит справедливо замечает, что эти идеальные типы национальной идентичности почти не существуют в чистом виде, чаще всего они накладываются друг на друга (столкновение этнической и гражданской идентичности в «деле Дрейфуса» во Франции, вся история средневековой Швейцарии). Повторим, привлекательность этносимволистского подхода — в его удачном синтезе политических, культурных и «органических» сторон жизни нации.

Как видно, теории нации и национальной идентичности весьма многочисленны и разнообразны, но несмотря на то, что «национальная идентичность» продолжает оставаться теоретически дискуссионной категорией, на практике она исследуется чрезвычайно широко.

Отдельную группу составляют исследования национальной идентичности с позиций социальной и политической теории<sup>11</sup>. Особая тема — взаимосвязь между национальной идентичностью и историей отдельных наук, историей знания. Этим направлениям в исследованиях национальной идентичности у нас еще предстоит большое будущее, скорее всего, непростое. Самый принятый у нас пока подход к пости-

жению национальной идентичности — через историю, язык и культуру — преобладает и на Западе<sup>12</sup>.

Дать сколько-нибудь упорядоченное представление об этом широком практическом поле в рамках статьи невозможно. Ограничусь одним примером как самым мне близким. «Английскость» исследована уже чрезвычайно полно. Не считая чисто политических аспектов, в области культуры разработаны проблемы: средневековых корней английской и разных этапов ее исторического становления; английского языка как зеркала становления нации, особое внимание удалено идиоматике; вклад писателей от Чосера до Вирджинии Вулф и отражение национального сознания в их произведениях; английский ландшафт как национальный символ; символика английского замка, поместья, загородного дома, коттеджа; монументы и перемонии; участие страны в войнах и память нации; роль религии и философии на разных этапах формирования нации; взаимодействие английского, шотландского, уэльского и ирландского национального элемента в «английскости», а теперь еще и ее трансформации под влиянием иммигрантов разных рас и культур. По сходным линиям идут исследования идентичности французской, немецкой и т.д., но обращает на себя внимание то, что в потоке работ, рассматривающих национальную идентичность на материале всех регионов мира, Россия пока представлена недостаточно. Уникальный российский опыт, особенно XX в., с марксистским приравниванием национализма к мелкобуржуазности, с декларациями создания новой наднациональной общности — «советского народа», с реальной практикой решения национальных вопросов в СССР и т. д. — все это дает богатейший материал для размышлений над проблемами национальной идентичности не только в культурном, но и в теоретико-политическом аспекте.

<sup>1</sup> Smith A. D. Nationalism and modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism. N.Y.-L.; Routledge, 1998. P. 23.

<sup>2</sup> См.: Seton-Watson H. Nations and states: an enquiry into the origins of nations and the politics of nationalism. London: Methuen, 1977; Gellner E. Nationalism. London: Weidenfeld and Nicolson, 1997; Hobsbawm E. Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

<sup>3</sup> Gellner E. Nations and nationalism. Oxford: Blackwell, 1983. P. 48—49.

<sup>4</sup> Op. cit. P. 57.

<sup>5</sup> См.: Hobsbawm E. Nations and nationalism...; Hobsbawm E. and Ranger T. (eds.) The invention of tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

<sup>6</sup> Smith A. D. Interpretations of national identity // Dieckhoff A. and Gutierrez N. (eds.). Modern roots. Studies of national identity. Aldershot: Ashgate, 2001. P. 27.

<sup>7</sup> Anderson B. Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism. 2-nd ed. London; Norton, 1991. P. 6.

<sup>8</sup> Op. cit. P. 7.

<sup>9</sup> Bhabha H. K. Nation and Narration. London, New York: Routledge, 1990. P. 5.

<sup>10</sup> Smith A. D. Interpretations of national identity... P. 30.

<sup>11</sup> См.: Lukic R. and Brint M. (eds.) *Culture, politics and nationalism in the age of globalization*. Aldershot: Ashgate, 2001; Preston P. W. *Political / cultural identity: citizens and nations in a global era*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE publications, 1997; Schopflin G. *Nations, identity, power*. New York: New York University Press, 2000.

<sup>12</sup> См.: Cameron K. (ed.) *National Identity*. Exeter: Intellect, 1999; Kershen A. J. *A question of identity*. Aldershot: Ashgate, 1998.

## Д. А. Ольшанский МОНОЛИНГВИЗМ (У) ЖАКА ДЕРРИДА

Тот, кто знает только один язык,  
не знает ни одного.

*Geste*

Тема языка философии с наибольшей вероятностью может быть признана центральной в творчестве Жака Деррида, несмотря на то, что, пожалуй, нет такой проблемы, которой французский философ не касался бы в своих многочисленных статьях, эссе и монографиях.

Любой из читателей раннего Деррида согласится с тем, что он весьма склон в использовании местоимение «я», ведь этого не допускают традиции академического повествования, в слабости к которому Деррида не раз признавался (хотя и не без иронии): «Как вы видите, я очень консервативный человек. Я люблю институты... и я провожу уйму времени в работе новых институтов, которые иногда вовсе и не работают»<sup>1</sup>. В то же время автобиографические сюжеты в его книгах последних лет жизни стали привычным делом. Темы Алжира, национальных меньшинств, еврейского вопроса в Европе встречаются не только в многочисленных интервью, но и в теоретических работах, разрабатываются в совместных исследованиях с Элен Сиксу<sup>2</sup>, философская жизнь которой также отмечена прошлым алжирской еврейки.

Быть может, именно корреспондентам Деррида был обязан этим поворотом в своем творчестве; активный общественный деятель, он всегда был близко связан со СМИ. Поэтому, даже не имея особого желания высказываться от первого лица по любому социально значимому поводу, Деррида часто вынужден был давать ответы на «волнующие всех вопросы» о мировом экономическом кризисе, стабильности франка, президентских выборах и т.п.<sup>3</sup> Но, с другой стороны и скорее всего, желание Деррида заговорить о себе лично было связано с переосмыслиением своей идентичности и со все более нараставшим чувством одиночества в чужой стране, чужом языке, чужой литературной традиции. «Да, я европеец, но я не ощущаю себя европейцем полностью»<sup>4</sup>, — признавался Деррида в интервью 1994 г. Еврей по национальности, родившийся и получивший среднее образование в мусульманском Алжире, ставший самым плодовитым французским философом второй половины XX в. и одним из наиболее высоко оплачиваемых американских профессоров, Деррида лишь в последние годы стал писать о своих корнях и о культурной ситуации, в которой

он оказался в начале своей литературной карьеры и в которой находился до конца дней<sup>5</sup>.

Хотя тема национальной идентичности никогда открыто не заявлялась Деррида в качестве основной темы его трудов, тем не менее она всегда его занимала. И в книге «Монолингвизм другого: протез первоначала» (1996) именно вопрос о самоидентичности в языке выходит на первый план. Один этот факт уже выделяет данное эссе из прочего корпуса философских текстов автора. Тематически книга условно может быть разделена на три части: исследовательскую, философскую и автобиографическую.

**Исследование.** «Монолингвизм другого» представляет собой сравнительное исследование различных экзистенциалистских и структуралистских вариантов теории диалога. К концу XX столетия европейское академическое сообщество единодушно усвоило принцип диалога культур в разных его вариациях, будь то трактовки М. Бахтина, М. Бубера, Э. Левинаса, Ф. Розенцвейга или О. Розенштока-Хюсси и ряда других. Деррида анализирует не все из них, игнорируя, к примеру, столь важную для современной философии теорию диалога Бахтина. Хотя точности ради надо отметить, что Деррида вообще никогда не принимал в расчет бахтинский формализм с его экзистенциальной идеей о том, что «два голоса — это минимум бытия». Как феноменолог ему несомненно был более близок М. Хайдеггер, а в качестве основного оппонента со стороны структурализма Деррида всегда призывал Ф. де Соссюра, лишь вскользь упоминая русскую школу, а именно Н. Трубецкого.

Круг тех авторов, к которым Деррида обращается в своей книге, достаточно определен: от современного марокканского философа Абделькебира Хатиби до еврейских мыслителей Франца Розенцвейга, Гершома Шолема, Ханны Арендт и Эммануэля Левинаса. Одной из центральных тем книги являются вопросы лингвистической и культурной идентичности, в их сопряжении с современными дискуссиями о мультикультуре. Деррида также касается проблемы лингвистического колониализма, борющегося за чистоту языка и проявляющегося в методах преподавания французского языка в школах Прованса и Бретани, в негласной или явной цензуре, которая отказывает местным диалектам в праве на использование в серьезных критических работах. «Язык метрополии был родным языком, замещением родного языка (и всего остального?) как языка другого. Париж всегда мог играть эту роль метрополиса... Ведь Париж еще и столица Литературы»<sup>6</sup>. Деррида ставит здесь не только социально-политическую проблему, хорошо знакомую жителям бывшего СССР; по его мнению, власть метрополии над провинцией реализуется как унификация и центрирование, направленные против «собственного» языка человека.

**Философия.** Идея диалога и осознания «своего» через «чужое», воспринимаемая как выход из экзистенциального пессимизма с его озабоченностью одиночеством и проблемой выбора, стала уже общим местом в современных интеллектуальных сочинениях. Поэтому заголовок книги Деррида звучит если не провокационно, то, во всяком

случае,зывающее. Деррида предпринимает попытку вернуть читателя к началу, к первоначалу: повседневной языковой практике, в которой проговаривается и закрепляется наша идентичность. Он ставит под сомнение то, что, кажется, уже давно пройдено: перевод, межкультурное общение, идентичность в языке и прочие завоевания европейской метафизики. Никакого диалогического существования на перекрестке языков и культур быть не может, полагает Деррида, ибо, включаясь в языковую деятельность, всякий раз мы имеем дело с монолингвизмом. Любой перевод вряд ли возможен, ведь языки существуют автономно и не имеют общего первоначала. «Конечно, для классического языковеда язык является системой, чья целостность всегда переутверждается. Но эта целостность не сводима ни к какой другой»<sup>7</sup>. Поэтому перевод всякий раз становится «протезированием» такого первоначала. Деррида говорит здесь о «протезировании» на том основании, что отсутствие метаязыка было убедительно доказано Хайдеггером, но любой перевод так или иначе к метаязыку апеллирует. Если для Хайдеггера человек всегда находит себя уже включенным в общественные и коммуникативные связи, то для Деррида человек всегда находит себя одиноким в языке.

Но тезис о том, что каждый из нас говорит (и мыслит) только на одном родном своем языке, явно не может устроить Деррида по ряду причин. Во-первых, еще в эссе 1985 г. *«Des Tours de Babel»* Деррида сделал вывод о том, что разделив языки, Бог обрек людей на одноязычие и, следовательно, на нужду в переводе: «Он обрекает их на перевод, он подчиняет их закону перевода как необходимому, так и невозможному»<sup>8</sup>. Разделение языков totally, и перевод всегда является подменой одного другим, так как языки принципиально не сводимы друг к другу и одни слова и выражения не могут быть заменены другими. Но Деррида снова и снова возвращается к проблеме взаимопонимания между людьми, перевода с языка на язык, переживая ее и как личную проблему идентичности. Во-вторых, Деррида не тот автор, который стремится давать ответы, тем более — выводить законы, по-гегелевски полагая, что истина — становление истины, а не формула. Р. Рорти верно называет Деррида философом-ироником<sup>9</sup>, который один парадокс разрешает при помощи другого.

Итак, Деррида предлагает два высказывания, имеющих форму закона. Они противоречат друг другу, но не могут быть разделены. В разных вариантах Деррида формулирует их так: «1. Мы всегда говорим на одном языке; 2. Мы никогда не говорим только на одном языке»<sup>10</sup>. Ведь мы всегда говорим на каком-то определенным языке или диалекте, поэтому все мы «монолингвы», но в то же время не бывает чистого диалекта, не изменяющегося языка, поэтому мы никогда не говорим на одном и том же языке. Деррида имеет в виду взаимозависимость языка и носителя, так как язык, с одной стороны, определяет культуру носителя, с другой стороны, изменяется в реальной практике носителей. Поэтому образ языка-колонизатора, не раз используемый Деррида, может быть понят не только фактически по отношению к французскому языку, но и применительно к языку вообще. Это несколько раз повторяющееся двухчастное высказывание тем не менее

подчинено закону практической деконструкции: два закона нераздельны, но в то же время противоречат друг другу. Таким образом, они представляют собой конструкцию, которая лишена тождественности, а потому внутренне подвижна.

Далее Деррила рассматривает природу и границы такого «обладания» языком, а также то, что Ю. Кристева называла *материальным аспектом языка*, — ритм, ударения, тон, которые отличаются индивидуальными особенностями, а значит, говорят о характере (взаимо) обладания языка и носителя. Осознавая свой монолингвизм, субъект языковой деятельности обрекает себя на одиночество, языковую самость, ведь его язык принадлежит ему одному и обрекает его на постоянную ситуацию установления связей с другими языковыми провинциями. В то же время язык оказывается намного шире любого его субъекта, поэтому последний постоянно обнаруживает неполноту своего владения, то, что язык постоянно выходит из под его контроля. Этот зазор между статикой собственности и динамикой означивания свидетельствует, скорее, о (взаимо)вовлеченности субъекта и языка.

Деррида далек от того, чтобы, отвергнув идею о диалогическом взаимодействии языков, утвердить господство индивидуалистского монолога. «Это не значит, что язык монологичен и тавтологичен, но, скорее, что язык всегда вызывает гетерологическую открытость, которая позволяет ему говорить о чем-то другом и быть обращенным на другое»<sup>11</sup>. Тезис о том, что язык столь богат, что всегда говорит о нескольких вещах сразу, повторяется у Деррида не раз. И именно в этой способности языка Деррида находит препятствие для языкового взаимодействия: перевод невозможен именно потому, что всякий язык говорит о другом, а в каждом языке есть свое собственное другое. В конечном счете, под моноязыком понимается свой собственный язык, потому что за всяким *символическим* всегда стоит свое собственное *реальное*. Эта лакановская мысль возникает и в другой работе Деррида «Сопротивление психоанализа», вышедшей в том же 1996 г., где автор продолжает рассуждение об обращенности языка на другое и о его способности говорить о чем-то другом.

Деррида задается вопросом о том, как язык может функционировать собственным образом, ведь, как отмечал еще К. Маркс, язык всегда всеобщ и дан нам извне. Что же тогда является своим собственным в языке, или как возможен «монолингвизм»? Но каждый применяет язык по-своему, вкладывает в него свою материальность, реальность — как систему отсылок и внутренних связей, поэтому о собственности в языке мы можем говорить не только по отношению к языку Новалиса или Хайдеггера, но и по отношению к (моно)языку любого носителя. Поэтому монолингвизм для Деррида есть наиболее субъективный, а потому подлинный процесс означивания, в котором носитель языка наиболее полно реализует себя; это то, что Хайдеггер называет *бытием наиболее собственным образом*. Парадоксальным выводом Деррида является заключение, что язык настолько субъективен, насколько он не подчинен своему носителю, т.е. способен говорить о чем-то другом. Такой вывод сопряжен с изрядной неуверенностью в языке вообще.

В начале был перевод, утверждает Деррида. Всякий язык, условно называемый родным, представляет собой систему, которая функционирует как протез, своим удобством заставляющий забыть об отсутствии органа, того, что в интервью 12 декабря 2003 г. с Эвелин Гроссман Деррида называет «опытом непереводимого»<sup>12</sup> или, выражаясь языком З. Фрейда, истиной субъекта бессознательного. Вывод Деррида состоит в том, что нет никакого другого, настоящего или подлинного языка; истина для него функционирует не как хайдеггеровская ясность, которая устанавливает различие своего и иного, начального и вторичного, оригинала и перевода, а как множественность (не)возможного. Мужество философа в том, чтобы не поддаваться на соблазн предуготовленной системы выражений, а обнаруживать тот молчаливый пролом между душой и дискурсом, из которого язык черпает свою новизну.

**Автобиография.** Как философа Деррида вряд ли можно упрекнуть в абстракционизме или формализме. Его письмо всегда конкретно, но не всегда личностно окрашено. Поэтому книга 1996 г. является заметным исключением из повествовательной традиции Деррида. Постановка вопроса о языке в «Монолингвизме другого» принципиально отличается от того угла зрения, который мы находим в работах раннего периода, ведь здесь Деррида уже говорит о языке не как о системе знаков, но как о том языке, которым пользуется он сам, т.е. о языке своей собственной философии. В конечном счете, прочитав эту книгу, понимаешь, что главным предметом заботы Деррида является его собственная языковая идентичность и, в более широкой перспективе, проблема идентичности, обретаемой в языке и через язык.

Деррида описывает отношения с родным языком следующим образом: «Я говорю на языке, который не является моим»<sup>13</sup>. С этого парадоксального заявления Деррида и начинает изложение. Причем эта максима может трактоваться, в том числе, и в прямом смысле. Здесь я имею в виду интервью 1994 г., где Деррида признается, что, даже став полноправным французом, он продолжает считать французский своим иностранным языком, языком колонизаторов<sup>14</sup>. В книге 1996 г. Деррида указывает на то, что колониализм в языке возможен, главным образом, по отношению к монолингвизму другого. С другой стороны, политический колониализм прямо связан с колониализмом лингвистическим. Поэтому автор не раз ставит вопрос о степени своего вовлечения как алжирского еврея в язык метрополии, язык науки, язык культурно-политических процессов. Называя себя носителем франко-магрибийской культуры<sup>15</sup>, Деррида признается в занимаемой им позиции осознанного провинциализма по отношению к французскому языку. Более того, язык всегда выходит из-под власти носителя, поэтому даже (моно)язык всегда принадлежит носителю не до конца. «Мой «собственный» язык является языком, который не может быть усвоен. Мой язык, тот единственный, на котором я слышу мою речь, и хочу ее слышать, является языком другого»<sup>16</sup>. Этот лакановский тезис звучит в устах Деррида как выражение если не отчаяния, то глубокого подозрения по отношению к языку, который всегда может предать. Язык лишь видимо является собственным, родным (*mother tongue*), так как всегда привнесен извне как язык другого.

Для читателя Деррида, один из наиболее успешных философов XX в., вряд ли ассоциируется с провинциалом, которого пугает языковой центр с его колониальной политикой. В текстах Деррида никогда не были различимы этнические или религиозные корни, отчасти потому, что он никогда не выносил эти проблемы на суд научной публики, а отчасти потому, что Деррида, какказалось, успешно ассилировался во французском культурном и конфессиональном пространстве. Известно, например, что, несмотря на известный атеизм, он крестил и причащал своих сыновей Пьера (1963) и Жана (1967)<sup>17</sup>. Неудивительно, что другой аспект темы самоидентичности поднимается в книге «О религии», также вышедшей в 1996 году под совместной редакцией с Джанни Ваттимо.

Но все же для Деррида именно язык служит первичным фактором идентификации. Как он сам признается, его языками должны считаться и иврит, и арабский, и французский. Но в то же время ни один из них не является его собственным<sup>18</sup>. Проблема языка философии впервые ставится здесь и как проблема его собственного языка или, точнее, языков и культур, с которыми он имеет дело. Вместе с тем, ни один из этих языков не является его *наиболее собственным* (моно)языком. Вопрос своего языка не может не тревожить любого пишущего человека, однако у Деррида эта тревога и одиночество в языке особенно заметны. Та неуверенность, с которой Деррида говорит по-английски, выдает его более серьезную неуверенность во французском языке и в языке вообще. Задаваясь вопросом о родном («материнском») языке, он цитирует А. Хатиби: «Моя мать была неграмотной. Моя тетка, которая меня вскормила, — тоже... Ребенком я звал тетку вместо матери, мать вместо кого-то другого, всегда зовя кого-то другого, другого»<sup>19</sup>. Присоединяясь к настроению Хатиби, Деррида сознается в своей неуверенности, что может показаться обычным сомнением писателя в совершенстве своего языка, если бы этот оборот не был к тому же риторическим приемом. Автор хочет показать, что за ширмой его успеха всегда крылась неуверенность в себе, но этот образ более напоминает читателя, который часто стесняется своего монолингвизма, своей провинциальности в языке. Именно читателю Деррида хочет внушить сомнение во власти над языком, в монолингвизме.

С одной стороны, книга «Монолингвизм другого» ни по стилю, ни по содержанию не похожа на прежние произведения Деррида, ибо он здесь ставит вопрос о языке как глубоко интимный как для себя самого, так и для людей его круга (франко-магрибийских интеллектуалов); с другой стороны он не ограничивается выводами личного плана. Автобиографичность его повествования вызывает читателя на откровенность и подкупает отсутствием академического языка, к которому обычно тяготеет Деррида. Но этот разговор по душам, который предлагает Деррида, оказывается во многом литературной уловкой, которая работает на общий замысел автора: поставить под вопрос положение любого носителя языка.

В эпилоге автор признается, что эта книга не мемуары. Деррида

утверждает: «То, что я намечаю здесь, не является началом автобиографии или анамнеза, или робким опытом интеллектуального *Bildungsroman*. Скорее это не рассказ о себе, а доклад о том, что стало бы чинить мне препятствия в этом рассказе о себе выступить против него»<sup>20</sup>. Раскрывая карты, Деррида все же не отступает от общей стратегии книги. В конечном счете, он стремится заставить читателя самого задаться вопросом о своем монолингвизме, о своей неповторимости и об одиночестве в языке.

<sup>1</sup> Deconstruction in a Nutshell. A Conversation with Jacques Derrida. Ed., Comm. by John D. Caputo. New York: Fordham University Press, 1997. P. 8.

<sup>2</sup> Cixous H. et Derrida J. Voiles. Paris: Les Éditions du Galilée, 1998.

<sup>3</sup> В частности, см.: Derrida J. Economies de la crise // La Quinzaine littéraire, Août 1983, p. 1—31; Derrida J., Les événements? Quels événements?// Le Nouvel Observateur, Novembre 1984; Derrida J., La mondialisation, la paix et la cosmopolitique // Regards, Ferbruar 2000. P. 16—19.

<sup>4</sup> Deconstruction in a Nutshell. A Conversation with Jacques Derrida. Ed., Comm. by John D. Caputo. New York: Fordham University Press, 1997. P. 114.

<sup>5</sup> Наиболее известная статья Деррида о проблемах Алжира и интересе к современным проблемам его родины выходит в 1995 году: Derrida J., Parti Pris pour l'Algérie // Les Temps Modernes, Janvier-Ferbruar 1995. P. 233—241.

<sup>6</sup> Derrida J. Le monolingisme de l'autre: ou la prothèse d'origine. Paris: Les Éditions du Galilée, 1996. P. 42.

<sup>7</sup> Ibid. P. 65.

<sup>8</sup> Derrida J. Des Tours de Babel // Derrida J. Difference in Translation. Transl. by Joseph F. Graham. Ithaca and London: Cornell UP, 1985. P. 174.

<sup>9</sup> Rorty, R. Truth and Progress. Philosophical Papers. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 308.

<sup>10</sup> Derrida J. Le monolingisme de l'autre... P. 8.

<sup>11</sup> Ibid. P. 69.

<sup>12</sup> Деррида Ж. Рана истины или противоборство языков // Отечественные записки. 2004. № 5.

<sup>13</sup> Derrida J. Le monolingisme de l'autre... P. 1.

<sup>14</sup> Deconstruction in a Nutshell. A Conversation with Jacques Derrida. Ed., Comm. by John D. Caputo. New York: Fordham University Press, 1997. P. 21.

<sup>15</sup> Derrida J. Le monolingisme de l'autre... P. 10—14.

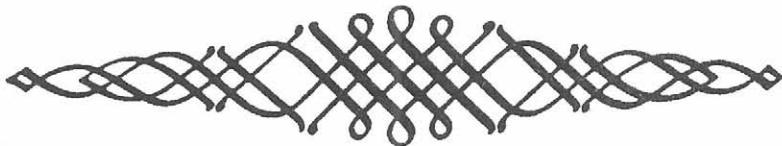
<sup>16</sup> Ibid. P. 25.

<sup>17</sup> Derrida J. Circonference: Cinquante-neuf périodes et périphrases // Bennington G., and Derrida J., Jacques Derrida. Paris: Les Éditions du Seuil, 1991. P. 264—268.

<sup>18</sup> Ibid. P. 286—290.

<sup>19</sup> Khatibi A. Amour bilingue. Montpellier: Fata Morgana, 1983, p. 75.

<sup>20</sup> Derrida J. Le monolingisme de l'autre... P. 70.



## ИЗ МИНУЩЕГО: ПУБЛИКАЦИИ, ВОСПОМИНАНИЯ, СООБЩЕНИЯ

Н. Б. Алдонина

К ТЕМЕ «А. В. ДРУЖИНИН И ТЕАТР»

(Из неопубликованного)

Творчество А. В. Дружинина (1824—1864) в последнее время привлекает пристальное внимание читателей. В историю русской литературы он вошел не только как поэт, беллетрист, обозреватель журналистики, критик, фельетонист, переводчик, мемуарист, но и как драматург. Дружинин — автор двух одноактных комедий «Маленький братец» («Современник», 1849, № 8) и «Не всякому слуху верь» («Современник», 1850, № 11), выдержанных в духе современной салонной пословицы, жанра, в своих истоках восходящего к XVIII в., но благодаря А. Мицце в 50-х гг. получившего особую популярность в России. В 1854 г. в февральской и мартаовской книжках «Современника» в «Литературном ералаше» под рубрикой «Драмы из обыденной, преимущественно столичной жизни» были опубликованы еще две небольших пьесы Дружинина — «Раздумье артиста» и «Опасные соседи». Некоторые его драматические произведения, например, комедия «Не всякому слуху верь», имели успех у публики.

Следует заметить, что интерес к театру (опере, балету, драме) возник у писателя с детства и сохранился до самой смерти. Уже ребенком он прислушивался к артистическим разговорам посещавших его дом взрослых: «Речи шли о Вольтере и фон Визине в литературе, о Дмитревском на театре...»<sup>1</sup>. В 40-е гг. писатель испытал сильное увлечение итальянской оперой, посещал выступления гастролировавших в Петербурге Д. Рубини, А. Тамбурини, Ж. А. Кастеллан, Э. Фриццолини и других выдающихся исполнителей, о чем свидетельствовали его незавершенная статья «О важности сценического очарования в опере» и незаконченная повесть «Торжество добродетели», датируемые нами концом 40 — началом 50-х гг., «Петербургская идиллия» и др. Оперы «Сомнамбула» В. Беллини и «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти являлись любимейшими музыкальными произведениями Дружинина.

Неудивительно, что интерес к театру выразился в стремлении писателя выступить в качестве драматурга. Первая попытка проявить себя в этой роли относится еще к началу 40-х гг., ко времени его пребывания в Пажеском корпусе: Дружинин пишет пьесу (заглавие ее неизвестно) на материале воспоминаний детства и «афиши-пародии» (на-

звание дано архивистами). Уже в это время он обнаруживает тяготение к различным драматургическим жанрам (драме, трагедии, комедии, шутке, моральной комедии-аллегории), к психологизму. В «афишах-пародиях» обращает на себя внимание обилие действующих лиц, наличие массовых сцен, что будет характерно и для последующих пьес драматурга. Наряду с частными и историческими лицами (М. Лютер, Гете, Шиллер, Байрон), выводятся аллегорические образы (Магнетизм, Немезида, Эгоизм, Дух Баркова и др.), что свидетельствовало об усвоении автором приемов драматургии XVIII в.

В период службы в канцелярии Военного министерства Дружинин увлекается сюжетами из всемирной истории. Как видно из автобиографической повести, начинающейся фразой «Года три тому вместе жили в Петербурге два молодых человека...», к 1846 — первой половине 1847 гг. относятся замыслы пьесы из истории Великой французской буржуазной революции «Жирондисты» и драмы «Герцог Филипп Орлеанский» — о брате Людовика XIV, в 1715—1725 гг. являвшемся регентом при малолетнем короле Людовике XV. Дружинина явно увлекала личность герцога, который предавался разврату и одновременно трогательно заботился о целомудрии своего воспитанника. Однако «Жирондисты» так и не были перенесены на бумагу. Незавершенной осталась и пьеса «Герцог Филипп Орлеанский», «несмотря на начало плана, несмотря на две или три сцены, уже заготовленные в голове»<sup>2</sup>.

Недошедшая до нашего времени драма «Жена игрока» (1846 — первая половина 1847 гг., согласно ранее упомянутой выше автобиографической повести) была первой завершенной пьесой Дружинина. По ее окончании в 1847 г. писатель задумал драму о семье Саксов, от которой сохранился план. К 1851 г. относится замысел либретто балета «Огнепоклонники». В дневниковых записях 1853 г. содержатся планы комедии, основанной на истории Германии (название ее неизвестно), и драмы «Дантово проклятие». В мае 1854 г. у Дружинина возникает замысел еще одного произведения (Ср.: «План героической пьесы: “Две женщины”»), от которого сохранилась строка: «По крови мне родня, — но духом мне чужая»<sup>3</sup>. В 1855 г. в Спасском-Лутовинове писатель вместе с И. С. Тургеневым, Д. В. Григоровичем и В. П. Боткиным примет участие в создании не дошедшей до нашего времени пьесы «Школа гостеприимства», а в начале 1856 г. воспроизведет текст заново, но это будет уже другое произведение, принадлежащее перу одного Дружинина<sup>4</sup>. Рукопись пьесы также не найдена.

Столь частое обращение Дружинина к драматургии не случайно. Он явно ощущал в себе потенциал драматурга, тяготел к диалогической форме выражения мысли. Характерно, что не только «Полинька Сакс», но и некоторые другие повести писателя, например, «Легенда о кислых водах», первоначально мыслились им в виде пьесы («Восточный человек», «Последствия рассеянности»). Форма диалога использована и при написании ряда фельетонов Петербургского туриста.

Письма, статьи, обозрения литературы, фельетоны, «Дневник» Дружинина изобилуют многочисленными упоминаниями о посещении им Александринского и Михайловского театров, отзывами об увиден-

ных спектаклях, меткими суждениями о содержании пьес, исполнительском искусстве современных ему русских и зарубежных актеров и актрис. Дневниковые записи свидетельствуют о неуклонной заботе писателя о русском национальном театре, желании его «облагородить, приголубить и очистить» (246).

Интерес писателя вызывали не только столичные, но и провинциальные театры. В письме к одной из своих знакомых он описывает виденный им в 1851 г. в Пятигорске спектакль «Шамиль в кавказских во-дах», данный труппой Зелинского. Рассматривая спектакль как единое целое, в котором не может быть мелочей (впервые эта мысль была высказана в упомянутой выше статье «О важности сценического очарования в опере»), Дружинин обращает внимание на декорацию, работу режиссера, балетмейстера, композитора, художника, хореографа, игру актеров, роль афиши. Но главную причину успеха спектакля видит в национальном содержании драматургии: «Что за великая вещь национальность сюжета... Нам какое дело до маркизов и графинь, взятых из французской сцены, скажем более, нам уже надоели вечные беззащитные чиновники Александринского театра, чиновники, тоже переделанные с французского. В «Шамиле» все свое, кавказское...»<sup>5</sup>.

Дружинин поддерживал талантливых артистов. 10.03.59 г. он прочитал речь на обеде в честь известного актера А. Е. Мартынова. В ноябре того же года отправил приветствие актеру Л. Л. Леонидову в благодарность за «честное и глубоко прочувствованное исполнение одной из труднейших ролей во всем Шекспире» — Отелло<sup>6</sup>. В 1861 г. написал недошедшую до нашего времени статью об А. Ристори в роли леди Макбет, которую намеревался поместить в «Русском вестнике», но она была возвращена автору, «несмотря на то, что ... хороша»<sup>7</sup>. Волновало писателя и будущее русской сцены. Он неоднократно посещал театральную школу, заботился об интеллектуальном развитии ее воспитанниц, в частности, подарил им сочинения Гоголя<sup>8</sup>.

В конце 1851 г. Дружинин ставит на домашней сцене одну из комедий М. Ф. Ахундова<sup>9</sup>, присутствует на спектаклях, устраиваемых в доме архитектора А. И. Штакеншнейдера, в Преображенском полку. В 1855 г., о чем говорилось выше, принимает участие в постановке «Школы гостеприимства» на сцене и сам же играет роль «желчного литератора», в карикатурном виде представляя Н. Г. Чернышевского. В 1860 г. вместе с Ф. М. Достоевским, А. Ф. Писемским, И. С. Тургеневым, Д. В. Григоровичем, Н. А. Некрасовым, И. И. Панаевым и П. И. Вейнбергом участвует в любительском спектакле по пьесе Гоголя «Ревизор» в пользу Литфонда: играет одного из купцов.

В свете сказанного неудивительно приглашение Дружинина в число членов Театрально-литературного комитета (в дальнейшем — ТЛК). ТЛК — совещательный орган при дирекции императорских театров в Петербурге, созданный в 1856 г. с целью отбора лучших произведений к 100-летнему юбилею русского театра. В его составе были режиссеры, актеры, а также известные литераторы. Председателем ТЛК являлся С. П. Жихарев, которого затем на этом посту сменил А. В. Никитенко. Члены ТЛК под председательством Жихарева собирались на

квартире начальника репертуарной части императорских театров П. С. Федорова, «где читались новые пьесы»<sup>10</sup>.

Будучи членом ТЛК, Дружинин способствовал появлению многих пьес талантливых драматургов на сцене, прохождению ими цензуры драматических произведений, хотя это и не всегда удавалось. Например, он был против запрещения пьесы П. Д. Боборыкина «Шила в мешке не утаишь» и комедии А. Потехина «Мишур», содействовал продвижению на сцену одноактной пьесы «Картины семейного счастья» и комедии «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского<sup>11</sup>. Как увидим ниже, писатель выразил несогласие с запрещением цензурой комедии И. С. Тургенева «Нахлебник», а также перевода Д. Л. Соколовским трагедии Шекспира «Генрих IV». Даже после ухода Дружинина из ТЛК драматурги, в частности, А. Потехин, обращались к нему за помощью, уповая на связи и авторитет писателя<sup>12</sup>. В 1859 г. Дружинин оказал содействие комиссии по присуждению третьей Уваровской премии при рассмотрении драматических произведений, за что ему была выражена благодарность<sup>13</sup>.

Пребывание Дружинина в ТЛК было недолгим. Поводом для ухода из комитета явились осложнившиеся его отношения с С. П. Жихаревым. В июне 1858 г. за работу в ТЛК его членам, выполнившим обязанности безвозмездно, было выдано монаршее вознаграждение — по бриллиантовому перстню. Дружинин в это время находился в своем имении Мариинское Гдовского уезда Петербургской губернии. Однако ни по возвращении из деревни осенью 1858 г., ни позже перстня он не получил. Председатель ТЛК С. П. Жихарев присвоил перстень и потом его заложил. Конфликт в конце концов был разрешен. Члены ТЛК и А. В. Никитенко принудили Жихарева вернуть перстень владельцу, но отношения Жихарева и Дружинина были безнадежно испорчены. В отместку за скандал Жихарев занялся клеветой на Дружинина и Никитенко. 26.11.(1859 г.) Дружинин напишет последнему: «...дошел до моего сведения несомненный слух о том, что Жихарев не раз уже забегал к министру и обрабатывал нас обоих по-своему. Бога ради, выберемся же скорее из этой помойной ямы, — и, если вам нельзя иметь аудиенции, то напишемте к министру общее письмо и попросим уволить нас от должности, так обильной неприятностями и мерзостями... Лучше бы всего попросить формального разъяснения клевет, на нас возводимых»<sup>14</sup>.

История с перстнем, нежелание находиться в одном комитете с человеком, обнаружившим моральную нечистоплотность, сыграли важную роль в решении Дружинина об оставлении ТЛК. Но была и более важная причина ухода из него критика. В 50—60-е гг. русский театр находился в состоянии кризиса. На сцене ставились, главным образом, посредственные водевили, нередко переведенные с французского, или балеты. Произведения же талантливых зарубежных и русских драматургов запрещались к постановке. О неблагополучии в театральном мире Дружинин судил не понаслышике. Его собственная пьеса, опубликованная в 1856 г. в «Современнике», — перевод трагедии Шекспира «Король Лир» на протяжении нескольких лет не могла получить разрешения к постановке. Вступая в члены ТЛК, Дружинин,

подобно Писемскому, Никитенко и другим литераторам, искренно желал способствовать развитию отечественного театра, воспитанию талантливых драматургов и актеров, облагорожению зрителей. Но, как и другие члены ТЛК, вскоре убедился в неэффективности его работы, в тщетности своих усилий, невнимании чиновников к мнениям известных писателей и актеров, невозможности повлиять на цензуру драматических произведений.

Уже в письме к Никитенко от 12.05.59 г. Дружинин заявил о своем намерении оставить работу в ТЛК: «...если речь зайдет обо мне в комитете, благоволите сообщить, что я считаю мою службу в нем конченной. Письменно же и формально уведомлять о том Президента не стану по случаю его крайней нравственной гнусности»<sup>15</sup>. Ответное послание Никитенко до нас не дошло, но, видимо, он убедил писателя написать официальное заявление. 5.06.59 г. Дружинин пишет Никитенко: «Посылаю Вам письмо на имя нашего безнравственного старца. Действуйте с ним по полному Вашему усмотрению. Я могу сказать только одно — нога моя не будет в Театр[альном] комитете, пока мы с Вами не получим со стороны министра какого-либо ясного доказательства тому, что мы в нем не сверхштатные чиновники, ауважаемые и дорогие гости»<sup>16</sup>. Официальное заявление Дружинина на имя Жихарева сохранилось: «Милостивый государь Степан Петрович. По разным обстоятельствам считая для себя неудобным принимать участие в заседаниях Театрально-литературного комитета, покорнейше прошу Ваше превосходительство сделать зависящее распоряжение по увольнении меня от обязанностей члена по означенному комитету»<sup>17</sup>.

Заявив о прекращении своей деятельности в составе ТЛК, Дружинин тем не менее предпринял еще одну попытку внести свою лепту в развитие отечественного театра. Многолетние наблюдения привели его к созданию обширного труда — записки «о плачевном состоянии рус[с]кого театра», в полном объеме не дошедшей до нашего времени<sup>18</sup>.

В рукописном отделе Института русской литературы АН РФ (Пушкинский Дом) сохранилась «Записка о настоящем положении цензуры драматических произведений, ее влиянии на упадок рус[с]кого театра и о средствах противодействовать означенному упадку» (РО ИРЛИ. № 19219. Лл. 1—13 об.). На существование «Записки...» было указано еще К. И. Чуковским, который, процитировав одно из высказываний Дружинина, явно недооценил значения этой работы<sup>19</sup>. Последующие исследователи также не обращали на нее внимания. Между тем «Записка...» представляет собой уникальнейший документ, дающий представление об общественных и эстетических взглядах Дружинина, его борьбе за реформирование русского реалистического театра. Это довольно объемный труд (листы большого формата, исписанные с обеих сторон, причем по английскому обычаю текст написан только на правой половине листа), датированный 12 ноября 1859 г., приходившимся на четверг. К «Записке...» было приложено сопроводительное послание Дружинина к А. В. Никитенко, помеченное вторником, т.е. написанное 10.11.59 г., в котором писатель сообщает: «Посылаю Вам, милостивый государь Александр Васильевич, записку о драм[атической]

цензуре и официальное письмо на Ваше имя. При свидании с А. Е. Тимашевым (министром внутренних дел. — *H. A.*) передайте ему то и другое для прочтения, авось, может быть, голос мой и сделает что-нибудь доброе»<sup>20</sup>. Официальное письмо Дружинина к Никитенко от 12.11.59 г также сохранилось: «Милостивый государь Александр Васильевич! Собираясь по известным Вам причинам оставить должность члена Театрального комитета, я желал бы по мере сил моих извлечь некоторые плоды из моих трехлетних наблюдений по театральной части. С этой целью составил я для представления г. министру императорского двора записку о плачевном состоянии рус[с]кого театра. Прилагаемый у сего труда о драматической цензуре составляет одну часть означенной записки. Не сочтете ли Вы нужным предварительно доложить его А. Е. Тимашеву и по миновании надобности возвратить его искренно преданнейшему Вам слуге»<sup>21</sup>. Таким образом, «Записка о настоящем положении цензуры драматических произведений...» — лишь часть написанного, по словам Дружинина, труда. По-видимому, наброском одной из частей этой работы является и сохранившийся в Российском государственном архиве литературы и искусства фрагмент статьи «Несколько мыслей о театре» (РГАЛИ, Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 59. Лл. 1—3). Данный отрывок создан не позже 1858 г. (в нем упоминается как о живой о французской актрисе Э. Рашель, умершей в 1858 г.; написана статья мелким почерком, как и большинство работ Дружинина 50—60-х гг.).

Статья «Несколько мыслей о театре» и «Записка о цензуре драматических произведений...» — яркое свидетельство того, насколько Дружинин заботился о моральном здоровье нации, ее эстетическом и нравственном просвещении. Предметом рассмотрения в статье является состояние современного русского и западноевропейского театров. Наблюдения подвели критика к неутешительному выводу о кризисе исполнительского искусства, главную причину которого он видит в отказе от постановки на сцене произведений мировых гениев, низком уровне литературы. Дружинин ратует за то, чтобы классика заняла достойное место в репертуаре театров. Забвение последней, предпочтение ей низкопробных современных пьес и водевилей вело не только к падению актерского мастерства, но и представляло угрозу общественной нравственности. Назначение театра глава «эстетической» критики видит не в развлечении зрителей, уведении их от серьезных проблем, а в доставлении наслаждения уму и сердцу, нравственном воспитании общества, посредством которого осуществляется связь времен, преемственность поколений. По мнению автора статьи, классика должна быть неотъемлемой частью современной духовной культуры. В противном случае ее место займут произведения, нравственно растлевающие публику, деформирующие ее эстетический вкус.

Если в статье «Несколько мыслей о театре» Дружинин вел речь о кризисе актерского мастерства, то в «Записке о настоящем положении цензуры драматических произведений...» он касается других недостатков, препятствовавших развитию отечественного театра. По словам автора, непосредственным поводом для ее создания явились толки,

возбужденные в обществе анонимной статьей в «Санкт-Петербургских ведомостях» по поводу «жалкого состояния рус[с]кой сцены»<sup>22</sup>, в свою очередь, основанной на идее, высказанной в фельетоне, помещенном в «Библиотеке для чтения». Действительно, в октябрьской книжке издаваемого Дружининым журнала «Библиотека для чтения» за 1859 г. в фельетоне за подписью «Присяжный фельетонист» было высказано несколько критических суждений по адресу современного театра. «На русской сцене, — утверждал анонимный автор, — бедность репертуара .невыразимая, а между тем, говорят, Театрально-литературный комитет одобряет к представлению много очень хороших пьес... Так, например, им одобрены “Мишур” Потехина, “Свои люди — сочтемся” Островского и т.п. А на сцене мы их не видим... Отчего?.. “Не спрашивай меня о том, на что я не могу ответить”, — говорит одна героиня своему возлюбленному в какой-то трагедии»<sup>23</sup>.

Выступление было услышано. В «Петербургской летописи» «Санкт-Петербургских ведомостей» появился фельетон, автор которого вел речь о промахах французской газеты «Le Nord», возлагавшей ответственность за бедственное положение русского театра на бенефициантов, которые якобы, не желая тратить времени, за скучное вознаграждение обращались за помощью к драматическим фабрикантам, выкраивавшим из забытых мелодрам 5 или 6 актов с громкими названиями. Иногда дебютант соглашался пожертвовать 1—2 произведениями, чтобы только отрекомендоваться публике. К числу дебютантов фельетонист относил Н. Кроля, А. Потехина, А. Сухово-Кобылина, М. Стаковича и В. Курочкина, которые будто бы, потерпев фиаско на драматическом поприще, обратились к журналистской деятельности. Фельетонист «Санкт-Петербургских ведомостей» резонно счел рассуждения французского коллеги наивными, свидетельствующими о незнании им дела. «Вероятно, — писал он, — г. корреспонденту неизвестно, что за новые пьесы платит автору не бенефициант, а дирекция, принимая эти пьесы по обоюдному соглашению с авторами или за поспектакльную плату, или за единовременное вознаграждение»<sup>24</sup>. Задавшись вопросом о причинах бедственного положения русского театра, фельетонист апеллировал к упомянутой выше статье в «Библиотеке для чтения»: «Отчего в самом деле на нашей сцене мы не видим хороших пьес? Недавно фельетонист “Библиотеки для чтения” объявил, что Театрально-литературным комитетом одобрены к представлению на сцене такие пьесы, как “Свои люди — сочтемся” Островского, “Доходное место” его же, “Мишур” Потехина и тому подобные. Спрашивается, что может мешать постановке этих пьес на сцену? Актеры для них найдутся, издержек больших не требуется, так как это все пьесы из современного быта, следовательно, лишенные всех возможных провалов, испанских плащей, погибающих кораблей и тому подобных чудес. Между тем этих пьес не дают нам и заставляют смотреть на “Картушей” и тому подобную дребедень! Очень бы желательно, чтобы кто-нибудь, ближе знакомый с этим делом, объяснил нам причину такого любопытного и грустного явления»<sup>25</sup>.

Эту миссию и возложил на себя Дружинин. Заметка в «Санкт-Пе-

тербургских ведомостях» подала критику мысль поделиться своими соображениями о причинах бедственного положения русского театра и цензуре драматических произведений, в частности.

Убежденный в высокой роли театра, Дружинин констатирует, что он не выполняет своего прямого назначения — содействия наряду с эстетическим наслаждением нравственному совершенствованию личности, не играет той роли в воспитании масс, которую должен играть, и публика его презирает. В упадке театра писатель прежде всего видит дирекцию, обнаруживавшую равнодушие делу, дилетантизм, некомпетентность. Дружинин указывает на нищенское существование театра, использование отпускаемых на него средств не по назначению, отсутствие заботы об артистическом мастерстве, актерской смене и т.д. Не дожидаясь выводов учрежденного министром комитета для обсуждения театрального управления, он предлагает первоочередные меры, которые следовало предпринять для улучшения положения театра: сокращение непомерных расходов, уменьшение числа чиновников, поглощавших деньги и не приносящих пользы, привлечение к театральному делу лиц, сведущих в литературе и уважающих искусство, прекращение беспорядочной траты денег на театральную школу и т.д.

Но гораздо более внимания Дружинин уделяет цензуре драматических произведений, из-за невежества, раболепия или перестраховки отталкивавшей от театра всех лучших литераторов. Препятствуя появлению на сцене пьес, способных развитию дурных инстинктов в публике, к числу которых относилась и проповедь революционных идей, цензура, по мысли критика, упускала из виду то обстоятельство, что «слова благородные и добрые» тоже сильно воздействует на публику<sup>26</sup>. Едва ли не главная цель «Записки...» — доказать, что, вопреки мнению чиновников цензуры драматических произведений, доброе и благородное воздействие пьесы превышает вредное. Развивая мысль далее, Дружинин с удивлением констатирует тот факт, что цензура драматических произведений была отчуждена от общей гражданской цензуры, выделена из числа других цензур и оказалась под опекой III Отделения, что оказывалось стеснительным и для театра, и для литературы, и для ведомства, приводящего ее в исполнение. Он отмечает всевластие чиновников, полную незащищенность драматических писателей перед их произволом. Не дожидаясь выводов комиссии, призванной произвести улучшения по театральному ведомству, автор «Записки...» предлагает ряд мер, направленных на обуздание волонтаризма, на смягчение цензуры драматических произведений: отмену запрета на постановку сочинений Шекспира, Шиллера и других писателей, признанных всей просвещенной Европой, пересмотр и пропуск к постановке лучших русских пьес, запрещенных цензурой, в том числе произведений Островского и Тургенева.

Гарантию от субъективности и невежества чиновников автор «Записки...» видит в демократизации цензуры, преобразовании ее на коллегиальных началах. Решение, предложенное Дружининым, отличалось чрезвычайной простотой — соединить лиц, имеющих отношение к театральной цензуре, в один комитет. Единственное условие при его

образовании — принятие во внимание компетентности членов и их литературной образованности, знания дела, а не усердия и преданности начальству.

Предложенные Дружининым меры были хороши уже тем, что не требовали особых усилий и дополнительных расходов, были выгодны для всех заинтересованных сторон — цензоров, III Отделения, актеров и авторов. Но, зная бюрократическую систему, писатель сомневался в том, что его «Записка...» будет рассмотрена и последуют соответствующие выводы. Дружинин писал «Записку...» в расчете на то, что со временем его наблюдения и выводы могут быть востребованы. Будучи опубликованной, «Записка...» имела бы общественный резонанс, вызвала бы сочувственные отклики в печати и, может быть, побудила бы театральное начальство к нововведениям. Но, попав в высшие инстанции, она была на многие годы похоронена.

Статья «Несколько слов о театре» и «Записка о настоящем положении цензуры драматических произведений...», как и работа Дружинина в ТЛК, — убедительное доказательство того, что создание «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым» было не единственным проявлением общественной активности писателя.

Ниже печатаются незавершенная статья «Несколько мыслей о театре» и «Записка о настоящем положении цензуры драматических произведений, ее влиянии на упадок рус[с]кого театра и о средствах противодействовать означенному упадку». Пунктуация и орфография приведены в соответствие с современными нормами, за исключением случаев различных вариантов написания слов (например, пьеса и пьеса). Пропущенные буквы заключены в квадратные скобки. Подчеркивания принадлежат Дружинину.

## А. В. Дружинин НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ О ТЕАТРЕ

Многие из наших и иностранных писателей чрезвычайно удивляются тому, что в настящее время при великом развитии сценического искусства, при сочувствии публики к театру и другим представлениям великие трагические артисты являются все реже и реже. Давно ли, кажется, и Англия, и Франция, и Германия славились первоклассными трагиками. Давно ли наш театр при всей своей юности имел даровитых людей, способных увлекать публику в произведениях Корнеля и Шекспира, а теперь мы дошли до того в Европе, что мировые создания первых драматических гениев не ставятся на театре по неимению достойных исполнителей. В отечестве Гаррика уже нет ни Кемблей, ни Кинов, ни Сюлливанов; Макред[и], актер очень хороший, но никак не гениальный, чуть оставил сцену, как с ним замерло сценическое искусство Англии. Госпожа Ристори, не имеющая ни наружности, ни молодости, блестает на французской сцене, где прошло столько гениальных теней в лице госпожи Клерон, госпожи Лекуврер, госпожи Дюшена и госпожи Жорж! Рашель, последняя трагическая артистка нашего времени, имеет бессовестность преднамеренно окружать себя актерами-уродами, которых Тальма и Лекен не взяли бы к

себе в привратники! Нежели нам придется объяснить их простой игрой природы и бестолковостью публики или, как это делал известный директор Матьюз, поздним часом обедов, отвлекающим аристократию от посещения театров?

Но почему же игра природы произошла именно в наше время, отчего в течение полутора столетия в Европе являлись целые ряды трагических артистов, не мешая один другому и постоянно находя ценителей между зрителями? Нет причины думать, чтобы публика вдруг сделалась бестолковою, материальною до такой степени, что не хочет пожертвовать частью своих гастрономических наслаждений для наслаждения ума и сердца. Мы не можем думать этого, ибо не имеем никакой причины унижать одно поколение перед другим, одни таланты перед другими талантами, одно общество перед другим обществом. Искусство всегда одинаково, ценители его всегда многочисленны, сила и дарование артистов не могут изменяться в течение немногих лет ни к неизмеримо лучшему, ни к неизмеримо худшему. Уничтожение или измельчание трагических талантов, по нашему мнению, происходит не от каких-нибудь капризных, неодолимых законов природы, а от причин случайных и удобных к устраниению. Сила, их творящая, непременно живет и действует в мире, но к ее раскрытию, может быть, не производится усилий, какие прежде для того производились. Публика вовсе не охладела к высокому, она всегда готова его оценить, им увлечься, но, может быть, случайные причины мешают ей идти по надлежащему пути, глядеть на искусство настоящими глазами ценителей.

Нам кажется, что самый вопрос, в настоящую минуту нами затронутый, в самом себе носит и свою разгадку. Мы сказали уже, что в наше время мировые создания первых драматических гениев почти не ставятся на театре по неимению достойных исполнителей. Это факт неоспоримый, в настоящие дни существующий и в Англии, и в Германии, и во Франции. И у нас в России после смерти Каратыгина и Мочалова имена Шекспира, Шиллера, Корнеля почти не встречаются на афишах! Не из пренебрежения, не из невнимания, не из пустого стремления угождать публике происходит это — тут скорее можно заметить скромное недоверие к своим силам и почтенное опасение не выполнить задачи так, как она должна быть выполнена. Мы слишком привыкли обвинять свое поколение и видеть во всем дурную сторону. Не из ветрености какой-нибудь даровитый немецкий актер уклоняется от роли Макса Пикколомини, госпожа Рашель не решается играть в драме Шекспира, но разучивать трагедию Легуве, из презрения к высокой поэзии наши русские артисты не решаются надеть плащ Гамлета, кольчугу Макбета. По мере того, как сама наука поэзия сделала шаги вперед, как Шекспир и ему подобные поэты превратились в колоссы, удивляющих собою вселенную, к творениям этих людей подходить все страшней и страшнее. В прошлом столетии Гаррик беспечно выкидывал из своих ролей страницы нескладицы (*pages of stuff*), теперь последний вестник в «Лире» не посмеет о том подумать. За двадцать пять лет до нашего времени в Лондоне ставили какую-нибудь писсу Шекспира с большим тщанием, но без особых хлопот и издержек, теперь при подобных случаях декорации пишутся

с исторической верностью на местах (как, например, в «Макбете»), костюмы стоят огромных денег, актеры готовятся ко дню представления, как к юбилею. Это прекрасно, но не совсем. Нельзя разединять так глубоко гения с его наследниками. Нельзя раздавать, как редкое лакомство, ту пищу, которая должна быть насыщенным хлебом народа. Не следует уединять великих драматургов в недосягаемый и трудно доступный пантеон, они должны ходить между нами, являться каждому из нас. Там, где Шекспира и Гете дают лишь по большим праздникам, в простые дни придется играть «Яд и кинжал», «Гризельду», «Уголино», «Сезар де Базана», пожалуй, «Разбойников в скалах Мадонны!» А вследствие того и публика, привыкнув к писателям, с которыми можно обходиться без церемонии, охладеет к гениальным поэтам. Артисты, скромно убежденные в том, что Ромео и Тельль им не по силам, станут напрягать свои средства для получения мелодрам, не стоящих никакого изучения. Это уже было во Франции, потерявшей веру в своих драматических поэтов великого периода, а затем преклонившейся перед Дюма и Скрибом. От такого несчастья должно беречься всеми мерами, твердо помня, что ничто великое не дается нам сразу.

По нашему мнению, каждая драматическая труппа для своей славы и усовершенствования должна обладать двумя достоинствами: доверием к своему призванию и готовностью на исполнение самых поэтических ролей в драматическом репертуаре. Нехорошо актеру быть кичливым и заносчивым, но едва ли не хуже ему быть робким на выбор ролей. Артист, с ужасом уклоняющийся от роли в драме Шекспира, может быть скромным и прекрасным человеком, но едва ли он далеко пойдет на сценическом поприще. Если молодой живописец с наслаждением копирует картины великих мастеров, то кто осмелится упрекнуть его в дерзости. Это его дело, его обязанность, его ступень к усовершенствованию. Или вы прикажете ему избегать Рафаэля, изучать же (Шопеня? — Н. А.) с (Шеортом? — Н. А.)? На каком основании вы подвергнете его жесткому охуждению? Истина, верная в отношении...

### А. В. Дружинин

## ЗАПИСКА О НАСТОЯЩЕМ ПОЛОЖЕНИИ ЦЕНЗУРЫ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ЕЕ ВЛИЯНИИ НА УПАДОК РУС[С]КОГО ТЕАТРА И О СРЕДСТВАХ ПРОТИВОДЕЙСТВОВАТЬ ОЗНАЧЕННОМУ УПАДКУ

Дошло до моего сведения, что одна из статей «С.-Петербургских ведомостей» по поводу жалкого состояния рус[с]кой сцены возбудила собой неудовольствия и различные толкования. Так как статья эта основана на идее, недавно высказанной в фельетоне моего журнала, то я считаю обязанностью честного редактора принять на себя часть ответственности за ее последствия.

Хотя я, как литератор и член театрального комитета, близко знаю бедственное состояние нашего театра и все его причины, но должен сказать откровенно, что, печатая заметку, о которой говорилось выше,

не придавал ей никакого значения. Намеки и мелкие придиরки к тому или другому утверждению — не мое дело. Фельетонист журнала виноват еще менее, по всей вероятности, он и не знал о существовании особой цензуры для театральных пьес и имел в виду холодность дирекции к делу родного искусства. Во всех литературных кругах давно признано, что писать для театра не стоит, что, ставя на сцену драматическое произведение, не наживешь себе ничего, кроме неприятностей, поэтому все театральное для большинства наших писателей — *terra incognita*. На непомерную строгость цензуры драматических произведений сетуют лишь особы, прикованные к театру, — артисты, переводчики иностранных пьес и т.д., да заезжие гости, которые с изумлением узнают, что у нас запрещен «Ричард III» и «Макбет» Шекспира, «Фиеско» и «Kabale und Liebe» («Коварство и любовь». — H. A.) Шиллера. Поэтому в иностранных газетах и журналах весьма часты шутки и нападения на русский театр, у нас они редки, ибо мы давно отказались входить в дела русского театра, не видя в нем шага к усовершенствованию и самой малейшей попытки прогресса.

При таком положении дела обязанность всякого честного человека, знакомого с причинами упадка русской сцены, — высказать их с полной откровенностью. Мне кажется, что я нахожусь в самом благоприятном положении для такой цели. Умеренность моих взглядов известна достаточно, по состоянию и положению в обществе я совершенно независим и от службы, и от литературы, к правде я привык давно и умею высказывать ее без задора и увлечений. Несколько лет я следил за участию русских драматических писем с любопытством натуралиста, исследующего какой-нибудь необыкновенный процесс в сфере науки. Как переводчик Шекспира, я даже имел дело с театральной цензурой и без гнева, хотя с невыразимым удивлением, вычеркивал вдохновенные стихи великого поэта под тем предлогом, что «Лир — король, а дочери его — герцогини, и что неприлично относить к таким высоким osobам жесткие выражения подлинника!» Само собой разумеется, после этого любопытного опыта я дал себе слово уклоняться от театра, но не прекратил своих наблюдений. Мне чрезвычайно интересно было узнать, до каких новых крайностей может дойти наша цензура. И ожидания мои сбылись: на днях получил я известие, что ею запрещена к представлению драма Шекспира «Генрих IV» в перевосходном переводе г. Соколовского. Таким образом, молодой переводчик потерял свой труд, артист Садовский простился с ролью, к которой готовился полгода, а русский театр лишился превосходной пьесы. На вопрос о том, *вредна ли эта пьеса*, можно сказать только то, что она за 200 лет назад была любимой пьесой королевы Елизаветы, за нее осипавшей Шекспира знаками своего внимания. Любимая драма королевы Елизаветы запрещена в XIX столетии в России при кротком и благодушном правлении императора Александра Второго! Какое сближение и какая пища для наших недоброжелателей!!

Большего упадка театра и большего унижения искусству быть не может, а потому, не распространяясь о нем, перехожу к главному предмету моей записки.

Бедственное и почти что безнадежное положение, в котором в настоящие годы находится рус[с]кий театр, по моему полному убеждению, происходит от двух причин. Первая из них: дурное устройство и беззаботность театрального управления, вторая: исключительное положение цензуры драматических произведений, которая надолго оттолкнула от театра всех лучших наших литераторов.

О первой причине мы говорить много не будем. Она так ясна, что г. министр и[мператорского] двора давно уже учредил особую комиссию для обсуждения театрального управления и реформ, в нем предполагающихся. Зло так велико, что скорого его уничтожения ожидать невозможно. Много времени и энергии потребуется для того, чтобы сократить непомерные расходы по театру, уменьшить легион чиновников, поглощающих деньги и не приносящих никакой пользы, заинтересовать делами театра лиц, сведущих в литературе и уважающих искус[с]тво, остановить бесполезную трату сумм на бесполезную школу и так далее. Один смелый и просвещенный взгляд на существование дела покажет нам, до каких несообразностей мы доходим. Русский театр, который один не в убыток дирекции, который всегда должен быть любимым ее дитятей и орудием просвещения, заброшен и принесен в жертву. Публика его презирает, но кто подал пример этому презрению? Со временем князя Шаховского его делами не занимался ни один человек с литературным образованием! На украшение и облагорожение рус[с]кой сцены нет денег, а куда же идут деньги? На балет, к которому русская публика (за исключением сотни старых развратников) не имеет никакого влечения, на французский театр, который при жалком положении французской литературы вечно будет ничтожен<sup>27</sup>, на театральное училище, из которого уже двадцать лет как не выходило ни одного сколько-нибудь талантливого актера, на толпу чиновников, которые не способны даже помешать тому, что театральные билеты перепродаются с выгодою у театральных подъездов! После этого мудрено ли, что рус[с]кий театр обнищал, что обстановка пись в полном смысле грошевая и что нищенская забота о *сборах* для него первое дело? Но обо всем этом надо говорить в особой записке, теперь же я обращаюсь к главному моему предмету, то есть к цензуре драматических произведений.

\*\*\*

Нет никакого сомнения в том, что театральная цензура должна быть строже и внимательнее обычновенной предупредительной цензуры. Слово, произнесенное с подмостков при тысяче внимательных слушателей, действует резче печатного слова. С этим все согласны, но защитники цензурной строгости берут ли в соображение другую сторону дела? Если резкое слово на театре действительнее, чем где-либо, то на нем же действительнее слова благородные и добрые. Шиллер, подвергнувшийся запрету в России, разве не слаживает немногих резких своих слов потоками истинно нравственных и высоких мыслей? И кто не согласится со мною, что поколения людей, воспитанных на Шиллере, благороднее и честнее поколений, взросших на нашей драматической дребедени?<sup>28</sup> Даже в Австрии эта истина признана, и Шиллер играется на венском театре. Тут расчет очень прост — избегая малого

зла, страшитесь отвернуться от великого добра, с ним нераздельного! Вы отталкиваете Шекспира и Шиллера, так и оставайтесь при писах актера Григорьева. Кого пугает могущественный комизм Островского и Гоголя, тот поневоле обратится к пряничным патриотическим изделиям г. Кукольника. Тут, конечно, резкого слова не найдется, только не найдется и благородных идей, выкупавших резкое слово...

Есть еще одна, простая и, так сказать, *домашняя* причина, побуждающая драматическую цензуру к особой строгости. Всякое ведомство весьма основательно опасается историй, доносов, сплетен и переписки, а, послабив театральную цензуру, надо быть на все это готовым. Наш петербургский свет полон людьми, для которых нет большего наслаждения, как соваться не в свое дело и поднимать шум без всякой безделицы. От праздности, желания играть роль, выказывать свое усердие к правительству, а всего чаще от собственной пустоты, эти люди, часто очень сильные, постоянно вопиют против литературы, во всякой печатной строке ищут скандала и во всяком явлении прежде всего видят дурную, опасную сторону. Эти люди беспрестанно придираются к цензуре, надоедают министру народного просвещения жалобами и своей болтовней в гостиных распространяют тысячи вздорных слухов. Если они, не читая почти ничего, так бойки на худое, то чего же ожидать от них при представлении каждой новой пьесы? Они первые будут хлопать каждой резкой выходке, перетолковывать в худую сторону каждую мысль автора, а потом разлетятся по городу с жалобами на вольность театра, со сплетнями и, может быть, доносами на театральное начальство и театральную цензуру. Теперь, чтобы набрать материала для своих зловредных толков, им надо сунуть нос в книгу, прочесть журнал и так далее, — тогда же, высидев вечер в театре, они без утомления наберутся ядовитой пищи на целый месяц. Таких лиц начальство театральное и цензура театральная боятся, и не без основания. Но, сочувствуя им и понимая их побуждение, мы все-таки скажем, что боязни этой должны быть свои пределы. Невозможно во всем уступать болтунам и доносчикам, как бы они сильны ни были, иногда, в видах охранения своего спокойствия, полезно давать им отпор самый энергический. Одно время «Горе от ума» Грибоедова считалась пьесой революционной, а «Ревизор» чуть-чуть не произведением государственного преступника, но их все-таки напечатали, и дали на сцене, а враги их пошумели, пошумели и принуждены были умолкнуть. Уступи правительство предубеждениям врагов Грибоедова и Гоголя, и эти самые враги сделались бы еще взыскательнее, еще придирчивее. А в настоящее время одного имени Гоголя достаточно, чтоб заставить замолчать злейшего из обскурантов.

До сих пор мы говорили об уважительных и, так сказать, неизбежных причинах цензурной строгости, теперь следует перейти к причинам произвольным и вытекающим из самого устройства цензуры драматических произведений. Здесь на первом плане стоит ее организация и вред, от нее происходящий.

Нам неизвестно, кем и когда именно обязанность цензурного одобрения драматических пьес возложена на Третье Отделение собствен-

ной] е[го] и[мператорского] в[еличества] канцелярии, но не существует для нас сомнения в том, что эта мера стеснительна и для театра, и для литературы, и для ведомства, приводящего ее в исполнение. Отчужденная от общей гражданской цензуры, переданная в присутственное место, занятая множеством дел большой важности, лишенная всякого коллегиального устройства, цензура драматических произведений стоит особняком между нашими многочисленными и, можно сказать, бесчисленными цензурами. Обыкновенный гражданский цензор в одно и то же время ограничен и огражден комитетом, его председателем, членами Главного правления. Цензор театральный не имеет опоры на случай ошибки, не имеет над собой силы, которая бы его сдерживала от придиrok и нелепостей. Он подчинен управляющему III Отделением и шефу жандармов, но есть ли возможность этим лицам при их бесчисленных занятиях зорко следить за театральной цензурой и ревниво охранять права писателей, очень часто не имеющих даже таланта? Я вполне убежден, что в случае невыносимого притеснения, сделанного драматическому писателю, и князь В. А. Долгоруков (шеф жандармов и начальник III Отделения. — *H. A.*), и А. Е. Тимашев примут живое в нем участие, не откажутся лично прочитать его пьесу, но у кого из литераторов, людей, по преимуществу деликатных, достанет духа на то, чтобы при их обширных занятиях надоедать им своей претензией на цензуру? Есть еще важное обстоятельство, делающее апелляцию на цензора драматических произведений чем-то весьма щекотливым. В гражданской цензуре, исключительно занятой делами литературы, спор литератора с цензором еще не есть обида последнему или жалоба на его действия. Защищая мое сочинение перед начальством цензора, я как бы передаю его на новый суд судей более свидущих. Споря с цензурным комитетом, я спорю с коллегиальным учреждением и пользуюсь правом вполне законным. Спрашивается, тоже ли при апелляции на цензора драматических произведений? Жалуясь на него его прямому начальству за отсутствием комитета и промежуточных властей, я прямо становлюсь его врагом, раскрываю грехи служащего лица перед начальником, который стоит высоко и по своему положению должен быть строгим. Обвинить театрального цензора в нелепых строгостях, значит, может быть, повредить его службе, поставить его в невыгодное отношение перед начальником. Тут уже не спор за принцип, а прямое обвинение. Кому же весело вредить службе незнакомого ему человека? Вследствие того всегда выходит так, что автор рукописи, истерзанной в театральной цензуре, вместо того, чтобы апеллировать на цензора, машет рукой и говорит: «Бог с ним, может быть, он живет своей службой и имеет семейство!» Высшая инстанция слишком близка к цензору, и его щадят по этой причине<sup>29</sup>.

Исключительное положение, в каком находится наша цензура драмат[ически]х произведений, и приводит нас к самой странной аномалии. С уверенностью можно сказать, что между главными лицами Управления III Отделения никогда не было людей враждебных искусству и не расположенных к судьбам рус[с]кой литературы, а между тем, не взирая на их добрые цели, не взирая на их доступность для всякого

лица, имеющего к ним просьбу, лучшие рус[с]кие писатели считают за истинную муку иметь дело с театральной цензурой, а наше драматическое искус[с]тво относительно цензурных стеснений находится в положении, достойном королевства обеих Сицилий или владений святейшего отца папы. В одном только отношении цензура неаполитанских и папских театров последовательнее нашей, ибо она не допускает непристойных фарсов и приказывает танцовщицам носить трико зеленого цвета. У нас имя Вильгельма Телля считается непристойным именем, но зато нам не мешают глядеть возмутительно грязные водевили на французской сцене, и сверх того незавидные прелести нашего кордебалета свободно показываются со сцены вся кому, кто находит удовольствие в этом зрелище!<sup>30</sup> Таковы последствия исключительной организации, которою страдает наша драматическая цензура. Литераторы отшатнулись от театра, драматические артисты сидят без дела, публика ропщет, общественное мнение раздражается без нужды, иностранцы смеются и печатают про наш театр скандальные рассказы. По отсутствию коллегиальности и своему странному положению драматическая цензура чисто враждебна искус[с]тву и от всякого протеста только ожесточается. Чтоб еще более доказать справедливость моих слов, приведу одно соображение. Общая гражданская цензура, переживавшая трудные эпохи, гордится именами цензоров, друзей науки и защитников изящного. Против постыдных имен *Елагина, Фрейганга* и др. она может выставить имена таких людей, как *Аксаков, Никитенко, Крузе, Гончаров и Бекетов*. Спрашивается: какое имя поставит наряду с ними цензура драматических произведений? Какое сильное и мудрое произведение, явившееся когда-либо на рус[с]кой сцене, не прошло помимо театральных цензоров прямым распоряжением или приказом высшего начальства? За какую пьесу когда-либо заступался какой-либо театральный цензор? Кто из писателей не оскорблен бывал при всяких столкновениях с драматической цензурой? Тут вина не в личных качествах цензора. Цензор может быть умен и образован, он может быть туп и неспособен, — это для нас дело постороннее. Личность здесь значит очень немного именно потому, что самая должность, без всяких гарантий противу произвола, ведет к произволу и стеснению.

Здесь я остановлюсь и перейду к общим соображениям об устранении неудобств, мной указанных. Соображения эти, впрочем, не будут многословны: их сущность ясна из предшествовавших замечаний. Об улучшениях и реформах по театральному ведомству я говорить не буду до закрытия комиссии, их обсуждающей, стало быть, один предмет только будет занимать нас, именно преобразование цензуры драматических произведений.

По моему искреннему убеждению, такое преобразование необходимо, но ему должен предшествовать ряд распоряжений, которые показали бы с ясностью, что рус[с]кий театр имеет вступить на новую дорогу и положительно отвергает предания своего злосчастного прошлого. Первым из сказанных распоряжений должно быть *уничтожение запрета на все произведения великих драматических гениев, признанных классическими во всей просвещенной Европе*. Греческие трагики, Шекспир,

Шиллер и Гете, всюду стоящие выше цензуры, наконец, должны быть изъяты от произвола разных титулярных и коллежских советников, облеченных званием цензора. «Макбет», «Цезарь», «Ричард III», «Вильгельм Телль» и «Валленштейн» снова явятся на несчастной рус[с]кой сцене вместо «Картуша» и «Купца Иголкина». В появлении этих великих драм опасного ничего нет и быть не может. В числе великих поэтов нет ни одного безнравственного. Люди грубые и необразованные не станут смотреть Шекспира и Шиллера. Наконец, то пятно, которое лежит на нашем театре через запрещение великих произведений, само по себе хуже всех воображаемых опасностей, ибо навлекает на нас порицание и насмешки<sup>31</sup>.

Мне скажут, может быть, что некоторые из пьес Шекспира и Шиллера были с давних пор запрещены по приказаниям высшего начальства и даже, может быть, по высочайшему приказу. Но я сам служил и знаю очень хорошо, что самые высшие приказы и распоряжения весьма часто передокладываются и отменяются в силу новых приказов, ибо или имеют временную цель, или встречают неудобство в их применении. Во всяком министерстве имеются тысячи тому примеров, и, наконец, разве на театре не играется «Горе от ума», когда-то и к печати не допущенная?

Рядом с вышеизложенным распоряжением должно идти другое — *новый пересмотр и пропуск рус[с]ких пьес, запрещенных цензурою драматической*. Таких пьес (мы разумеем талантливые) не очень много, потому что, как уже было сказано, рус[с]кие писатели давно уже отказались работать для театра. Из произведений первоклассного достоинства мы можем назвать «Нахлебника» (Тургенева) и знаменитую комедию Островского «Свои люди — сочтемся». Эта последняя пьеса через ее запрещение удвоила популярность автора и нанесла неисчислимый ущерб как театру, так и драматической цензуре. Вся Россия ее знает, десятки тысяч ее экземпляров расходятся повсюду, и всякий читатель знает, что эта комедия, столь воздержная, умеренная и нравственная, *не одобрена к представлению*. Общественное мнение, давно уже раздраженное против цензуры драматических произведений, без церемонии объясняет это запрещение то личной враждой цензоров к высокоодаренному писателю, то их детскому упорству в ошибке, раз сделанной.

После этих мер, так сказать, полагающих основание для действий будущей цензуры, необходимо будет приступить к ее преобразованию на новых началах. Драматическая цензура может остаться при III Отделении собст[венной] е[го] и [императорского] в[еличества] канцелярии, если это необходимо, но во всяком случае в нее должен быть введен элемент *коллегиальный*. При министерстве двора имеется свой цензор, при дирекции театров часто рассматриваются статьи, относящиеся до театрального дела, при III Отделении есть цензор, если не два, для чтения драматических произведений. Соедините эти лица, и у вас готовый комитет, старший член которого будет председателем. Само собой разумеется, члены должны быть выбраны с особыенным тщанием и должны обладать полным литературным образованием. На это последнее условие у нас мало обращают внимания, не догадываясь о

том, что малообразованный цензор так же невозможен, как невозможен обер-прокурор сената в звании командира кирасирской дивизии. У нас еще не истребился пагубный предрассудок о том, что усердие и преданность начальству в подчиненном заменяют все специальные познания. За эту мысль мы горько платились и платимся.

Всего лучше было бы, если б в комитете для цензуры драматических произведений имелся представитель литературы в лице какого-нибудь почтенного писателя, но расчет на такого члена чуть ли не утопия. Драматическая цензура слишком много вредила всем нам для того, чтоб кто-нибудь из нас с нею сблизился.

Из краткого очерка нашего легко видеть пользу коллегиального начала в цензуре драматических произведений. Усиления расходов на комитет не требуется, его члены по своим местам имеют содержание. Чрез соединение их полагается конец произволу одного человека, создается промежуточная инстанция, освобождающая управляющего III Отделением от разбора мелких авторских претензий, с цензора слагается ответственность не по силам и беспрестанный страх жалобы. Рассмотрение мелких водевилей, балетных программ и всякой театральной дряни делится между несколькими лицами, и, таким образом, голова цензоров будет свежее и способнее для оценки серьезных произведений искусства. Авторам пьес в случае придиорок цензора не будет более надобности прямо приносить на него жалобу его высшему начальству. Комитет и председатель комитета, храня свое достоинство, сами обуздают слишком взыскательного ценителя. Наконец (что может случиться при несчастии), если весь комитет из обскурантизма и любви к спокойствию<sup>32</sup> начнет теснить авторов и запрещать пьесу за пьесой, одно указание со стороны управляющего III Отделением направит его на истинный путь и покажет членам, что их обязанность заключается не в охранении собственной безмятежности, но в радении о пользах театра и об интересах русского искусства.

Я кончил мой труд и сознаюсь откровенно, что не жду от него особенно скверных и полезных результатов. Очень может быть даже, что слова мои будут объяснены не так, как я ожидаю, и даже сочтутся новым камнем, кинутым в драматическую цензуру, без того уже закиданную камнями со стороны общественного мнения. Но я выполнил долг честного человека и не забочусь ни о чем более. Может быть, записка моя пригодится со временем, я останусь доволен и тем. Но не скрою того, что пора, давно пора подумать о судьбах русского театра, вконец униженного, заброшенного и разобщенного с литературой.

12 ноября 1859 года.

А. Дружинин

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 96. Л. 4.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 107. Л. 25.

<sup>3</sup> Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 299. В дальнейшем страница указывается в тексте.

<sup>4</sup> Мещеряков В. П. Чернышевский, Дружинин и Григорович // Чернышевский Н. Г. Эстетика. Литература. Критика. Л., 1979. С. 222.

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 274. Л. 2 об.

- <sup>6</sup> Русская старина. 1888. № 4. С. 259.
- <sup>7</sup> Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). М., 1948. С. 140.
- <sup>8</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 208. Л. 1.
- <sup>9</sup> РО ИРЛИ. № 9727. Лл. 2 об., 6.
- <sup>10</sup> Шуберт А. И. Моя жизнь. Л., 1929. С. 197.
- <sup>11</sup> РО ИРЛИ. № 18.519. Лл. 1—1 об.
- <sup>12</sup> Письма к А. В. Дружинину. С. 265—266.
- <sup>13</sup> Библиотека для чтения. 1859. Т. 157. № 10. Отд. «Современная русская летопись». С. 17.
- <sup>14</sup> РО ИРЛИ. № 18.519. Лл. 13—13 об. Год определяется по связи с описанными выше событиями.
- <sup>15</sup> Там же. Л. 2.
- <sup>16</sup> Там же. Л. 3.
- <sup>17</sup> РО ИРЛИ. № 19.705. Л. 3.
- <sup>18</sup> РО ИРЛИ. № 19.219. Л. 15.
- <sup>19</sup> Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1967. Т. 5. С. 72.
- <sup>20</sup> РО ИРЛИ. № 18.519. Л. 7.
- <sup>21</sup> РО ИРЛИ. № 19.219. Л. 15.
- <sup>22</sup> Там же. Л. 1.
- <sup>23</sup> Библиотека для чтения. 1859. Т. 157. № 10. Отд. «Современная русская летопись». С. 42.
- <sup>24</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 237. 1 ноября. С. 1048.
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> РО ИРЛИ. № 19.219. Л. 5.
- <sup>27</sup> Вот прямое последствие малого знания литературы: у нас думают поднять французский театр, беспрестанно ангажируя новых артистов и платя им огромное жалованье. Самое поверхностное знакомство с французской словесностью показывает всю бесплодность этих усилий. Где нет литературы, там и театра порядочного не будет.
- <sup>28</sup> Я имел удовольствие воспитываться в одном из самых аристократических заведений Петербурга и должен сказать с горестью, что юноши, его наполнившие, по нравственности и по развитию были неизмеримо ниже воспитанников самого посредственного заведения в Германии.
- <sup>29</sup> Я уже не говорю о том, что цензор, справедливо огорченный жалобою, конечно, будет защищаться от нее, как от клеветы, и непременно представит спорную пьесу в самом ужасном виде. А начальнику при его занятиях есть ли время вникать во все подробности спора?
- <sup>30</sup> «"Макбет" запрещен, а непристойные танцы позволены!» Эти слова произнесены в Михайловском театре одним американским путешественником. В то время не было французской пьесы без дебардеров и danses échevelées (бездержных, неистовых танцев. — Н. А.).
- <sup>31</sup> Спросят, может быть, что делать с «Макбетом», переименованным в «Сиворда», «Вильгельмом» Теллем, наименованным именем «Карла Смелого», и «Гугенотами» с их называнием «Гвельфов»? По-моему, их трогать нечего, чтоб не возбудить нового смеха.
- <sup>32</sup> Любовь к спокойствию служебному — вот корень всех притеснительных стремлений в цензуре. Самая невинная из пропущенных им пьес может быть истолкована в худую сторону, может не понравиться какому-нибудь вельможе, — и Боже мой! что за суматоха в цензуре! А запрещенная пьеса лежит тихо, так что сердце на нее не нарадуется.

## Н. Я. Дьяконова ВСПОМИНАЯ Б. М. ЭЙХЕНБАУМА...

Нина Яковлевна Дьяконова — выпускница Ленинградского государственного университета, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур. На факультете Н. Я. Дьяконова вела спецкурсы «Английская литература второй половины 19 в.», «Английская литература 20 в.», «История английского романтизма». Работы исследовательницы охватывают историю английской литературы от эпохи Просвещения до настоящего времени. Воспоминания, ею написанные, посвящены Б. М. Эйхенбауму и прочитаны в 1998 г. на «Эйхенбаумовских чтениях» А. С. Крюковым.

По поводу Бориса Михайловича я хочу сказать, что относилась к нему с обожанием с детских лет. Он был в дружеских отношениях с моим отцом, профессором-юристом, Яковом Мироновичем Магазинером, с литератором Петром Константиновичем Губером<sup>1</sup>, автором, между прочим, книги о Герцене «Кружение сердца», погибшим в лагерях в 30-е годы, с переводчиком Бальзака и Шекспира Исайем Бенедиктовичем Мандельштамом<sup>2</sup> (не родственником поэта).

Мы жили вместе на даче в местечке недалеко от Гатчины, Ленинградская область — Елизаветино — в 1924 году, затем в Санжарах Полтавской области в 1927 и снова в Коктебеле, уже в только что открывшемся доме отдыха писателей.

20 октября 1932 г. мне исполнилось 17 лет; он пришел на мое рождение, подарил мне томик Новалиса с такой надписью:

От Санжар до Коктебеля  
Кажется, прошла неделя,  
А в неделю эту ты  
Стала девой красоты.  
В память волн, где мы купались,  
Вот тебе поэт Новалис,  
В память моря, в память скал,  
Где я камешки искал.

Наши семьи виделись редко. Но на семейных праздниках бывали друг у друга. В 1935 году Борис Михайлович привел с собой Ираклия Луарсабовича Андроникова<sup>3</sup>, который целый вечер нам читал свои замечательные пародийные монологи.

Дружба наших семей оживилась во время пережитых Борисом Михайловичем в 1949 году гонений<sup>4</sup>. Он принял нанесенный ему удар со свойственным ему мужеством и продолжал шутить:

От юбиляя В. Гюго  
И Николая Гоголя<sup>5</sup>  
Не получил я ни-чё-го —  
Ни пищи, ни алкоголя.

После реабилитации он подарил папе на рождение сборник стихов

Полонского<sup>6</sup> — первая книга, которая вышла с его предисловием, во время «оттепели»:

Я под руку с Полонским вышел снова,  
К друзьям на пир пришел, как в старину...  
То старческий мираж, подобный сну,  
Иль как у Данте — «vita nuova»?..

19 января 1955 г.

Во время проработки, — знаменитого заседания в апреле 1949 года, когда с филологического факультета выбросили Б. М. Эйхенбаума, М. К. Азадовского и В. М. Жирмунского, — Борис Михайлович был смертельно болен: у него был инфаркт и инсульт одновременно. Спасла его Виктория Михайловна Лотман<sup>7</sup>, дивный врач. Кто-то побежал в партком и сказал: «Может быть, выбросить его имя из списка прорабатываемых — он умирает!». И ему ответили: «А если он не умрет, а мы сделаем политическую ошибку?».

У меня не было личного общения с Борисом Михайловичем — я слышала его в общих разговорах — и, конечно, его лекции. Но могу сказать, что не знала никогда более умного, тонкого, изящного человека, более благородного и смелого. Никогда он не кривил душой, не подделывался под требуемое, всегда оставался собой. Если говорил он, все оставались далеко позади. С детства помню его легкий, звучный, беспечный смех, его манеру, всегда ласковую, но и к девочке уважительную, его умение слушать, реагировать на слышимое и — Боже упаси — никогда не исполнять монологов, вне общего разговора.

Помню, перед самой войной защиту А. Л. Дымшица<sup>8</sup>. Борису Михайловичу объяснили, что нужно дать ему степень, так как в противном случае директором Института Русской Литературы (Пушкинский Дом) станет мазурик. И он начал с утверждения, что диссертант достоин степени, но потом честность взяла верх: «Некоторые сомнения вызывало у меня утверждение...», «С недоумением прочел я...», «Крайне странным показалось мне...», «Никак не могу согласиться с...», «Раздражило меня мнение о ...», «Возмутили меня слова...», «Абсолютно не принимаю я...», — и так шло crescendo — пока Ученый совет не провалил кандидата на докторскую степень! Это было в июне 1941. Вспомнила еще один стишок конца 20 — начала 30-х гг.:

Всюду пахнет свежим деревом,  
Люди строят коммунизм.  
Это мне удар по нервам —  
Погибает формализм!

Милый, прелестный, скромнейший Борис Михайлович! И умер он под аплодисменты. В Доме писателей был назначен спектакль — не помню, какой пьесы — в концертном исполнении. Борис Михайлович говорил вступительное слово с обычным остроумием и изяществом. Под аплодисменты легко спустился с лестницы со сцены, отказавшись опереться на протянутую ему руку, сел на стул в первом ряду, улыб-

нулся соседям. Тут поднялся занавес, и актриса, кажется, Гошева, закричала, так как первая увидела, что он умер. Царство ему Небесное!

Он шутил, что ему в жизни не повезло: в Воронеже учился в Ревельском училище — ВРУ<sup>9</sup>, а в старости, в Ленинграде, работал в университете ЛГУ, но вот как раз врать и лгать он не умел совсем.

Помню, как летом 1932 года возвращались мы с похорон Максимилиана Волошина — на вершине горы в Коктебеле. Мне очень надоело стоять тихо, и я, 16-летняя дуреха, сбежала с горы опрометью вниз, пока меня не поймали Борис Михайлович и Василий Алексеевич Десницкий<sup>10</sup>, которые в тихой беседе спускались вниз. Они заставили меня разумно идти с собой вместе.

Во всем, что он делал, была завершенность, продуманность, глубокое чувство меры и красоты, строгость нравственных критериев.

Жизнь не баловала его внешними успехами, но любовью всех знавших его он не был беден. На его похоронах плакали мужчины. И Шкловский произнес замечательную речь о том, как обращались с покойным власть предержащие. Это был вопль души, и все знавшие Бориса Михайловича откликнулись ему.

Санкт-Петербург, 6 апреля 1998 г.

<sup>1</sup> Губер Петр Константинович (1886—1941) — писатель и литературовед. Автор «исторических вариаций на тему» — «Иов Дулдер», «Дон-Жуанский список Пушкина». В 1928 году опубликовал роман «Кружение сердца. Семейная драма Герцена». Во время культа личности Сталина был репрессирован, реабилитирован посмертно.

<sup>2</sup> Мандельштам Исаи Бенедиктович (1885—1954) — переводчик.

<sup>3</sup> Андronиков Ираклий Луарсабович (1908—1990) — писатель, литературовед. Исследователь творчества Лермонтова.

<sup>4</sup> В 1947 году по инициативе Сталина началась борьба с интеллигенцией, якобы преклоняющейся перед западной культурой. Кампания по борьбе с «космополитизмом» охватила все области науки и литературы. В 1948—1949 годах «патриотическое» движение коснулось филологического факультета Ленинградского государственного университета, где осуществили «проработку». 5 апреля 1949 года состоялось открытое заседание Ученого совета факультета, в результате которого из университета изгнали М. К. Азадовского, Г. А. Гуковского, В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума.

Н. Я. Дьяконова писала об этом времени: «Я могу добавить только рассказ Бориса Михайловича о том, как на другой день после появления статьи, кажется, Рюрикова (каким жалким сморщенным умом надо обладать, чтобы утверждать, что Л. Н. Толстой испытывал влияние каких-то западных писателей?!), кафедра русской литературы во главе с самим Борисом Михайловичем пошли к ректору, Александру Алексеевичу Вознесенскому, и вручили ему прошение Б. М. об отставке от заведования и назначении на эту должность Н. И. Мордовиченко, честнейшего человека. А. А. принял эту отставку, затем крепко пожал руку Борису Михайловичу и сказал: “Ваша профессура в Университете не—зыб—ле—ма”.

Через месяц он был арестован (по Ленинградскому делу и как брат Николая Вознесенского) и еще через год, после долгих мучений, уничтожен.

<sup>5</sup> В силу начавшихся гонений, в 1949—1953 годы, Б.М. Эйхенбаумом почти ничего не опубликовано, даже к двум наиболее памятным датам: в 1952 году исполнилось 150 лет со дня рождения В. Гюго (1802—1885) и 100-летие со дня смерти Н. Гоголя (1809—1852).

<sup>6</sup> Полонский П. Я. Стихотворения и поэмы / Ред. Б. М. Эйхенбаума. — М.: Сов. писатель, 1935. — 779 с. — (Библиотека поэта / Под ред. М. Горького).

<sup>7</sup> Лотман Виктория Михайловна — врач-кардиолог, сестра Ю. М. Лотмана.

<sup>8</sup> Дымшиц Александр Львович (1910—1975) — критик, литературовед. В 1930 году окончил институт истории искусств, в 1936 — аспирантуру Ленинградского педагогического института имени А. И. Герцена. В 50—60-е гг. доктор филологических наук, профессор кафедры советской литературы в Ленинградском государственном университете.

<sup>9</sup> Ирония основана на сходстве аббревиатур (ВРУ, ЛГУ) с формами глаголов врать и лгать. В действительности, Б. М. Эйхенбаум учился не в Реальном училище, а в Воронежской классической гимназии.

<sup>10</sup> Десницкий Василий Алексеевич (1878 — 1958) — доктор филологических наук, профессор. До 1919 года вел активную партийную деятельность, затем работал в Ленинградском педагогическом институте имени А. И. Герцена, Пушкинском доме, в Ленинградском государственном университете.

*Предисловие и примечания А. Г. Кулик*

## Б. Ф. Егоров МОЙ ВОРОНЕЖ И ПИСЬМА В. А. СВИТЕЛЬСКОГО

Воронеж мне совсем не чужой, ведь я даже мог стать его жителем! Когда в 1949 г., после года усиленной подготовки, я стал думать об осеннем поступлении в аспирантуру, то, в силу целого ряда причин, еще не было намечено конкретное учреждение, куда бы я подал документы. А летом 1949 г. я гостил у родителей в Старом Осколе, от которого до Воронежа рукой подать (чуть больше 100 км), о Воронеже мне много хорошего рассказывал дядя Валя (Валентин Яковлевич Волков, брат мамы), учившийся там перед Отечественной войной в Строительном институте, спешно преобразованном в Авиационный. Не стоит ли разузнать про вузы, где есть филологические факультеты? И в одно прекрасное утро я отправился на разведку. Автобусы из Оскола в Воронеж тогда не ходили, оставалась неудобная железная дорога, по которой с пересадкой в Касторной (дорога буквой «Г») можно было добраться до цели.

В одно прекрасное утро я таким образом очутился в Воронеже, который сразу очень понравился: в центре симпатичные добродушные дома дореволюционной постройки, город утопает в зелени, с обрыва открывается изумительно красивая панorama тогда еще почти не застроенной поймы реки Воронеж. Вечером я с наслаждением погрузился в первозданную природу, пересек луг и реку: в заречном поселке

жили бывшие сокурсники дяди Вали, получившие назначение на Авиационный завод; у одного из них, Збарского, я с благодарностью заочевал. За два дня жизни в Воронеже я преуспел в познании города, музеев (вплоть до замечательного дома-музея Дурова). Но с аспирантурой ничего не вышло: точно не помню, но в университете то ли вообще в тот год не было приема, то ли мне дали понять, что со стороны претенденты нежелательны, а в пединституте намечалось одно место, но оно уже было предназначено своему выпускнику. Не судьба мне была учиться в Воронеже!

Однако я покидал город со светлым чувством, немного омраченным неприятно-комическим эпизодом. Во второй половине второго дня я в центре отправился к трамвайной остановке: какой-то трамвай должен был довезти меня до вокзала Воронеж-2, где ходили поезда на Касторную—Курск. Трамвая долго не было, жаждущего народа набралось много (был ведь конец рабочего дня), и переднюю площадку штурмовало вместе со мной еще с полдюжины мужиков. В тесноте и суете выдавили стекло у двери. Хотя я не участвовал в выдавливании, но у меня за спиной был рюкзачок, и водительница, почему-то решив, что именно мой рюкзак виновник, заявила, что высадит меня где-то по дороге у их управления, и пусть там со мной разберутся начальники. Никакого желания разбираться у меня не было (попробуй докажи, что ты не верблюд), тем более, что минут через сорок уходил нужный мне поезд. На первом же повороте, когда трамвай замедлил ход, я, стоявший у не закрывшейся разбитой двери, браво спрыгнул на мостовую, крикнув вдогонку: «Я не виноват и в управление не хочу». И, уже не дожидаясь следующего трамвая, быстрым шагом добрался до вокзала с помощью сделанной в первый же день схемы улиц города (тогда печатные планы-карты не продавались).

Потом в моем общении с Воронежем наступил многолетний перерыв. Постепенно возникали научные контакты, переходившие в личностно-человеческие. Из воронежцев старшего поколения мне стал самым близким Владислав Петрович Скобелев. Были некоторые сходные психологические черты, была общая любовь к творчеству и игре, общая ненависть к бездари и карьеристам. Очень сблизила борьба за научную честь Владислава Петровича, когда питерские подонки пытались препятствовать его докторской защите и когда я, будучи заведующим кафедрой русской литературы пединститута имени Герцена, вместе с другими коллегами смог расчистить путь Скобелеву в получении «искомой степени доктора филологических наук», как принято говорить.

Я очень люблю краеведение, а В. П. Скобелев в этой сфере был бы даже достоин звания академика, а не просто доктора наук и профессора. Его экскурсии по Воронежу до сих пор живут в памяти. И сколько там было нового, ни в каких печатных источниках и ни при какой советской погоде не раскрытых для нас, знакомящихся с городом! Одни забавные истории о хозяевах города и именитых московских гостях (в связи с нашим проходом у высокого забора какой-то городской «дачи» обкома партии) стоили бы превращения в бестселлер!

Кстати сказать, по краеведческой линии я очень благодарен и Олегу

Григорьевичу Ласунскому: ведь именно он впервые провел меня в те узкие косогорные лабиринты, где располагался дом, давший пристанище ссылочному Осипу Мандельштаму.

А из представителей молодой поросли воронежцев — относительно молодой (вспомним, что в записной книжке Чехова старик 80-ти лет говорит старику 60-летнему: «молодой человек!») — мне ближе всего был Владислав Анатольевич Свительский. Знакомство началось, как и со Скобелевым, с научных конференций, с обмена ученой продукцией. С величайшей радостью я воспринял возрождение в Воронеже «Филологических записок». С детства мечтал о независимом и серьезном интеллигентском журнале, который в советское время, конечно, невозможно было создать. Некоторым эрзацем стали в шестидесятых годах тартуские «Ученые записки», в которых мы пытались публиковать не только чисто научные работы, но и очерки, письма, воспоминания. Рядом развивались «Семиотика» и «Блоковские сборники». Увы, наши издания суживали, резали, запрещали. Выпускались идиотские постановления о запрете сквозной нумерации томов: каждому нужно было придумывать новое название. А тут, в Воронеже, удалось, ссылаясь на традицию, возродить именно журнал, с журнальной периодичностью, с относительным богатством жанров публикуемых материалов... «Филологические записки» для меня — почти возрождение детской мечты...

Больше всего у меня контактов с В. А. Свительским было именно в связи с «Филологическими записками». Росла и человеческая прязнь. Мне очень дорого семейное знакомство. В 2003 году у меня возникла идея приехать в Воронеж со своими младшими, дочерью и зятем. Моя dochь Татьяна сейчас жительница США, а зять Джеймс Миллер — тамошний православный богослов, очень интересующийся Россией, но знавший лишь две столицы. При очередном их приезде в Питер мы решили съездить к моему брату Валерию в Старый Оскол, а по дороге мне очень хотелось показать Джеймсу добротный областной город, и Воронеж в этом отношении был очень удобен: и добротен, и расположен почти рядом с Оском. Я попросил В. А. Свительского заказать нам на сутки-две номера в какой-нибудь приличной, но не вызывающей дорогой гостинице, а он неожиданно предложил переночевать у него дома. Грех было отказаться. Так мы познакомились и с замечательной спутницей жизни Владислава Анатольевича Ниной Матвеевной, доброй женщиной, хорошей и гостеприимной хозяйкой. Тоже были экскурсии по городу, очень понравившиеся моим американцам, а потом — незабываемые при декабрьских морозе и солнце заснеженные поля и кружевной иней лесов по дороге из Воронежа в Старый Оскол. Как мы семейно было благодарны Свительским за приют!

Пишу эти строки, а душа неизменно болит: уже нет обоих моих любимых воронежцев. Хвала и благодарность коллегам, сохраняющим память о них. В издательстве Самарского университета вышел сборник статей памяти В. П. Скобелева, воронежцы публикуют материалы о В. А. Свительском. Предлагаю читателям несколько писем Владислава Анатольевича ко мне за 2004—2005 годы: они ярко свидетель-

ствуют о выдающихся человеческих качествах адресанта. Он весь был открыт ближним, думал о них, а не о себе, думал о науке, о журнале и о кафедре — даже в те дни, когда стоял «на краю». Да будут его жизнь и творчество примером для следующих поколений!..

Письма публикуются полностью, без купюр. Даты В. А.ставил в конце письма; для наглядности повторяем их в начале.

1 (6 марта 2004 г.)

Дорогой Борис Федорович! Добрый день!

С началом весны Вас! Бодрости Вам, исполнения всех задуманных проектов! И — чтобы и близкие, и коллеги только радовали!

Боюсь, что Вы немножко обиделись на нас, что Ваши замечательные «Новинки из глубинки» печатаются у нас в «Филолог. записках» порциями, иногда — небольшими<sup>1</sup>. Но посмотрите, даже небольшая порция из № 19 — всего 5 страничек! — так насыщена, что заменяет чуть ли не целый раздел, а в № 21 будет больше площади — дадим больше. Доверьтесь нам, не обижайтесь — мы Вас любим, что и докажем одним *сюрпризом* в № 20<sup>2</sup>.

Из грустных новостей: вчера было 9 дней со дня смерти дорогого нашего Владислава Петровича Скобелева... 26-го февраля он должен был приехать в Воронеж и выступить на защите — докторской — своей ученицы (моей однокурсницы) Т. А. Никоновой. Ехал он через Москву, остановился у двоюродной сестры. Накануне отъезда в Воронеж ему стало плохо, инсульт, а в предотъездную ночь как будто еще один инсульт, и в 5 утра его не стало. На защите мне пришлось читать его отзыв. Он так хотел с нами всеми повидаться, мы так его ждали! Шел ему 74-ый год...

Но что поделаешь!..

Пожалуйста, будьте здоровы, берегите себя, всего доброго Вам — всего наилучшего!

Самый теплый привет от Нины и — весенние пожелания Вам и Вашим.

Сердечно В. С.

6. III. 04.

<sup>1</sup> По договоренности с В. А. Свительским я с № 17 «Филологических записок» стал публиковать обзоры литературоведческой продукции, российской и зарубежной (кроме наших двух столиц), потому так и назвал не без юмора — «Новинки из глубинки», включая сюда и Париж, и наши большие города. Конечно, никакой обиды на печатание обзоров по частям у меня не было.

<sup>2</sup> «Сюрприз» состоял в публикации подробной статьи Е. А. Подшиваловой «Филологическая проза Б. Ф. Егорова».

2 (22 августа 2004 г.).

Добрый день, дорогой Борис Федорович!

Радостно, что Вас порадовал 20-ый выпуск!<sup>1</sup>. Прошу извинения за досадные ошибки в рецензии-статье Е. А. Подшиваловой: главное, я знаю, и про «Лит. памятники», и с И. Анненским (она отождествила Ап. Григорьева с этим поэтом)<sup>2</sup> можно было бы разобраться, но

была, по-видимому, разная степень бдительности при подготовке материалов этого дорогого мне номера (да еще и между больницами!)... Но в целом статья Леночки хорошая, и посвященный Вам материал достойно выстраивается рядом с Бочаровским. Так по-моему.

Докладываю также, что за лето мы с А. А. Фаустовым (он теперь мой заместитель и приучается к кропотливой работе по созданию журнала). Сделали еще один номер. Летом это легче, так как нет учебных занятий. И там опять пошли Ваши «Новинки из глубинки» — пока немного, но в следующем номере будет побольше<sup>3</sup>. Все, что Вы присыпаете, ценно и пойдет — пусть не сразу!.. Большое Вам спасибо! Если останется что-то интересное от переписки Лотманов с Максимовым, присылайте<sup>4</sup>.

Болезнь, действительно, свалилась на меня. В один день перешел в разряд «болезненных». Лечусь, принял 5 курсов химии. Как будто есть положительная динамика, буду продолжать. Через неделю мы с Ниной должны лететь в Женеву (очередной симпозиум Международного общества Ф. М. Достоевского), друзья хотят, чтобы мы задержались — попробую проконсультироваться у тамошних врачей...<sup>5</sup> С лекарствами пока обходимся — благодарен Вам за предложение помочи!

Надеюсь, что лето было удачным для Вас. И успели сделать намеченное.

В любом случае всего Вам доброго — всего наилучшего!.. И Вашим! Нина присоединяется к моим пожеланиям.

22.VIII.04. Ваш В.С.

Надежный E-mail у моего племянника, живущего неподалеку, его звать: Дмитрий Сергиенко: sergiencou@yandex.ru

Можно ему посыпать и статьи — с пометкой для В. Свительского.

<sup>1</sup> В № 20 были напечатаны замечательные материалы вокруг И. А. Бунина, очень важные публикации архивных документов В. Г. Черткова и С. П. Шевырева, ряд отзывов-рецензий на книгу С. Г. Бочарова «Сюжеты русской литературы» и много других ценных научных текстов.

<sup>2</sup> Я благодарил и редакцию, и автора за лестную для меня статью. Заодно сказал о двух ошибках, допущенных Е. А. Подшиваловой в ее статье: она написала «Литературное наследство» вместо «Литературные памятники» и включила И. Ф. Анненского в круг изданных мною поэтов.

<sup>3</sup> В № 21 опубликованы мои уже «Новинки из глубинки — 4».

<sup>4</sup> К 100-летию нашего учителя в послевоенном ЛГУ профессора Дмитрия Евгеньевича Максимова я подготовил публикацию «Из переписки Д. Е. Максимова с Ю. М. Лотманом и З. Г. Минц», которая напечатана в журнале «Звезда» (2004, № 12, с. 110–144). К сожалению, никаких добавочных материалов для «Филологических записок» у меня не нашлось.

<sup>5</sup> XII Международный конгресс достоевиков состоялся в Женеве 1—6 сентября 2004 г. Я тоже имел честь быть приглашенным на конгресс, где ежедневно встречался со Свительскими.

3 (3 января 2005 г.).

Добрый день, дорогой Борис Федорович!

С наступившим Новым годом и предстоящим Рождеством! Пусть

2005-й будет удачным для Вас и Ваших близких! Пусть петушок поет без фальшивых нот и не окажется слишком драчливым!

Радуемся, что наше сотрудничество продолжается и крепнет. Сейчас в производстве 22-й номер «Филолог. записок»: в нем идет публикация Р. Б. Зaborовой (я ей написал, когда от Вас пришел ее адрес; мы благодарим Вас и С. А. Фомичева за содействие этой публикации)<sup>1</sup>, печатаем большую порцию Ваших «Новинок из глубинки». Статья о Майковых пойдет в следующем номере<sup>2</sup>, который скоро начинаем верстать. Не забывайте о нас!

Женевское фото не очень получилось — можете порвать...<sup>3</sup> Радуемся Вашей насыщенной жизни.

Вся наша воронежская интеллигентская колония передает Вам привет и самые теплые пожелания. От Нины, как всегда, очень добрые слова и чувства!

Обнимаем Вас, дорогой!  
До новых встреч!  
3.I.2005. Ваш В.С.

<sup>1</sup> Р. Б. Зaborова, старейший литературовед Петербурга (ей 90 лет!) подготовила интересную публикацию неизвестной повести Н. Титова.

<sup>2</sup> Статья Н. В. Володиной (Череповец), пока находящаяся в «портфеле» «Филологических записок».

<sup>3</sup> В. А. Святельский прислал фото: я делаю доклад на Женевском симпозиуме. Получилось темновато (так и было в аудитории), но вполне прилично.

4 (5 февраля 2005 г.).

Дорогой Борис Федорович!  
Получили «Воспоминания»<sup>1</sup>. Поздравляем! Рады за Вас! Прекрасная книга!..

Завершаем 22-й номер «Филолог. записок», где продолжаются Ваши «Новинки из глубинки». Надеюсь, в марте выйдут<sup>2</sup>.

Всего доброго, всего наилучшего!

Ваши В. А., Н. М.!

5.II.2005. В дни великолепной снежной зимы.

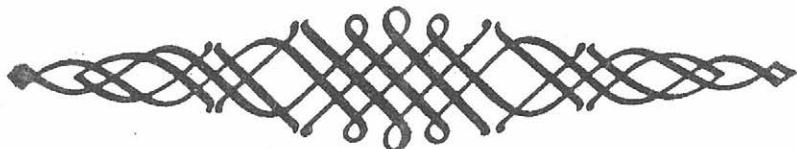
Р.С. О. Г. Ласунский для Воронежской энциклопедии спрашивает: где и когда умер В. Д. Днепров?<sup>3</sup>

Наверняка Вы знаете или подскажете, к кому обратиться... В. С.

<sup>1</sup> Я посыпал мою книгу «Воспоминания» (СПб., 2005).

<sup>2</sup> Увы, выпуск 22-го номера очень задержался.

<sup>3</sup> Я сообщил, что В. Д. Днепров умер в Петербурге 14 апреля 1992 г.



## АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

Д. С. Грачева

### ДУАЛИЗМ ГЕРОИНЫ КАК ВЫРАЖЕНИЕ КОНФЛИКТА ЗЕМНОГО И НЕБЕСНОГО («НЕПОЗНАВАЕМОГО») В РАССКАЗЕ Н. ГУМИЛЕВА «ПРИНЦЕССА ЗАРА»

Н. Гумилев всегда был открыт другим культурам, не прекращал познавать их, он был далек от религиозной нетерпимости (несмотря на то что был человеком православным и крещенным). Особенно его притягивал мир Африки, в который писатель погружает читателя в рассказе «Принцесса Зара», обращаясь к культуре и религии востока. Этот рассказ был написан зимой-весной 1908 года, т.е. до первого посещения Н. Гумилевым африканского континента. Однако Н. Гумилев, как указывают авторы примечаний к шестому тому прозы полного собрания сочинений, был необыкновенно точен в употреблении географических названий, описаний мест (речь идет, прежде всего, о пути главного героя, проделанным им через всю Африку и подробно описанном Н. Гумилевым)<sup>1</sup>. Видимо, не последнюю роль в этом сыграло значительное количество художественных и этнографических книг об Африке, прочитанных поэтом в детстве и юности<sup>2</sup>. Таким образом, рассказ «Принцесса Зара» — своего рода сублимация тоски поэта по реализации детской мечты — путешествии в глубь дикой Африки. Кроме того, как пишет И. А. Ермаков, «...именно “африканский”, а точнее “абиссинский” феномен, стал одним из истоков русской культуры — ведь именно в жилах первого поэта России, основоположника современной русской литературы Пушкина, текла африканская кровь»<sup>3</sup>. Продолжая эту мысль, можно предположить, что обращение к африканской теме — это еще и подсознательное желание вернуться к истокам, постигнуть феномен А. Пушкина. Заметим, что в это время (1907—1908 года) Н. Гумилев перечитывает классика, о чем пишет 22 января 1908 года В. Брюсову<sup>4</sup>.

В рассказе «Принцесса Зара» отразилась любовь поэта к культурно насыщенному, чарующему миру Африки, «...в котором восточное христианство на протяжении столетий соприкасалось, переплеталось и с первобытным язычеством, и с миром ислама»<sup>5</sup>. Прежде всего, Н. Гумилев задает мусульманскую тему в рассказе, используя ряд упоминаний, т.е. в самом общем виде отсылает к тексту Корана. Племя Зогар, к которому принадлежит главный герой, живет в глубине Африки. Оно, согласно тексту рассказа, «верно Пророку», и тот «милостив к нему». В лесах этого племени живет Светлая Дева, «любимей-

шее создание Аллаха». Рассказывая о чистоте непорочных девушек, герой говорит, что «они выше гурий, выше ангелов»<sup>6</sup>. Вводя в текст слова «Пророк», «Аллах», «гурии», Н. Гумилев, как и в рассказе «Дочери Каина», апеллирует к знаковым исламским образам, что позволяет трактовать ряд эпизодов рассказа, опираясь на текст Корана.

Остановимся на образе главного героя рассказа — «сильном воине». Перед нами пассионарный герой, обладающий исключительными качествами и способный совершать поступки, не подвластные простому человеку (вспомним его путь к героине — принцессе Заре). О себе он говорит так: «Младший сын вождя, я считался сильным среди сильных, отважным среди отважных. Вочных битвах я не раз побеждал рыкающих золотогривых львов, и свирепые пантеры, заслыша мои шаги, прятались, боязливые, в глухих оврагах. Смуглые девы чужих племен не раз звонко рыдали над трупами павших от моей руки»<sup>7</sup>. Этот исключительный герой удостаивается еще и исключительной миссии: он становится *посланником* (заметим, что слово посланник является синонимом слова пророк). Если пророки избираются Аллахом для того, чтобы донести до людей истину, то «сильный воин» был избран своим племенем, чтобы привезти Светлую Деву лесов, считающуюся воплощением чистоты и света истины, своеобразным земным божеством. Как и большинство посланников, «сильный воин» остается неуслыпанным. Герой рассказа Н. Гумилева хочет совершить бегство из дворца с принцессой, прибегая к помощи белоснежного верблюда. Этот эпизод отдаленно напоминает бегство пророка Магомеда и его спутника Абу Бакр, покидавших Мекку по внушению архангела Габриэля, используя при этом ожидавших их на заднем дворе двух оседланных верблюдов<sup>8</sup>.

По-видимому, образ верблюда в рассказе «Принцесса Зара» аллюзивно связан с образом верблюдицы пророка Салиха, о которой говорится в Коране (7:73/71). Герой Н. Гумилева характеризует верблюда так: «Легконогий верблюд царственной породы с шерстьюшелковой и белой, как молоко, ждет нас, нетерпеливый, привязанный к пальме»<sup>9</sup>. Рассказ заканчивается словами о том, что белоснежный верблюд оказывается растерзанным на самом рассвете свирепой гиеной. В Коране *молочная* верблюдица (сравним с цветом шерсти верблюда в рассказе) посыпается Аллахом в помощь пророку Салиху как *знамение* самудянам (нечестивому народу). Но они, не оценив этого дара и не желая слушать Салиха, убивают ее<sup>10</sup>. В рассказе Н. Гумилева белоснежный верблюд не только символ чистоты и непорочности веры, которая привела пришельца к героине, это еще и *знак*, посыпаемый ей свыше. Однако принцесса Зара, будучи не в силах понять, к чему ее призывали, и желая «поиграть» с воином, разрушает светлую легенду, убивает веру в сердце воина, а тем самым и его самого. Самоубийство воина приводит к убийству ненужного теперь белоснежного верблюда. Заметим, что образ белоснежной верблюдицы фигурирует в ряде мусульманских сказаний (например, в одной из легенд Египта о непорочной верблюдице и камне Ум-Дальфа)<sup>11</sup>. И всегда этот образ является знаком свыше, посыпается для спасения народа, становится воплощением чистоты, непорочности.

Аллюзивно отсылая к тексту Корана Н. Гумилев выстраивает и рассказ о «земном рае», где живет Светлая Дева лесов, ассоциативно связывая описание с представлением о рае небесном: «На берегу его (священного озера Чад. — Д. Г.) есть долина, запрещенная для людей. Там рощи стройных пальм с широкими листами и спелыми оранжевыми плодами теснятся вокруг серебряных ручьев, где запах ирисов и пьяного алоэ. <...> Ты поселишься в красивом мраморном гроте, и резвые, как кони, водопады будут услаждать твои тихие взоры, золотой песок зацелует твои стройные ноги, и ты будешь улыбаться привлекательным раковинам»<sup>12</sup>. ... Кроме того, «царство изумрудных степей и багряных закатов» в рассказе Н. Гумилева оказывается сродни вабару. Вабар в мусульманской мифологии — место в пустыне (т.е. на земле!), где растут пальмовые рощи, не нуждающиеся в искусственном орошении, и пасутся огромные стада скота. Эта местность заколдованна и охраняется духами. Человек может попасть туда только по воле случая<sup>13</sup>.

Однако при создании образа самой Светлой Девы лесов Н. Гумилев выходит за рамки ислама, категорически отрицающего поклонение кому-либо или чему-либо, кроме Аллаха, и использует другие источники. Скорее всего, при создании образа Светлой Девы лесов Н. Гумилев опирался на образ Артемиды (или Дианы), пришедший в мировую литературу из античной мифологии. Артемида — тоже лесная дева, она — богиня охоты и природы, строго следившая за исполнением обычаев, упорядочивающих животный и растительный мир. Как и Светлая Дева лесов, живущая в «счастливом единении» и скрытая от людских глаз, Артемида одиноко проводит время в лесах и горах и не позволяет людям вторгаться в ее владения, тем самым отгораживая себя от мира смертных (вспомним печальную участь Актеона). Кроме того, Артемида — девственница и защитница целомудрия, что, безусловно, было чрезвычайно важно для Н. Гумилева при создании образа. Светлая Дева лесов — воплощение целомудрия, чистоты и невинности, «залог высшего достоинства» для племени, поклоняющегося ей. Древнее представление об Артемиде связано и с ее лунной природой, не случайно богиню отождествляли с Селеной и Гекатой. В римской мифологии Диана — прежде всего богиня луны и растительности<sup>14</sup>.

Эта ипостась также доказывает верность выявленного прецедентного текста и отсылает к еще одному — биографическому — пласту рассказа. С образом Светлой Девы лесов и принцессы Зары Н. Гумилев соотносит свою возлюбленную, А. Горенко, которая, как известно, ассоциировалась у него с луной, оказывавшей, по словам самой А. Горенко (позже А. Ахматовой), магическое воздействие на нее. В рассказе все события происходят при лунном свете, в полосу которого вступает герой. Возможно, обращение к образу луны / месяца связано еще и с общепринятым религиозным символом ислама — полумесяцем. Заливая мистический рассказ лунным светом, Н. Гумилев апеллирует и к традиции, идущей от русской классической литературы, где образ луны связан с чудесным, загадочным, опасным<sup>15</sup>. В сборнике рассказов «Тень от пальмы» образ луны встречается в шести рассказах из десяти: в «Прин-

цессе Заре», «Дочерях Каина», «Черном Дике», «Скрипке Страдивариуса», «Лесном дьяволе», «Африканской охоте». Во всех рассказах при свете луны случается нечто чудесное или страшное: чаще всего это трагедия любви, приводящая к смерти духовной, или убийство — смерть физическая. Луна у Н. Гумилева — первый вестник грядущего несчастья и молчаливый свидетель происходящего.

Осмысление образа Светлой Девы лесов как своеобразной царицы природы, ее души — это, видимо, еще и дань тютчевскому творчеству Ю. Зобнин пишет: «С. К. Эрлих, рассказывая о последних годах Н. Гумилева, вспоминала: “Из поэтов чаще всего упоминал, кроме Пушкина, Иннокентия Анненского и Тютчева” (Жизнь Николая Гумилева. Л., 1991. С. 189). Это значит, что “верность” тютчевской поэзии Гумилев проносит через всю жизнь и, главное, *находит возможным возвращаться к ней за подтверждением положений акмеистической эстетики* ... Гумилев «преодолевает» в своем творчестве ... **интерпретацию** тютчевской натурфилософии, которую предложил впервые Соловьев и развили “младосимволисты”. Но Гумилев вовсе не отказывался от того, что Тютчев **действительно** говорил в своем творчестве о некоей метафизической «тайне», связанной с хаотическим началом мироздания. “Язык природы действительно мудр, но совсем не прост, по крайней мере для человеческого чувства, и наше ощущение от мира никак не может уложиться в понятие красоты”, — писал Гумилев в 1914 году»<sup>16</sup>.

Образ Светлой Девы лесов у Н. Гумилева полигенетичен и многогранен. Одним из интертекстуальных источников, также повлиявших на формирование образа Светлой Девы лесов, стала сказка Г. Андерсена «Райский сад». Главный герой ее — принц — попадает в райский сад, о котором мечтал с детства. Это место необыкновенной красоты, полное экзотических растений и животных, отгороженное от всех людей. Описание сада у Г. Андерсена и Н. Гумилева во многом созвучно и построено по одной схеме: дивной красоты растения — ручные дикие животные — хозяйка сада<sup>17</sup>. В сказке Г. Андерсена в саду властвует принцесса — фея Райского сада. Ее образ оказывается прецедентным одновременно для двух женских образов гумилевского рассказа — Светлой Девы лесов и принцессы Зары. Как и Светлая Дева лесов, фея Райского сада является божеством, жемчужиной того места, в котором ей позволено обитать, она — воплощение красоты, чистоты и женственности, некий идеал, потому и отгорожена от всего остального грешного мира. Принцесса Зара<sup>18</sup> в рассказе Н. Гумилева — новая форма воплощения единой и божественной Светлой Девы лесов, которая «не умирает, но иногда оставляет свою прежнюю оболочку, является в другой среди бедных человеческихселений»<sup>19</sup>. Тема перевоплощения задана и в сказке Г. Андерсена, хотя связь ее с остальным текстом кажется не совсем понятной. Фея Райского сада просит Восточный ветер принести ей рассказ о чудесной птице Феникс: «...старая птица Феникс превратилась в пепел, но снесенное ею яйцо, горевшее в пламени, как жар, вдруг лопнуло с сильным треском, и оттуда вылетел молодой Феникс. Он проклонул на этом пальмовом

листе дырочку: это его поклон принцессе!»<sup>20</sup>. Вполне возможно, что именно эта эпизодическая история повлияла на формирования двух женских образов в гумилевском рассказе и обеспечила их связь. Кроме того, поступок принцессы Зары, приведший к абсолютному крушению всех идеалов, можно сопоставить с актом самосожжения. Она убивает не только воина и его веру, но и себя в образе Светлой Девы лесов.

Сталкиваясь с человеком — храбрым воином, она решает подвергнуть его испытанию, как и фея Райского сада при появлении принца в сказке Г. Андерсена. Обе героини искушают героев своей исключительной женской красотой, возбуждая желание посягнуть на нее и тем самым подвергнуться греховному соблазну. Оба героя не проходят испытания, хотя ведут себя по-разному: принц, не в силах устоять перед тоской желания, целует спящую фею-принцессу в губы и тем самым низвергает Райский сад еще глубже под землю, а гумилевский араб верит лживым словам принцессы Зары о ее порочности и, не выдержав разочарования, убивает себя, разрушая саму легенду. Вычленение данного интертекста представляется концептуально важным, так как помогает понять неоднозначную концепцию рассказа в целом. Это не только рассказ о трагедии столкновения идеала и реальности, но и рассказ о крайней опасности приближения к идеалу (как и рассказ Н. Гумилева «Дочери Каина»). Принцесса Зара и Светлая Дева лесов — не только две противопоставленные друг другу героини, но и две формы существования одного явления. У Г. Андерсена обительница Райского сада называется то принцессой, то феей, что подчеркивает ее двуединое начало — земное и волшебное. У Н. Гумилева эти две ипостаси оказываются все же разведены, хоть и связаны.

Таким образом, в рассказе «Принцесса Зара» Н. Гумилев размышляет о вечном стремлении людей совместить таинственное, *непознаваемое* (Светлая Дева лесов) и *земное* (принцесса Зара) и об испытании земного возможностью не просто стать предметом преклонения (титул принцессы дает такое право), но обрести статус божества, а значит, новое имя, иное бытие. Испытание принцессы возможной причастностью к высокому провоцирует ее на искушение того, кто стал гонцом избравшего ее народа. Земная женщина, оказавшись не готовой поверить в возможность обретения божественного бытия, своим сомнением разрушает легенду, а значит, и веру гонца в перевоплощение: он убивает себя, разрывая связь между своим народом и «единой и божественной». Возможность совместить идеал и жизнь остается неосуществленной.

Таким образом, две загадочные героини Н. Гумилева существуют по принципу единства и борьбы противоположностей. С одной стороны, они едины и неразделимы, с другой — противопоставлены. Подобная сложная система образов выросла на основе реальной жизни. Проза Н. Гумилева, как правило, глубоко автобиографична. Рассказ «Принцесса Зара» не исключение. В нем художник продолжает вести начатый в рассказе «Радости земной любви» сокровенный разговор с А. Горенко. Для обеих героинь анализируемого рассказа Н. Гумилева прототипом была А. Ахматова (тогда А. Горенко), его возлюбленная,

в которой он то видел идеал, готов был буквально поклоняться ему, то, подозревая в порочности, готов был низвергнуть его. Подобное двойственное отношение — любви-ненависти (и даже мстительности), поклонения-презрения — сохранилось у поэта до конца его дней.

Вот что пишет о биографическом подтексте рассказа М. Баскер: «Зашифрованную “истину”, в данном случае, позволяют раскрыть автобиографические сообщения Ахматовой П. Н. Лукницкому, в свете которых нельзя не усмотреть в “Принцессе Заре” глубоко личное отображение тяжелых отношений Гумилева с “дамой его мыслей”, юной Горенко-Ахматовой. Летом 1907 года — всего за несколько месяцев до создания рассказа — Гумилев, как выясняется, поехал из далекого Парижа на дачу под Севастополь, где жила тогда Горенко. И там, по словам Лукницкого, имели место разговоры, из которых Николай Степанович узнал, что Анна Андреевна не невинна. Боль от этого довела Николая Степановича до попытки самоубийства в Париже.

Однако, при всем этом, молодая Горенко также, как будто бы совершенно умышленно, продолжала мучить Гумилева, держа его в состоянии постоянной неуверенности. По ее собственному признанию, она “...в течение четырех лет беспрестанно говорила Николаю Степановичу то, что “было”, а потом, что “не было”, все время... (“Это, конечно, самое худшее, что я могла делать!”).

На непосредственное отношение этих болезненных обстоятельств к развязке гумилевского рассказа, — неожиданному и даже малоприятному самоубийству воина с озера Чад, обманутого молодой Принцессой, легкомысленно соглавшей ему о том, что “было” с приезжим европейцем, когда на самом деле “ничего не было”, — недвусмысленно указала Ахматова<sup>21</sup>. Эта история действительно послужила толчком для написания произведения, а прототипом главного героя рассказа отчасти стал сам Н. Гумилев, неоднократно пытавшийся покончить жизнь самоубийством в течение 1907 года из-за отказов и игр А. Ахматовой. Сама А. Ахматова осознавала и признавала, что ее отношение к Н. Гумилеву было в то время мучительным для него. Вот что она напишет от лица расстрелянного мужа вскоре после его смерти в стихотворении:

В тот давний год, когда зажглась любовь,  
Как крест престольный, в сердце обреченному,  
Ты кроткою голубкой не прильнула  
К моей груди, но коршуном когтила.  
Изменой первою, вином проклятым  
Ты напоила друга своего<sup>22</sup>.

Однако не следует рассматривать «Принцессу Зару» лишь как рассказ-упрек. В нем Н. Гумилев продолжает размышлять о философии любви, выстраивая свою акмеистическую концепцию. Рассказ «Принцесса Зара» — это еще и косвенное продолжение спора с А. Блоком, который в своей поэзии («Цикл стихов о Прекрасной Даме») земную женщину — Любовь Дмитриевну — возносил до небес, поклоняясь ей — «единой и божественной», а также отсылка к философии софийности В. Соловьева. София В. Соловьева — некое связующее, проме-

жуточное звено между миром Бога и миром человека; Светлая Дева лесов — «любимейшее создание Аллаха» — живет среди людей, хотя и не принадлежит их миру<sup>23</sup>.

Подобную сложную систему образов Н. Гумилев помещает в рамки романтического рассказа, включающего элементы восточной сказки, погружая читателя в загадочный и волшебный мир. М. Баскер пишет о том, что в «...изображении второстепенных персонажей — старухи-сводни с ее “успокоительными подмигиваниями и смешками” и угодливой невольницы-негритянки — возможно, ощущается некоторое сходство с “гаремной тематикой” сказок “Тысячи и одной ночи”»<sup>24</sup>. Хотя, как замечает В. Кошмал, «“Принцесса Зара” Гумилева не является художественной сказкой, но представляет собой текст о сказке и художественной сказке, метатекст по отношению к этим жанрам»<sup>25</sup>.

В рассказе «Принцесса Зара» (написанном вслед за рассказами «Радости земной любви» и «Дочери Каина») Н. Гумилев продолжает выстраивать акмеистическую философию любви и размышлять над категорией «непознаваемого». Создавая сложную образную систему, художник, с одной стороны, говорит о крайней опасности приближения к идеалу («непознаваемому»), о том, что мир земной (принцесса Зара) и неземной, идеальный (Светлая Дева лесов) бесконечно далеки друг от друга и все попытки их сблизить оканчиваются трагедией. С другой стороны, Принцесса Зара и Светлая Дева Лесов оказываются не только противопоставленными друг другу героями, но и двумя формами существования одного явления: земное и «непознаваемое» одновременно и разведены, и неразрывно связаны у Гумилева.

<sup>1</sup> Гумилев Н. С. Полное соб. соч.: В 10 т. Художественная проза. М., 2005. Т. 6. С. 371–374. (Далее рассказ цитируется по этому изданию).

<sup>2</sup> Р. Тименчик сообщает о беседах поэта с египтологом Б. А. Тураевым и арабистом И. Ю. Крачковским [Тименчик Р. Д. Николай Гумилев и Восток // Памир. 1987. № 3. С. 124].

<sup>3</sup> Ермаков И. А. Африка Николая Гумилева // Ислам в культуре России в очерках и образах. М., 2001, С. 334.

<sup>4</sup> Полушкин В. Л. Гумилевы. 1720–2000: Семейная хроника. Летопись жизни и творчества Н. С. Гумилева: ХХ столетие. Родословное древо. М., 2004, С. 43.

<sup>5</sup> Ермаков И. А. Африка Николая Гумилева... С. 336.

<sup>6</sup> Гумилев Н. С. Указ. соч. С. 54–55.

<sup>7</sup> Там же. С. 54.

<sup>8</sup> Там же. С. 374.

<sup>9</sup> Там же. С. 55.

<sup>10</sup> Пиотровский М. Б. Коранические сказания. М., 1991. С. 62–68.

<sup>11</sup> Смотрите об этом подробнее на сайте <http://egypt.icc-nut.ru/egypt008.htm>

<sup>12</sup> Гумилев Н. С. С. 55.

<sup>13</sup> Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1992. 109 с.

<sup>14</sup> Там же. С. 60–61, 187–188.

<sup>15</sup> См.: Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе (к по-

становке проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Цитата, реминисценция, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994. С. 52.

<sup>16</sup> Зобнин Ю. В. Н. Гумилев — поэт православия. СПб., 2000. С. 219.

<sup>17</sup> Андерсен Х. К. Сказки и истории: В 2 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 162—163.

<sup>18</sup> М. Баскер отмечает, что «... имя Зара восходит к русскому романтизму — очевиднее всего, к “Измаил-Бею” Лермонтова <...> хотя имя Зара имеет более длинную родословную в английской литературе...» [Баскер М. К разбору рассказов Н. С. Гумилева «Принцесса Зара» и «Дочери Каина» // Гумилевские чтения: материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996. С. 155].

<sup>19</sup> Авторы примечаний к тому прозы полного собрания сочинений Н. Гумилева указывают на то, что название племени, поклоняющегося Светлой Деве лесов — «Зогар» — было выбрано Н. Гумилевым не случайно, а по созвучию со знаменитой книгой «Зогар». [Гумилев. Там же. С. 370].

<sup>20</sup> Андерсен Х. К. Сказки и истории... С. 159.

<sup>21</sup> Баскер М. К разбору рассказов Н. С. Гумилева «Принцесса Зара» и «Дочери Каина»... С. 139—141.

<sup>22</sup> Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии. М., 2004. С. 76.

<sup>23</sup> Ряд интертекстов рассказа был отмечен другими исследователями. Так, М. Баскер проводит ряд текстовых параллелей между рассказом Н. Гумилева и романами Г. Рейдера Хагтарда «Копи царя Соломона», «Аллан Кватерман», «Она». Безусловно, Н. Гумилев был прекрасно знаком с этими текстами, и разного рода реминисценции, отмеченные британским исследователем, — следствие того, что эти романы воспринимались Н. Гумилевым при создании рассказа как некий текстовый фон [БаскерI: 137—144]. Авторы примечаний к тому прозы полного собрания сочинений Н. Гумилева указывают на сюжетные параллели между рассказом «Принцесса Зара» и рассказом Р. Л. Стивенсона «The Fair Cuban» («Прекрасная клубника» или «Светлая клубника»), а также «Саломеей» О. Уайльда [Гумилев, Т 6. С. 367, 377].

<sup>24</sup> Баскер М. К разбору рассказов Н. С. Гумилева «Принцесса Зара» и «Дочери Каина»... С. 143.

<sup>25</sup> Кошмар В. Новелла и сказка: событие, случай, случайность. (Гумилев, Гиппиус, Набоков, Хармс) // Русская новелла. Проблемы теории и истории, СПб., 1993. С. 240.

## Н. Е. Рябцева

### МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В КНИГЕ СТИХОВ О. ЧУХОНЦЕВА «ФИФИА»

Олег Чухонцев — одна из наиболее ярких фигур современной поэзии. Книга стихов Чухонцева «Фифиа», включающая стихи поэта 90—2003-х гг., по общему признанию критики, стала знаковым событием в русской поэзии конца XX — начала XXI в. В поэтическом сборнике Чухонцева отразилась важная художественная тенденция переходной эпохи — актуализация пространственно-временных моделей, связанных с мифопоэтическим образом мира. Ключевая особенность неомифо-

логического мышления современной поэзии заключается в стремлении создать образ законченного и цельного Космоса, являющего собой спасительную альтернативу дискретному, абсурдному и хаотическому миру «первой» реальности.

В зрелых стихах Чухонцева, объединенных в книгу «Фифи», пространственно-временной континуум получает четкое структурное закрепление, присущее мифопоэтической модели: *сакральное* (Космос) ↔ *профанное* (Хаос). Художественные категории времени и пространства наделяются устойчивыми аксиологическими признаками, усиливающими семантику полярности в моделировании мифопоэтической парадигмы. Бинарная структура мифопоэтического хронотопа (сакральный Центр — профаничная периферия) получает у Чухонцева соответствующее образное выражение: *Дом / Сад / Храм* ↔ *Империя*. Истоки этой оппозиции можно обнаружить в «исторических зарисовках» поэта 70—80-х годов, которые объединены общей темой — «Художники и История», а также сквозным образом — российского царства, могущественной Империи. Царство Ивана Грозного в «Повествовании о Курбском» и «Кончине Ивана», волшебное царство, в котором «дела идут не так», из «сказки» про Емелью, и сугубо реальное «советское царство» — все это, по сути, ипостаси единого образа государственного механизма *Империи*. Этой безликой системе противостоит свободная творческая личность художника, постигающего сущность истории с позиций «вечных ценностей» культуры (например, в «Балладе о реставраторе»). В сборнике «Фифи» локус творчества, реализованный в образах-мифологемах Дома / Сада / Храма, становится сакральным Центром мифопоэтического пространства и получает статус «абсолютной реальности»<sup>1</sup>. Профаническое периферийное пространство, с которым поэт отождествляет «имперский» мир, расценивается как нереальное — как псевдореальность. Признак *реальности* ↔ *нереальности* определяется причастностью пространства к единому тексту культуры, к Слову-Логосу как началу, упорядочивающему всеобщий хаос бытия.

Отчужденность «имперского» пространства от сакрального Центра мифопоэтического Космоса подчеркивается наделением *периферии* характерными признаками архаичного дословесного бытия. Чухонцев как бы реконструирует процесс обратного течения времени — к доречевому состоянию воплощенного Хаоса, к варварским временам. Миф о «вечном возвращении», переосмысленный в данном контексте, приобретает противоположный — негативный — смысл. Современная Россия, в которой восторжествовало стихийное начало разрушения и антикультуры, возвращается к древним монументальным цивилизациям Египта и Вавилона, к эпохам, «...которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него» (О. Мандельштам, «Гуманизм и современность», 1922)<sup>2</sup>. «Все орут на орицах, а оглянуться — / тьму чудищ очнувшихся вывернет лемех, / из тени Эллады в Египет вернутся» (285)<sup>3</sup>.

Мотив «ночного языка», варьируемый на протяжении всей книги, можно трактовать как возвращение человека к добытыйному хаосу мрака

и безмолвия. Человеческая речь напоминает дикий вой, хрип, ор: «Я хочу, я пытаюсь сказать, но / вырывается из горла хрип...» (286). Мотив немоты вынесен в само заглавие книги. «Фифия» (*fifia*) в языке сухили имеет прямое значение: «исчезать, рассеиваться; улетучиваться, иссякать», а также переносное: «слабеть, чахнуть; приходить в упадок; деградировать; блекнуть, тускнеть, увядать»<sup>4</sup>. Каждое из этих значений может быть прослежено в целостном контексте книги, однако обобщающим для всего образно-тематического комплекса является мотив «исчезновения», который реализуется в развитии трех ключевых тематических групп:

- утрата Слова / звука и смысла бытия;
- потеря разума, безумие;
- исчезновение пространства.

Тема безумия напрямую сопряжена с темой бессловесности и прочитывается в двух смысловых плоскостях. С одной стороны, безумие героев (блаженной Даши и юродивого Кыё) является порождением всеобщего помешательства, царящего в мире «бреда и морока». С другой стороны, «затмение разума» настигает и самого автора: «А лишила муга разума — / ничего не говори, / справа ли налево сказано, / вспять ли писано — смотри...» (279). Слияние авторского Я с «голосами» многочисленных обитателей «имперского» пространства — свидетельство не только эстетической, но и этической позиции поэта, не отстраняющегося от мира, но вмещающего в себя его боль и трагедию, так что уже невозможно провести границу между «Я» и «не-Я», «своим» и «чужим». Поэтому наделение «имперского» пространства статусом «периферийного» в итоге становится справедливым лишь отчасти: оно отдалено от сакрального Центра, но не изъято из всеобъемлющего сознания художника. Именно чуткая авторская память сохраняет исчезнувшую с современной geopolитической карты Империю «СССР», преображая ее в реальность воспоминания. Мотив исчезающего пространства семантически сочетается с темой без-звучия / безумия, однако, включенное в мир художественной реальности, профаническое пространство получает способность приобретать некоторые функции «сильного» мифopoэтического пространства, устойчивого перед натиском внешних стихий. Поэт наделяет исчезнувшее географическое пространство специфически мифологическими признаками, сообщая его внутренним объектам сакральную функцию Имени. Причем имена произносятся неоднократно, вызывая тем самым особый суггестивный, заклинательный эффект:

Эти тюркские пристани-имена Агидель, Изикюль, Дюртполи,  
Рядом бывшее ваше имение где-то за угорами, под Сарагулом,  
Разве можно забыть? Агидель, Дюртполи, раза три про себя повтори,  
Изикюль — и бюль-бюль запост, засвистит, душу всю исцарапает.  
(278)

Говоря о «лоскутном» характере мифологического пространства, Ю. М. Лотман особо указывал на то, что в нем «перемещение из одного локуса в другой может протекать вне времен, заменяясь некоторыми устойчивыми былинными формулами, или же произвольно сжи-

маться или растягиваться по отношению к течению времени в локусах, обозначенных собственными именами<sup>5</sup>. У Чухонцева «провалы» в пространстве объясняются реалиями современного времени, в котором перекраиваются не только географические карты, но и судьбы людей. Странствие на теплоходе «по Каме, Белой, по Чусовой» становится для поэта «прощанием с этим раем поверженным, над которым недавно парил часовой, а теперь только обморок территории». Сохраненное в имени и памяти, пространство «старой» империи наделяется свойством внутренней подвижности и интенсивности при взаимодействии геокультурных локусов: «Все здесь смешалось, греки и скиты, восток и запад — дуга / меркнет по горизонту и скоро море сольется с сушей, / ночь развернет проекцию мира, ближние берега / в дальние вдвинутся, размыкая время...» (273).

Динамизм пространственно-временной структуры обусловлен спецификой лирического субъекта. Многочисленные персонажи книги выступают своеобразными лирическими «зеркалами» поэта, проекциями авторского Я. Одной из ипостасей автора становится ветхозаветный Иона-пророк. Обращение поэта именно к этой библейской истории весьма показательно. Путешествие-плавание становится лейтмотивом книги Чухонцева и приобретает метафизический смысл — герой претерпевает мучение и смерть во имя нового рождения и Вечной Жизни: «Когда изнемогла во мне душа моя, я вспомнил о Господе, и молитва моя дошла до Тебя, до храма святого Твоего» [Иона. 2, 8]. Миссия пророка как провозвестника Божественной воли лишена у Чухонцева возвышенного ореола, человеческое — плотское — в нем заметно преобладает над духовным, что становится источником трагической рефлексии героя: «Не пророк и не стоик я, не экзистенциалист, / на ветру трансцендентном бренчу я, как выжженный лист». Лирический герой Чухонцева проходит сложный путь духовного перерождения. Он пытается молитвой « обороть строптивостью ума», преодолеть в себе страх перед жизнью в ее серой и неприглядной (а потому еще более страшной) повседневности: «Ибо трачен и обременен рабочительством лет, / я властей опасаюсь, я микроба боюсь и газет, / где сливные бачки и подбитые в гурт думаки, / отличить не могущие левой от правой руки, / как фекалы обстали и скверною суслят уста. / Врешь, твержу про себя я, не все темнота-теснота...» (281). В интервью И. Шайтанову О. Чухонцев прокомментировал центральную идею своей книги: «Я считаю, что надо прожить умирание, то есть надо пройти путем Лазаря<sup>6</sup>. Этот путь «умирания-воскресения» воспроизводится на уровне целостного лирического сюжета книги и проявляется, в частности, в переходе от варварской речи или немоты к Слову-Молитве: «Ничего, опричь молитвы, и не помню, окромя: / Мати Божия, Заступнице в скорбех, помилуй мя» (305).

Мотив пути объединяет профанную периферию и сакральный Центр в единый Космос, возрождает единство и целостность бытия. В свете мифopoэтической традиции смысловое выделение мифологемы пути приобретает особую значимость в связи с тем, что путь «выступает не только в форме зrimой реальной дороги, но и метафорически — как

обозначение линии поведения (особенно часто нравственного, духовного)... Во многих случаях ценность пути состоит не в том, что он венчается неким успехом, достижением благого и чаемого состояния, сколько в нем самом<sup>7</sup>. В стихотворении «Я из темной провинции странник...» Чухонцев актуализирует мотив пути-странничества, обращаясь к традиции духовных стихов. В основе образной структуры стихотворения лежит пространственная дифференциация («грешный» мир ↔ мир «праведный»), которая закрепляется в образной антитезе: «земля окаянная», «юдоль басурманская» ↔ «сторона палестинская», «нечаемая страна херувимская».

Я из темной провинции странник,  
Из холопского званья перехожий.  
И куда мне, хожалому, податься?  
А куда глаза глядят, восвояси (313).

Архетип сакрального Центра реализуется в соответствии с принципом концентрического сужения пространства: *Гора — Город — Храм — пещера*:

Есть на белой горе белый город,  
Окруженный раскаленными песками.  
Есть в том городе храм златоглавый,  
А внутри прохладная пещера.

При этом основное внимание фокусируется на *движении* лирического субъекта к Центру «сакрального поля». Это движение сопровождается многочисленными испытаниями и трудностями. «Дорога, ведущая в Центр, — писал М. Элиаде, — «трудная дорога»... ибо по сути своей она является переходом от мирского к сакральному; от эфемерного и иллюзорного к реальности и вечности; от смерти к жизни; от человеческого к Божественному»<sup>8</sup>. Перемещение по горизонтальной плоскости Космоса постепенно трансформируется в метафизическое движение-восхождение по Вертикальной оси мироздания, что согласуется с традицией духовных стихов, в которых мир греческий и мир праведный располагаются «не по горизонтали, а по вертикали, ибо праведный мир на небе»<sup>9</sup>.

Вертикальная модель движения определяет развитие сквозных лейтмотивов стихотворения: — мотив выбора жизненной дороги через столкновение ложного и истинного путей (образная оппозиция «кабак», «кутузка» ↔ Храм / плотский *низ* ↔ духовный *верх*); — мотив порога как превращения границы жизни и смерти, перехода из тьмы смерти в вечное иnobытие Духа.

Я пойду туда, неслых, повиниться,  
перед храмом в пыль-песок повалиться,  
перед храмом, перед самым порогом:  
не суди меня, Господь, судом строгим,  
а суди, Господь, судом милосердным,  
как разбойника прости и помилуй,

и порог я перейду Твово храма  
и поставлю две свечи у пещеры.

Сакральный Центр мифopoэтического хронотопа, в отличие от хаотической периферии, у Чухонцева строго структурирован и локализован в традиционных мифологемах, построенных по принципу аналогии макро- и микрокосма (Дом / Храм / Сад уподобляются Вселенной). Потенциальная способность пространства к семантическому расширению основана на традиции уподобления Дома-Сада священному пространству Книги. Согласно средневековой религиозной символике, «Сад — это подобие Вселенной, книга, по которой можно «прочесть» Вселенную. Вместе с тем сад — аналог Библии, ибо и сама Вселенная — это как бы материализованная Библия»<sup>10</sup>. Образы-мифологемы Дома-Сада воплощают идеальное мироустройство и надеются символическим значением «райского места», Эдема в земных пределах. Образ Сада-Книги прочно соотносится у Чухонцева с темой сохранения Слова / речи в вечности. Исчезающему в профаническом мире Слову-Логосу в сакральном Центре противопоставляется вечная субстанция языка, преодолевающая смерть и небытие. Чухонцев исключает само понятие времени (=смерти), заменяя его идеей непрерывного возрождения жизни (ср. циклическую модель времени), всеобщей связи бытия: времени — с вечностью, природы — со словом и музыкой, а человека — со всем Космосом. «Как странно, однако, из давности лет / увидеть: мы — живы, а нас уже нет. / Мы рядом, мы живы, и я под тутой / еще и не старый, еще молодой. / Закатная мгла освежила траву. / Цикада окликнула Саят-Нову» («Под тутовым деревом в горном саду...») (226). Слово, священный заряд которого был утрачен в разобщенном мире Империи, в пространстве Сада-Эдема возвращает себе силу творящего Духа. Приобщаясь к музыке природы, язык приобретает статус надвременного Абсолюта, постижение которого недоступно человеческому рассудку. Для его понимания необходимо подняться над рациональным сознанием и слиться с многозвукным природным космосом. «Воздухом запечатленная» речь поэта рождается не из человеческих слов, а из звуков самой природы, она не произносится, а поется, звенит: «...и речь пересохнет, но из году в год / цикада семнадцатилетняя тket. / Деместикус, дектикус, коноцефал, / да кто бы им имя какое ни дал...» (276).

Таким образом, художественное пространство-время в «Фии» по своим функционально-семантическим особенностям и структурной организации приближено к мифopoэтической модели хронотопа. Структурные компоненты мифopoэтического хронотопа — Центр и Периферия — соотносятся друг с другом по признаку «реальность» ↔ «нереальность», «словесное / логосное пространство» ↔ «пространство исчезающее / хаотическое, лишенное словесно-речевого, смыслового и географического содержания». Однако и сама мифopoэтическая модель «Хаос ↔ Космос» включается в более широкое смысловое поле, связанное с реальностью художественного сознания поэта. В результате авторский голос объемлет собой как сакральную, так и профаниную

сфера реальности, стремясь воссоединить разобщенность двух миров, наполнить священной гармонией Логоса «варварскую тьму» имперского пространства.

<sup>1</sup> Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 233.

<sup>2</sup> Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 207.

<sup>3</sup> Чухонцев О. Из сих пределов. М., 2005. Здесь и далее стихи О. Чухонцева цитируются по этому изданию с указанием страниц.

<sup>4</sup> Суахили-русский словарь / Под ред. Е. Н. Мячиной. М., 1987. С. 112.

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992). СПб., 2000. С. 531.

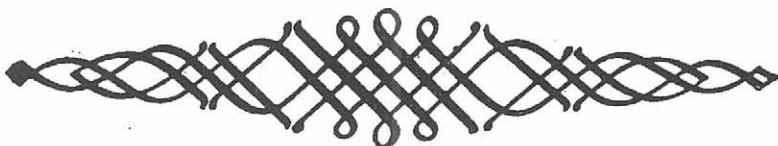
<sup>6</sup> Чухонцев О. Спорить о стихах: беседа с поэтом О. Чухонцевым / Записал И. Шайтанов // Арион. 2004. № 4. С. 75.

<sup>7</sup> Топоров В. Н. Пространство и текст... С. 268.

<sup>8</sup> Элиаде М. Миѳ о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб., 1998. С. 32—33.

<sup>9</sup> Никитина С. Е. Отец в своем доме (на материале текстов духовных стихов) // Слово и культура. Памяти Никиты Ильича Толстого. М., 1998. Т. II. С. 138.

<sup>10</sup> Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М., 1998. С. 24.



## УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ

А. П. Валагин

### ПЕРВЫЕ И ПОСЛЕДНИЕ. О ПУШКИНСКОЙ ТРАГЕДИИ «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»

Нет нужды говорить о смысловом богатстве евангельских текстов. Бесконечно цитируемые слова великой книги, лежащей, что называется, перед каждым из нас, обнаруживают свой струящийся смысл перед любым, кто подготовлен внимать. «Имеющий уши...» — не о способности слушать, но о готовности услышать. Не случайно многосмысленные выражения из древней книги порой называют «крылатыми». Может быть, из-за небесной сферы их обитания. Восходящий смысл слова создает надмирный масштаб обобщения, придавая сказанному вселенскую значимость. Порой евангельские притчи помогают — и весьма неожиданно — прояснить смысл известных произведений.

Речь пойдет именно об этом.

«Много званных, а мало избранных». Эти известные слова завершают евангельскую притчу о хозяине и работниках. Притча рассказывает о том, как Хозяин Дома рано утром отправился на «торжище» (торговую площадь) нанимать работников. Договорившись с желающими об оплате — один динарий за рабочий день, — он отправил их на свой виноградник. Через три часа хозяин вновь увидел «стоящих на торжище праздно» и, пообещав достойную плату, нанял их. Еще дважды, через шесть и девять часов после начала работы, нанимал хозяин людей для своего виноградника. Последний раз он вышел «около одиннадцатого часа», то есть в самом конце рабочего дня, и вновь увидел ожидающих: «Что вы стоите здесь целый день праздно? Они говорят ему: никто нас не нанял». Хозяин отправил и их на свой виноградник, обещав достойную плату.

Когда наступил вечер, хозяин приказал управляющему рассчитать работников, дав каждому по динарию. Причем, начиная с последних и заканчивая первыми. Те, кто отработал одиннадцать часов, возмутились: «эти последние работали один час, и ты сравнил их с нами, перенесшими тягость дня и зной». Хозяин на это ответил, что он не нарушил данного им слова: они получили договорную плату. А что касается «последних», то право хозяина воздавать каждому не по разумению обиженному работнику, но по разумению собственному, хозяйскому.

Хозяин задает непростой вопрос тому, кто обвиняет его в несправедливости: «или глаз твой завистлив от того, что я добр?». Действительно, оправдано ли возмущение тех, кому кажется, что они недо-

получили? Ведь если бы не было «последних», то не было бы и «конфликта интересов». Получив по динарию, каждый из работников, нанятых ранним утром на полный рабочий день, остался бы доволен и спокоен: он получил то, на что рассчитывал и что соответствует его представлениям о том, чего стоит его труд. Решение хозяина внесло сумятицу в их сознание. Если за один час работы хозяин заплатил столько же, сколько им за одиннадцать часов — что это означает? Да, формально хозяин не нарушил договоренности с ними, заплатив по динарию. Но он их унизил не только в переносном смысле (оценка качества труда), но и в прямом, понизив их статус: они ведь действительно были первыми в череде тех, кто нанимался на работу.

Как мало, оказывается, нужно для того, чтобы человек стал хуже, чем он есть на самом деле! Требуется лишь, чтобы некая внешняя сила (Бог, судьба, случай) нарушила вековечный порядок: в человеческой очереди первый получает то, за чем стоял, раньше других. Причем, радость испытывает он не только оттого, что получил искомое — ведь на жизненном торжище все ждут одного. Его, первого, греет мысль, что он успел раньше других, что для него все закончилось благополучно, что он получил, чего хотел, что ему теперь совершенно наплевать на тех, кто дожидается в очереди; его не заботит, хватит ли на всех того, что досталось ему. Он доволен еще и потому, что в очередной раз подтвердился незыблемый порядок вещей, и это позволяет думать, что завтра будет так же, как сегодня и вчера, и год назад, и всегда. И он, получивший свое по праву, знает, когда нужно занимать очередь, чтобы не оказаться в хвосте. Он знает, умеет и готов. Среди людей подобное знание называется «правила игры». Он сблюдает правила и считает, что все остальные должны поступать так же: правила едины для всех.

...Трагедия А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» вначале называлась «Зависть». Сальери, известнейший композитор, всегда гордился тем, что никогда в течение своей творческой жизни, насыщенной тяжкими трудами освоения опыта предшественников, безропотного следования заветам великих музыкантов и, наконец, достижением вершин собственного мастерства, — никогда он не завидовал чужому успеху, справедливо полагая, что зависть — один из самых страшных пороков, унижающих человека. Не случайно он сравнивает завистника с «Змеей, людьми растоптанною, вживе Песок и пыль грызущуюю бессильно...». Но теперь он завидует. Зависть — не тот недостаток, в котором признаются открыто. Но Сальери признается громогласно и твердо, называя свое греховное чувство «мучительным» и «глубоким». Подобная решительность объясняется причиной, побудившей его, доселе безупречно нравственного человека, воспылать тайной ненавистью к близкому другу и, более того, желать его смерти.

Причина — в неправоте «неба», Хозяина, который, нарушив правила игры, «последних» сделал «первыми»:

Где ж правота, когда священный дар,  
Когда бессмертный гений — не в награду  
Любви горящей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений послан —

А озаряет голову безумца,  
Гуляки праздного?...

Возьму на себя смелость утверждать, что А. С. Пушкин имел в виду евангельскую притчу, когда писал трагедию, и оставил нам очень важные, «сигнальные» слова и выражения, связующие два текста.

Сальери называет Моцарта «гулякой праздным». Иначе говоря, бездельником, которому Бог незаслуженно даровал гениальную способность создавать «из ничего» дивные созвучия. Моцарт тоже называет себя «праздным», но в совершенно ином значении. «Нас мало избранных, счастливцев праздных», — произносит он во время дружеского застолья, простодушно и искренне зачисляя в «праздные» великого труженика Сальери. А. С. Пушкин устами по-детски доверчивого героя освобождает важнейшее, ключевое слово «праздный» от значения «ничегонеделания», возвращая ему высокий, торжественный смысл о жидании счастливого избранничества.

Чтобы убедиться в собственной правоте, нужно опираться на некие незыблемые положения, ориентиры. Так заблудший ищет стороны света или звезду на небе. Для Сальери неколебимыми законами творческой жизни является «путь» — долгое, трудное восхождение к вершинам мастерства. Иного способа нет и не может быть. Полный «рабочий день» честного, неустанного труда — и достойное воздаяние, как договорились:

Я счастлив был: я наслаждался мирно  
Своим трудом, успехом, славой; также  
Трудами и успехами друзей...

Будучи «выше всех», Сальери не мог не считать себя гением, «первым». Незыблемость «правил игры» укрепляла дух, вносила покой и безмятежность. Но когда зазвучала небесная музыка Моцарта, глаза его стали «завистливы», и он взороптал, упрекая Хозяина в несправедливости распределения благодати. Когда Моцарт наигрывает своему другу «безделищу», музыкальное воплощение «двух, трех мыслей», пришедших ему в голову ночью, во время бессонницы, и талантливый слушатель вынужден признать эту музыку гениальной, наступает момент истины:

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;  
Я знаю, я.

А. С. Пушкин употребляет слово «бог» со строчной буквы, давая понять, что в устах Сальери это слово — синоним гениальности Моцарта, его отличия от простых смертных. Для самого Сальери признание горькой истины скрашивается окончательным избавлением от сомнений в принятии решения об убийстве Моцарта. «Правила игры» должны быть восстановлены, прецедент незаслуженного перемещения «последних» в разряд «первых» не должен состояться.

Трагедия А. С. Пушкина — один из тех драматургических шедевров, тайна притягательности которых — в смысловой незавершенности, открытости. «Моцарт и Сальери» — диалог вопросов, главный из которых задан Моцартом, принявшим смерть из рук Сальери в виде

чиши с вином: «А гений и злодейство, Две вещи несовместные. Не правда ль?». Умирающий, уходящий, «улетающий» Моцарт оставляет своему другу вопрос, который как бы в отместку за вероломство отравит дальнейшую жизни Сальери: «...ужель он прав, и я не гений?».

Единственный, кто может «последних» превратить в «первых», — Тот, кто создал саму очередь. Тот, кто может оценить не только настойчивость и силу сильных, но и смиренное терпение слабых. Притча завершается обращением Хозяина к обиженному: «...друг! Я не обижую тебя; не за динарий ли ты договорился со мною? Возьми свое и пойди; я же хочу дать этому последнему то же, что и тебе; разве я не властен делать, что хочу? Или глаз твой завистлив оттого, что я добр? Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званных, а мало избранных».

...Бытует мнение, что гений — это тот, кто, в отличие от других, попадает в своем мастерстве точно в цель, в самую середину, «яблочко». И в этом его отличие от талантливого мастера, предел возможностей которого — «близко к цели». Оказывается, это не так. Обнаруживается, что «гений и злодейство» действительно «две вещи несовместные» — Моцарт прав. Гений — не тот, кто «зван» в мир ясных понятий, четких правил и чей глаз невольно становится «завистливым», а душа наполняется гневом и яростью, когда правила нарушены. Гений — не званный на долгий труд за умеренную плату, но из браны. Ибо удел гения — не попадать точно в цель, но иметь и ную цель. И цель эта не выбрана им самим, но указана Тем, кто его избрал.

## Л. Я. Бобрицких ЗАГЛЯНEM В ТЕОРИЮ...

Глубокому пониманию общих свойств художественной литературы, литературного процесса, особенностей и специфики каждого литературного произведения способствует *теория литературы*.

Как же представлены вопросы *теории* в программах и учебниках литературы в средней общеобразовательной школе? Начнем с главного.

В. Г. Белинский справедливо говорил, что искусство — это мышление художественными образами. Образность — основной закон искусства. Что по этому поводу говорится в учебниках литературы? Практически ничего.

В школьную программу по литературе (сост. Т. Ф. Курдюмова и др.) включено понятие «художественный образ», но сделано это скорее формально. На первый взгляд, в ней как бы учтены возрастные возможности учащихся: в V классе должно быть усвоено «понятие о литературном герое», а в VII классе оно должно быть развито; в VIII классе вводится понятие «художественный образ» на примере повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка», а затем предполагается «углубление понятия о художественном образе — характер». А углублять-то и нечего.

В справочном разделе учебника V класса (сост. А. Г. Кутузов и др.) мы находим следующее определение: «Художественный образ —

образ, возникающий в сознании читателя (слушателя) фольклорного или литературного произведения в результате эмоционального отклика на эстетические чувства автора, запечатленные в тексте произведения художественными средствами» («Словарь магических слов»), а в учебнике IX класса под *образом* понимают «сложную картину человеческой жизни, изображенную писателем в художественном произведении. Образы людей, интерьера, природы». Как можно убедиться, ни одно из этих определений не раскрывает сути данного понятия. А такие важнейшие свойства *художественного образа*, как вымышленное и достоверное, общее и индивидуальное, субъективное и объективное, вообще не отражены ни в программе, ни в учебниках.

В новых же программах по литературе (к слову сказать, они появляются в большом количестве) понятия «литературный герой», «характер» и «художественный образ» в большинстве своем отсутствуют. А в учебнике литературы VI класса (сост. В. П. Полухина) дается следующее определение: «Герой (литературный) — персонаж, действующее лицо, художественный образ человека в художественном произведении» («Краткий словарь литературоведческих терминов»). Подобная трактовка вызывает лишь недоумение.

В программы по литературе V—XI классов включено достаточное количество лирических текстов. Вместе с тем в учебниках практически нет ни одной словарной статьи о *лирическом произведении* и уж тем более о *лирическом герое*. И лишь в учебниках V—VI классов («Краткий словарь литературоведческих терминов») мы найдем следующее определение: «Лирическое произведение — произведение, в котором выражаются мысли и чувства автора, вызванные различными явлениями жизни»; «Лирический герой — это образ героя в лирическом произведении. Его не стоит приравнивать к образу автора». Никаких разъяснений насчет того, в чем же состоит отличие *лирического героя* от образа автора, нет и в помине. Да и само понятие «лирический герой» практически не используется в текстах учебников V—X классов.

Одна из программ по литературе (сост. А. Г. Кутузов) предполагает знакомство с понятием «лирический герой» в IX классе. Но лишь дважды оно употребляется в учебнике IX класса (сост. В. Г. Маранцман), при изучении лирики А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова: в первом случае, когда речь идет об элегии Пушкина «К морю», во втором — когда говорится о стихотворении Лермонтова «Чаша жизни». Однако здесь *лирический герой* отождествляется с автором, что подтверждает и словоупотребление: «У берегов поэта удерживает не только любовь, но и бесцельность предполагаемого свободного пути», «Пушкин не считает ее пленом» (с. 198); «Мир принимается Лермонтовым, но лишь в согласии любви, свободы и покоя» (с. 293), «Поэт ... жаждет покоя вечности» (с. 292), и ряд вопросов, предложенных учащимся: «Какой «заветный умысел» томил поэта на берегу моря?», «Какие чувства охватывают поэта при прощании с морем?» и т.д.

Такое словоупотребление указывает на единичность лирического переживания, характеризующего только конкретную биографическую личность. Но ведь понятие «лирический герой», обусловленное индиви-

дуальностью переживаний поэта, одновременно подчеркивает способность лирики (как и искусства в целом) к обобщению в образе-переживании характерных настроений определенной эпохи.

И даже в учебнике X класса (сост. Ю. В. Лебедев) при характеристике лирического творчества поэтов (Ф. Тютчев, А. Фет) понятие «лирический герой» не используется. Обходятся без него и авторы статей о С. Есенине (Т. К. Савченко) и В. Маяковском (А. С. Карпов), творчество которых изучается в XI классе (учебник литературы под ред. В. В. Агеносова). К слову сказать, в «Кратком терминологическом словаре» учебника XI класса (в учебнике X класса такового вообще не имеется) при наличии таких понятий, как *аллюзия, анаграмма, мифологизм, рефлексия* и некоторых других, без которых изучение литературы XX века, по всей вероятности, просто невозможно, определение «лирический герой» отсутствует.

При изучении того или иного художественного произведения одной из главных задач является раскрытие его *идейно-тематического* содержания. Но учащимся сделать это будет достаточно сложно, так как статья, посвященная *теме* и *идее* литературного произведения, помещена в учебнике VIII класса. Остаётся только догадываться, как должен строиться анализ художественных произведений до введения в обиход данных понятий.

Неплохо, на первый взгляд, представлены в учебниках вопросы *стихосложения*.

В «Кратких словарях литературоведческих терминов» даются определения *ямба, хорея, дактиля, амфибрахия и анапеста*. А в учебнике VI класса мы находим соответствующие статьи о двусложных и трёхсложных размерах. Однако сведения о них ограничиваются указанием количества ударных и безударных слогов в строке, что подтверждают и задания, предложенные учащимся в этих разделах учебника: «Каким размером написано стихотворение «И. И. Пущину»?; «Определите размер стиха в следующих отрывках из произведений А. С. Пушкина»; «Определите размер стиха в отрывках из произведений М. Ю. Лермонтова». Зачем нужно определять размеры и какой в них художественный смысл, учащиеся представления не получают. То, что размер задает ритм, а ритм способствует возникновению определенного настроения, помогающего передать образ-переживание, осталось за пределами учебника. А. А. Фет говорил: «Нет музыкального настроения — нет художественного произведения»<sup>1</sup> (курсив наш. — Л. Б.). И именно этот принцип должен быть главным при изучении основ стихосложения и лирических произведений. Еще в учебнике V класса при изучении стихотворений Н. Языкова, И. Никитина, П. Вяземского поставлены вопросы, прямо совпадающие по смыслу с вышесказанным: «Какую роль играет ритм в стихотворном тексте? Как ритм помогает поэту в создании образа? Приведите примеры из прочитанных стихов». Почему бы хорошее начинание не развить при изучении стихотворных размеров?!

Подобная картина возникает и при знакомстве учащихся с понятием «рифма», о чем свидетельствуют следующие задания: «Прочитайте еще раз это стихотворение (А. А. Фет. «Ель рукавом мне тропинку завесила...»). Сколько в нем строк и как рифмы связывают их? Как

называется такая рифма?»; «Прочитай отрывки из стихотворений и определи их размер и рифму».

Лучше представлен раздел «*Стихосложение*» в учебнике VI класса (авторы-составители О. М. Хренова, М. А. Снежневская). Здесь уже введено понятие «*стопа*», указывается на то, что «стихотворный размер является основой стиха» (с. 204), а рифма «усиливает плавность и музыкальность стиха, его звучность. Помогает читателю обратить внимание на слова, важные для понимания чувств и мысли поэта» (с. 71). Интерес представляют и вопросы, развивающие литературоведческое мышление учащихся: «Перечитай четвертую строфию в балладе «Перчатка» и определи тип рифмовки. Помогают ли рифмы передать напряженность кульминационного события? Обоснуй свое мнение» (с. 72); «Прочитай наизусть одно из знакомых тебе стихотворений. Выдели его рифмы. Что, по-твоему, придают рифмы стихотворению?» (с. 72); «Как ты думаешь, зачем нужно знать размеры стиха?» (с. 205).

Благополучнее дело обстоит с вопросами *поэтики*. В программах и учебниках литературы средней общеобразовательной школы представлены такие понятия, как *эпитет, сравнение, олицетворение, пейзаж, композиция* и т.д. Учащимся предлагается целый ряд вопросов-заданий такого порядка: «Как удалось Н. М. Языкову передать образы коня и бури в своих стихах? Какие эпитеты использует поэт? Как они обогащают стихотворную речь?» (V класс, Н. Языков. «Конь», «Буря»); «Выделите сравнения и эпитеты, которые помогают понять авторское отношение к Насте и Митраше. Какие, по-вашему, черты этих детей особенно дороги автору?» (VI класс, М. Пришвин. «Кладовая солнца»); «Присмотрите еще раз текст поэмы и определите, как она построена. Что дает для понимания характера Мцыри 2-я глава? Почему, по-вашему, повествование в последующих главах передано герою?» (VIII класс, М. Лермонтов. «Мцыри»); «Какую роль в главе о Плюшкине играет описание сада?» (IX класс, Н. Гоголь. «Мертвые души»); «Объясните роль пейзажа в описании утра Натальи и утра Рудина в сцène свидания с Натальей у Авдюхина пруда» (X класс, И. Тургенев. «Рудин») и т.д.

В V классе при изучении повести Н. Гоголя «Заколдованное место» вводятся понятия «автор» и «рассказчик», уясняется их отличие, что позднее получает свое развитие в VI классе на материале повестей Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством», Н. С. Лескова «Левша», А. С. Пушкина «Метель». Этому способствуют и задания, предлагаемые учащимся: «Чем отличается автор от рассказчика? Из чего видно, что рассказывает Фома Григорьевич, а не Гоголь? Зачем Гоголю нужен такой рассказчик?» (V класс, Н. Гоголь. «Заколдованное место»); «Жанр сказа предполагает сказителя, близкого к народу. Выделите и прочитайте места в сказе, где виден сказитель. Обратите внимание на его речь. К кому из героев произведения он ближе всего? Докажите на конкретных примерах» (VI класс, Н. Лесков. «Левша») и др.

Однако и с вопросами *поэтики* случаются «оказии», когда некоторые термины предстают, прямо сказать, в труднодоступном для учащихся виде. Например, во многих учебниках V класса («Краткий словарь литературоведческих терминов») дается такое определение *юмора*: «Юмор — наиболее жизнеутверждающая и сложная форма комическо-

го. В нем серьезное высказывается с усмешкой, в незначительном и даже ничтожном виде всегда просматривается важное и глубокое». В VI классе предполагается «углубление» данного понятия: «Слово «юмор» происходит от английского *humour*, которое переводится: нрав, настроение. <...> Способов юмористического повествования много. Например, неожиданность. Неожиданными могут быть мысли и поступки героев, развитие сюжета. <...> Еще пример — гипербола, то есть преувеличение...». Что могут дать учащимся такие определения, перенасыщенные терминологией? Практически ничего.

Не лучшим образом дело обстоит и с понятием «метафора». Во всех учебниках дается примерно одинаковое определение данного тропа: «Метафора — переносное значение слова, когда одно явление уподобляется другому, причем может использоваться и сходство, и контраст» (V класс). Иногда метафору именуют *скрытым сравнением*. Но ни в одном учебнике не разъясняется суть метафоры, коренное отличие ее от обычного сравнения. И проще всего учащимся V класса объяснить это на примере загадок, изучение которых включено в раздел «Фольклор».

Встречаются в учебниках литературы и неверное толкование литературоведческих терминов, и смешение разных понятий, и некорректная постановка вопросов. Например, «Описание — вид повествования, в котором изображается картина» (V класс), тогда как это совершенно разные элементы композиции, обладающие каждый своими художественными функциями. Или: «Стихи отличаются от прозы прежде всего тем, что они звучат ритмично» (V класс), при этом совершенно не учитывается тот факт, что проза тоже имеет определенный ритм. В справочном материале учебника VIII класса в разделе «Роды и виды литературы» в перечне эпических произведений мы находим балладу и басню, тогда как эти жанры относятся к лиро-эпическим. Причем в этом же разделе сделана оговорка: «Есть произведения, в которых писатель, рисуя картины жизни, довольно полно, прямо, непосредственно передает и свои чувства и переживания в связи с изображаемым. Такие произведения называются лиро-эпическими». Учащимся V класса трудно разобраться в столь противоречивых определениях. Вряд ли также шестиклассники могут ответить на вопрос: «Чем отличается миф от сказки?» — имея в арсенале учебников следующие определения: «Мифы — рассказы, порожденные народной фантазией, в которых люди объясняли различные явления жизни»; «Сказка — вымыселенный рассказ, небывалая или несбыточная повесть, сказание».

И, наконец, несколько слов об учебниках X—XI классов. Учебное пособие для десятиклассников (сост. Ю. В. Лебедев) охватывает в той или иной мере творчество представленных в нем авторов целиком, предлагая учащимся целый ряд интересных вопросов: «В чем особенности Гончарова-художника?», «Объясните роль эпилога в «Отцах и детях», с какой целью Тургенев обращается в эпилоге к пейзажу, перекликающемуся с картиной природы в 3 главе романа?», «Почему «Войну и мир» называют романом-эпопеей?», «В чем жанровое своеобразие «Вишневого сада?» и т.д., — требующих от учащихся не только знания многих литературоведческих терминов, но и, что особенно

важно, понимания их художественных функций в общей канве литературного произведения. Вопросы-то хороши, но всегда ли десятиклассники готовы на них ответить?! Вот, например, что сообщается в учебнике о жанровом своеобразии комедии А. П. Чехова «Вишневый сад»: «Чехов назвал «Вишневый сад» комедией <...> жанр комедии вовсе не исключал у Чехова серьезного и печального <...> Литературовед А. П. Скафтымов обратил внимание, что все герои чеховской пьесы даются в двойственном освещении <...> автор и сочувствует некоторым сторонам их характеров, и выставляет напоказ смешное и дурное — нет абсолютного носителя добра, как нет и абсолютного носителя зла. Добро и зло пребывают в пьесе в разреженном состоянии, они растворены в буднях жизни» (с. 203—204). Вряд ли десятиклассники смогут также ответить на вопрос: «Что сближает художественный метод Гончарова с Гоголем и в чем их отличие?», — если в их литературоведческий лексикон понятие «художественный метод» вообще не вводится.

Учебник литературы XI класса (под ред. В. В. Агеносова) представляет собой сборник научно-критических статей, в большинстве своем посвященных обзору творчества отдельных авторов. Каждая статья состоит из краткой биографии писателя, раздела «Художественный мир писателя» и анализа одного-двух произведений. Данный учебник, при всей глубине содержания, перенасыщен терминологией, которая только мешает учащимся усваивать смысл прочитанного. Например, «литература социалистического реализма ... обрела свое представление об историческом процессе в так называемой финалистской, или векторной концепции истории (с. 411). Или: «...освоение новой «сдвигнутой» реальности начинается для большинства писателей с попытки осмысливать собственный опыт; стилевой приметой времени стало возрастание удельного веса рефлексии в тексте» (с. 482) и др.

Программы по литературе предполагают знакомство одиннадцатиклассников с понятием «тонического стихосложения», о чем при изучении поэзии В. Маяковского практически ничего не говорится («С именем Маяковского связано утверждение в русской поэзии *тонического стиха*: ритмичность речи создается в нем лишь упорядоченностью количества ударений от строки к строке, что делает такой стих более свободным, чем тот, что утвердился в русской классической поэзии» (с. 320), с понятием «типы романа», а также с «развитием понятия о художественном образе» (в разделе о поэме А. Блока «Двенадцать» вводится понятие *образа-символа*, которое представлено следующими фразами: «Очевидно, что образы ветра, метели романтичны и имеют символический смысл. Символична и вся система образов поэмы — от первого до крайне неожиданного последнего» (с. 100)). Этим все и ограничивается.

Таким образом, учитывая все вышеизложенное, можно сделать вывод о том, что теоретическая база учебников литературы достаточно слаба, непоследовательна, противоречива и не отвечает уровню современного литературоведения. Она должна быть переработана так, чтобы не стать помехой школьнику на пути к произведениям словесного искусства.

<sup>1</sup> Цит. по: Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990. С. 106.



## ФАКТЫ, СОБЫТИЯ, КНИГИ, ИМЕНА

### А. В. Рафаева ПАМЯТИ Е. М. МЕЛЕТИНСКОГО

Вечером 16 декабря 2005 г. на восемьдесят восьмом году жизни скончался Елеазар Моисеевич Мелетинский. Ученый, изучавший мировую словесность в самых различных ее проявлениях («от мифа к литературе», от мифологии до новеллы, от сказки до романа XX века), чьи научные интересы выходили за пределы даже этих широко очерченных границ; учитель, оказавший сильнейшее влияние на многих, в том числе и не бывших формально его учениками; человек, чьи нравственные и душевые качества притягивали к нему, — его больше нет с нами.

Елеазар Моисеевич Мелетинский родился 22 октября 1918 г. в г. Харькове. В 1940 году окончил филологический факультет Института истории, философии и литературы (ИФЛИ). Война застала Е. М. Мелетинского аспирантом первого года обучения ИФЛИ. О войне и о последующих тюремных и лагерных испытаниях он писал в своих воспоминаниях «На войне и в тюрьме». Отказавшись от предложенной возможности остаться преподавать в ИФЛИ, Мелетинский закончил краткие курсы военных переводчиков, воевал на Южном фронте, в 1942 г. оказался в окружении, откуда вышел со многими приключениями. После этого он попал на Кавказский фронт, где вскоре был арестован и осужден на 10 лет за «антисоветскую агитацию в военное время» (в частности, агитацией было сочтено утверждение, что линия фронта не была сплошной и возможно было остаться в живых и выйти из окружения). На этом служба Мелетинского в армии закончилась.

«О героическом времени — писал Елеазар Моисеевич, — у меня сохранились не-героические воспоминания, что отчасти объясняется случайностью, отчасти моим участием в войне в ее первый, заведомо «несчастный» этап, отчасти моим стремлением видеть вещи не только с той стороны, в которую меня тычат».

Е. М. Мелетинскому дважды пришлось пережить арест и заключение. В первый раз он был арестован в 1942 г., на фронте, а девять месяцев спустя выпущен «по актировке». Еле живой, добрался до Ташкента, где, немного прия в себя, вернулся в аспирантуру. В военные годы в Ташкенте находилось много эвакуированных учебных и научных заведений, собирались известные московские и ленинградс-

кие ученые (очень заметную роль играла ленинградская научная школа, восходящая к А. Н. Веселовскому), в том числе В. М. Жирмунский, встречи с которым сыграли большую роль в научной жизни Е. М. Мелетинского и которого он называл своим учителем. Именно в то время (в том числе и под влиянием эпического масштаба событий военных лет) Мелетинский начинает интересоваться исторической поэтикой и фольклором. «Оказавшись на вокзале наедине с книгой, — писал он о событиях, последовавших непосредственно после освобождения из тюрьмы, — я обратился мыслью к своим юношеским научным интересам... Западная литература девятнадцатого века, особенно Ибсен, диссертацию о котором я начал писать до войны, — все это мне вспоминалось теперь таким камерным, узким, комнатным... Я мысленно противопоставлял этому «Войну и мир» Толстого, героические эпосы, особенно архаические, в которых героика переплетается с причудливостью мифологической фантастики. И я, забывши о своем положении, представлял себе, как, оставив Ибсена и девятнадцатый век, буду писать диссертацию... ну, скажем... по кельтскому эпосу!» И в аспирантуре, продолжая, по настоянию В. М. Жирмунского, работать над диссертацией, посвященной Ибсену, Мелетинский всерьез погружается в изучение фольклора.

В 1946 г. Е. М. Мелетинский перевелся из Ташкента в Петрозаводск, где занял должность заведующего кафедрой литературы в Карело-Финском университете. В 1949 г., во время антикосмополитической кампании, он был снова арестован и, проведя полтора года в тюремном заключении (из них пять месяцев в одиночной камере, без книг), был приговорен к 10 годам ИТЛ и этапирован в лагеря.

В 1954 г. Мелетинский был полностью реабилитирован. Он вернулся в Москву, где более 35 лет (с 1956 г.) проработал в Институте мировой литературы (ИМЛИ), позднее совмещая эту работу с преподаванием в МГУ.

В центре научных интересов Е. М. Мелетинского — развитие повествовательных традиций: от архаических форм мифа и сказки к различным национальным формам средневекового романа, новеллы и до мифологических мотивов в романах XX в. (Джойса, Кафки, Томаса Манна). Сравнительно-исторические исследования, особенно в области фольклора, в 60-е гг. достаточно естественно привели Мелетинского к структурно-семиотическим методам анализа фольклорных систем. Свою роль, по-видимому, в этом сыграл и интерес Елеазара Моисеевича к возможностям применения методов точных наук в гуманитарных исследованиях. Во второй половине 60-х гг. дома у Е. М. Мелетинского проходил небольшой семинар, посвященный проблемам структурно-семиотического описания волшебных сказок. Результаты этой работы, развивающей идеи В. Я. Проппа, публиковались (в соавторстве с С. Ю. Неклюдовым, Е. С. Новик и Д. М. Сегалом) в «Трудах по знаковым системам», издаваемых Тартуским университетом, а в 1971 г. работа была удостоена международной премии Питре.

Особое место в научных трудах Е. М. Мелетинского занимает изу-

чение мифологии, мифологических систем различных народов и глубинной мифологической семантики фольклорных мотивов. Эти исследования привели его, в частности, к выделению и анализу архетипических мотивов, лежащих в основе фольклорных и литературных произведений. Сам термин «архетип», введенный в науку К. Г. Юнгом, претерпел в его работах значительные изменения и стал отражать прежде всего взаимоотношение человека и окружающего мира, а не отношения сознательного и бессознательного начал в душе человека.

Международное признание пришло к Е. М. Мелетинскому раньше, чем официальное признание в собственной стране. Докторскую диссертацию ему пришлось защищать дважды, оба раза в атмосфере травли, его научные взгляды всегда казались чиновникам от науки сомнительными, а интерес зарубежных коллег — подозрительным. Звания, должности, награды, — доктор наук, профессор, лауреат Государственной премии, директор Института высших гуманитарных исследований РГТУ, член научных советов РГТУ и ИМЛИ РАН, Научного совета по мировой культуре РАН, ряда международных научных организаций... — появились позднее.

Е. М. Мелетинский — автор более 250 научных трудов, среди которых такие монографии, как «Герой волшебной сказки (Происхождение образа)» (1958 г.), «Поэтика мифа» (1976 г.), «Палеазиатский мифологический эпос (цикл Ворона)» (1979 г.), «Введение в историческую поэтику эпоса и романа» (1986 г.), «Историческая поэтика новеллы» (1990 г.), «О литературных архетипах» (1994 г.) и др.

Впечатляет и редакторская деятельность Е. М. Мелетинского. Он был одним из организаторов и создателей двухтомной энциклопедии «Мифы народов мира» (первое издание в 1980 г.) и дополняющего его «Мифологического словаря» (первое издание — 1988 г.), главным редактором серий «Исследования по фольклору и мифологии Востока» и «Сказки и мифы народов Востока», а также журнала «Мировое древо» (*«Arbor Mundi»*), принимал участие в создании многотомной «Истории всемирной литературы». Этот список может быть продолжен.

В 1992 г. в Российском государственном гуманитарном университете был создан Институт высших гуманитарных исследований (ИВГИ), объединивший ученых различных научных направлений и школ, с самыми разными научными интересами. Директором его стал Е. М. Мелетинский. Для нас, аспирантов первых лет существования ИВГИ, были чрезвычайно притягательна атмосфера, царящая в институте, интересны научные семинары, порой заканчивавшиеся поздно вечером, выступления и обсуждения докладов, в которых могли критиковаться и критиковались, порой достаточно жестко, идеи, но никогда — личности.

Мне посчастливилось быть ученицей Елеазара Моисеевича. Его широчайшая эрудиция, глубина и разнообразие его научных интересов, его мягкая поддержка в минуты сомнений и колебаний, его доброжелательный интерес к моим исследованиям (в том числе с применением компьютерных технологий) оказали на меня влияние, которое невозможно переоценить. Спасибо, УчителЬ!

Н. Д. Тамарченко

**УРОК МУЖЕСТВА.**

**ПАМЯТИ САМСОНА БРОЙТМАНА**

16 декабря ушел из жизни Самсон Наумович Брейтман (1937—2005), профессор кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. С. Н. Брейтман создал оригинальную — «неклассическую» — концепцию лирики и оставил замечательные образцы прочтения русской лирической поэзии («Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века» (1983); *Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура)* (1997); и др.). Результаты исследований С. Н. Брейтмана в области общей поэтики отражены прежде всего в подготовленной учеными РГГУ «Теории литературы» (2004), второй том которой посвящен проблемам исторической поэтики и целиком написан С. Н. Брейтманом. В последние годы С. Н. Брейтман возглавлял работу над построением словаря научного языка и терминологии М. М. Бахтина (плоды этих разысканий опубликованы, в частности, в сборнике «Бахтинский тезаурус» (1997); в журналах «Дискурс» (11' 2003), «Филологический журнал» (2005. № 1)).

Я хотел бы сказать несколько слов о Самсоне Брейтмане. Не могу говорить от имени всех — уж слишком личным было и остается мое к нему отношение, которое я во многом разделяю с его ближайшими друзьями и учениками. Как раз поэтому я буду говорить о нем именно как о личности, а не как об ученом или преподавателе.

Мы познакомились более четверти века назад. Было это на конференции в Донецке в 1977 г. Он произвел на меня очень сильное впечатление, и притом в разных отношениях. Но самым главным было следующее: ощущение и одновременно мысль, что передо мной человек, у которого есть твердая внутренняя опора и который с нее не сойдет ни при каких обстоятельствах. Стоит ли говорить о том, что не составляло большого труда догадаться, какого рода и качества эта внутренняя опора? Ни до, ни после этого мне не доводилось встречаться с человеком, в котором это было бы так сильно и так очевидно. Я поделился своей мыслью и своим чувством (можно сказать — радостным удивлением) с одним коллегой, который сказал: «Конечно, это так. Но тем легче вести по нему огонь».

Огонь действительно вели — много лет и с разных сторон. Но без сколько-нибудь ощутимых, заметных извне результатов. В последние годы Самсон имел дело с единственным непобедимым противником — со смертью. Но ни я, ни другие его друзья никогда не слышали от него никаких жалоб. Только в самое недавнее время он впервые позволил себе признаться, что ему тяжело. А ведь он иногда, как мы догадывались, переносил очень сильные боли.

Об одном писателе, любимом людьми нашего поколения, было сказано: «Очень мужской человек». Вот Самсон Брейтман был именно таким. Он был очень привязан к *своему* — к семье, детям, друзьям, некоторым ученикам. Он в высшей степени был способен ценить других, а иных — любить. И знал, что ему отвечают тем же. Но совершенно был не склонен и неспособен говорить об этом.

Когда я думаю об этой главной и отличительной черте его личности, я спрашиваю себя: что ему позволяло быть таким? На что же такое, действительно, он опирался? И вот первое, что надо сказать: он не был религиозен — при всем его глубоком и отнюдь не случайном интересе к философии, в частности — индийской. Стало быть, его твердая уверенность в том, что он может и должен жить по принятым для себя определенным и довольно жестким законам, основывалась на чем-то другом, хотя тоже превышающем по своему значению его самого. Что же это было?

Здесь я снова вспоминаю 1960-е годы, когда мы все зачитывались одним писателем, который первым заговорил с нами о том, что стало драмой нашей юности. О полной девальвации высоких слов, о тотальной лжи и необходимости ей противостоять и о том, что по-настоящему опереться в этом можно только на нескольких близких и абсолютно надежных друзей — на двух-трех товарищей. Так было и у Самсона Бройтмана, только вот товарищами его были не обязательно ровесники и не только мужчины. Да, это была твердая вера. Не в Бога (может быть, к сожалению, — но так), а в человека. И не вообще в человека, а в некоторых, очень немногих людей, в которых он, судя по всему, видел что-то, может быть, большее и лучшее, чем они сами знали и видели в себе. И в результате он прожил поразительно цельную и предельно ответственную жизнь. То, что сказал один из его любимых поэтов, — что нужно «ни единой долькой не отступаться от лица» — это о нем. В отличие от многих, он это смог.

Я благодарен судьбе за то, что мне довелось — можно прямо сказать, посчастливилось — узнать такого человека, как Самсон Бройтман, и много лет дружить с ним. Он всегда был для меня не только самым близким другом, даже скорее — братом, но и образцом мужества. Таким он для многих, я думаю, и останется.

## А. В. Юдин ПАМЯТИ В. Н. ТОПОРОВА

5 декабря 2005 года на 78-м году жизни скончался академик Владимир Николаевич Топоров.

В эти сухие слова до сих пор трудно поверить. Топоров был для своих читателей неким постоянно присутствующим в научном мире (да и в мире вообще) фактором. Чем-то, без чего этот мир трудно себе представить. Открывая практически любой выпуск «Славянского и балканского языкознания» или «Балто-славянских исследований», многие выпуски «Славянского и балканского фольклора» или «Этимологии», многочисленные сборники, изданные Институтом славяноведения (и не только им), ты всегда находил там работу Топорова, и всегда она была глубока, интересна, поражала огромной эрудицией автора и очевидной связью с каким-то более общим целым, неким «сверхтекстом» исследования языка, литературы и культуры вообще, который находился в сознании Владимира Николаевича, а нам являлся,

увы, фрагментами большего или меньшего размера — статьями, книгами. Поэт и филолог Игорь Вишневецкий вспоминал недавно о Топорове в передаче радио «Свобода»:

«Писал он много и легко, ибо имел предельную ясность внутри. Вспоминаю, как однажды мы обсуждали С. М. Соловьева — поэта-символиста, над диссертацией о котором я тогда работал. В. Н. сказал: «Любопытнейший поэт. Вообще-то у меня написано о нем две статьи». Потом, немного замявшись: «В уме. Но перенести их на бумагу, как вы понимаете, ничего не стоит».

Топоров практически не выступал на конференциях и прочих научных собраниях (хотя нередко на них присутствовал). Говорят, в свое время среди молодых филологов даже ходил миф, что Топоров — псевдоним, фиктивная личность, потому что одному человеку не под силу столько знать и так много писать. Но он существовал — и успел опубликовать около полутора тысяч (!) научных работ. Друзья из научного издательства рассказывали мне в свое время примерно следующее: «Топоров пишет по листу (печатному! — А. Ю.) в день. Сдает статью в сборник, а затем скромно спрашивает, можно ли ее немного дополнить? И на следующий день приносит лист добавлений...». Мы все, жалующиеся сегодня друг другу, что совершенно нет времени читать, да и писать едва успеваешь — можем ли мы хотя бы мечтать о такой работоспособности? Вспомним регулярно появлявшиеся огромные статьи Топорова со скромными подзаголовками типа «Введение в проблематику» или «Избранные главы», каждая из которых была, в сущности, небольшой книгой (ср., напр., количество страниц во введении к сборнику исследований заговоров: Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М., 1993, с. 3 — 103). Он мог бы сказать и куда больше, но не успевал — или не позволяли ограниченные рамки издания. И он писал введения к темам, каждая из которых потребовала бы многих лет, и которые он смог бы, конечно же, раскрыть.

Топоров писал обо всем. Среди сквозных тем его научного творчества можно назвать **пространство** — начиная с его ранней монографии «Локатив в славянских языках» (М., 1961) и до статей «Пространство» в энциклопедии «Мифы народов мира» (для которой Топоровым индивидуально или в соавторстве с В. В. Ивановым написано множество статей), «Пространство и текст» (Текст: семантика и структура. М., 1983), «Об индивидуальных образах пространства («феномен» Батенькова)» (Одиссея. Вып. 6). «Пространственные» работы Топорова были еще изданы в сборнике «О мифopoэтическом пространстве: Избранные статьи» (Pisa, 1994). Ставшее ходячим мотто высказывание «текст пространственен, а пространство текстуально» также принадлежит Топорову. Особо из «пространственных» концептов привлекал В. Н. город, в частности — Петербург и Москва (напр.: Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003).

Другая сквозная тема — **слово**, в особенности **имя** собственное в языке и культуре (см., напр.: Лингвистический анализ гидронимов вер-

хнего Поднепровья. М., 1962 (совместно с О. Н. Трубачевым); Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифоэтическом аспекте // Проблемы славянской этнографии. Л., 1979; Праславинская культура в зеркале собственных имен (элемент MIR) // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: XI Междунар. съезд славистов. Доклады российской делегации. М., 1993).

Еще одна важная тема — **число** (см. соответствующий раздел в первом томе собрания сочинений Топорова: Исследования по этимологии и семантике. Т. 1. М., 2004).

Особая необыкненная область работ Топорова — **миф**. Его мифологические студии простираются от ранних переводов буддийской литературы и выполненных в соавторстве с В. В. Ивановым широкоизвестных реконструкций славянской мифологии (Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). М., 1965; Исследования в области славянских древностей. М., 1974) до собственных зрелых статей «Первобытные представления о мире (общий взгляд)» (Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. М., 1982) и книг (Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифоэтического. М., 1995; Предистория литературы у славян: Опыт реконструкции: Введение в курс истории славянских литератур. М., 1998). Топорову принадлежит множество статей в энциклопедии «Мифы народов мира». Отдельной темой стал для него мифологизм русской литературы и культуры IX—XX вв. (напр., книги: Неомифологизм в русской литературе XX века. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярины». Trento, 1990; Из истории русского аполлинизма: его золотые дни и его крушение. М., 2004; в этом же русле лежит и книга о Петербургском тексте).

Немало у Топорова работ по **истории русской литературы** (напр., книги: Из истории русской литературы. Т. 2: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. 1–2. М., 2001–2003; «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет. М., 1995; Странный Тургенев: Четыре главы. М., 1998; многочисленные статьи В. Н. посвящены Фонвизину, Жуковскому, Пушкину, Баратынскому, Тютчеву, Достоевскому, Блоку, Ахматовой, Кузмину, Ремизову).

Наконец, **святость** — от наиболее ранних ее архаических истоков до ее расцвета в русской культуре (Святость и святыне в русской духовной культуре: В 2 т. М., 1995, 1998).

А еще он был индологом (напр.: Древнеиндийская драма Шудраки «Глинная повозка»: Приглашение к медленному чтению. М., 1998), баллистом (среди многих работ выделяется пятитомный — незаконченный — словарь древнепрусского языка, 1975–1989), классическим филологом (Эней — человек судьбы: (к «средиземноморской» персонологии). М., 1993; работы о Вергилии и Светонии), балканистом (целый ряд статей)

Но дело не только в тематической широте списка публикаций (хотя

лучший памятник ученому — именно список его трудов). Г. Ревзин писал в своем некрологе в газете «Коммерсант»:

«Сейчас даже трудно вообразить то фантастическое чувство захваченности, которое производили его тексты в 70-е годы. Бывают тексты, из которых можно что-то узнать, бывают такие, на которых можно научиться думать, а бывают такие, которые захватывают тебя, и ты в них не то что тонешь, но как бы растворяешься до потери ощущения, что существуешь. В этом было что-то магическое».

Это правда, именно так оно и было.

Топоров для меня всегда означал среди прочего борьбу с ограниченностью сроков жизни в желании, стремлении, призвании охватить умом необъятное. Конечно, оставаясь всю жизнь узким суперспециалистом, всегда будешь чувствовать себя уверенно. И всю литературу вопроса прочесть успеешь, и экспертом станешь незаменимым. Если специальность была выбрана правильно, конечно. А вот быть таким, каким был Топоров, — универсальным гением, бросающим вызов своей телесной, временной и пространственной ограниченности, пытаться видеть все во всем и знать все обо всем, и всегда работать... Специалисты могут вполне мотивированно критиковать, скажем, реконструированный им «основной миф» славянского язычества. Или сомневаться в его реконструкции хазарского присутствия в Киеве X века. Можно, наверное, усомниться в любом его другом конкретном анализе. Но Топоров в целом для меня — как гора, как океан, как нечто, несоизмеримое с тобой самим. Постоянное напоминание тебе твоих реальных размеров здесь. И слава Богу, что оно есть... было.

### С. Г. Бочаров КОСМОС В. Н. ТОПОРОВА

Кончина Владимира Николаевича Топорова многое меняет в нашей гуманитарной, в нашей умственной жизни. Он был в этой жизни совсем отдельной фигурой — хотя и не чуждался принадлежать к «направлению» в свое время, в ту памятную пору цветения структуралистской московско-тартуской школы 60 — начала 70-х гг. По существу же и тогда он работал уединенно — слишком крупен для направления. Он оставляет нам память о том, что может сделать один человек, — и в этом, я убежден, никто из достаточного числа его замечательных современников-гуманитариев, в основном уже также покинувших нас, не может сравниться с ним.

О Владимире Николаевиче мне трудно говорить «объективно». Я имел такую удачу в жизни знать его на протяжении более полувека, и мне всегда было важно то само по себе, что он есть и в нашей жизни гуманитарной, и просто в нынешней русской жизни, и даже не так далеко от меня. Было тут нечто большее, чем наука и научные результаты. Было чувство, что есть опора нашим попыткам и нашим

усилиям. Как писал Толстой, узнав о смерти Достоевского — «опора какая-то отскочила» и — «я растерялся». Открытого учительства, подобного лотмановскому или аверинцевскому, Топоров не осуществлял, но своим присутствием среди нас служил примером другого, средневекового типа учительства, о чем говорила на похоронах Т. М. Николаева, — «Смотри на меня». В. Н., конечно, так не говорил, но мы на него смотрели. Важно было, что можно с таким человеком сверяться и даже на него равняться. И внутренне я с ним сверялся.

«Объективно» же мир знает В. Н. Топорова — великого филолога, лингвиста, этимолога, философа языка и мифа, индолога, исследователя русской святости и русской литературы от «Слова о законе и благодати» до Блока, Ахматовой, Ремизова, Вагинова, Добычина, Кржижановского, Д. Е. Максимова, Битова, а также любовного знатока Москвы и Петербурга и философа городского пространства как пространства исторического (и даже метафизического), автора завладевшей нашим воображением идеи петербургского текста русской культуры. Знаменитый двухтомник «Мифы народов мира» на немалую часть написан Топоровым, и если мы помним там такие подписанные им огромные темы, как «Космос» и «Крест» (и многие другие подобного же значения), то недостаточно помним, что и почти обо всех животных статьи там написаны тоже им, — так что если там есть топоровский «Орел», но нет «Комара», то, значит, просто руки у него до комара не дошли, не успел; но мифология божьей коровки развернута широко. А топоровские «пчелы»<sup>1</sup> и топоровские «мыши», к которым он неожиданным и фантастическим для ошеломленного читателя, но тщательно лингвистически обоснованным образом возвел этимологию всем известных греческих «Муз»<sup>2</sup>! А топоровские «грибы»<sup>3</sup>, остроумно подхваченные со ссылкой на исследователя и с новыми актуальными эротически-политическими аллюзиями (гриб-Ленин) в памятной монгим в раннюю пору нашей перестройки вызывающей, почти хулиганской телевизионной выходке Сергея Курехина! Всю подобную мифологию исследователь не только исследовал, но будто сам, как художник, дальше творил со всем возможным научным обоснованием.

В перестройку, тогда же, «Мифы народов мира» были пожалованы Государственной премией, но тут 13 января 1991 г. произошли известные литовские события в Вильнюсе, после чего В. Н. Топоров и П. А. Гринцер — из премированного научного коллектива лишь двое, так что это был отчетливо личный гражданский поступок — отправили в соответствующий комитет письмо с отказом от этой премии, мотивированным протестом против 13 января.

Человек, исследователь, мыслитель, «которому всякое определение мало» — сказал в некрологической статье Андрей Немзер. Топоров недаром писал о космосе как благом мироустройстве и недаром в своей Солженицынской лекции (как можно назвать его большую речь при получении Солженицынской премии) повторял слово Творца из Книги Бытия о том, «что это хорошо». Топоров повторял это как человек, «творящий на совсем ином уровне, но все-таки помнящий и о *том* творении»<sup>4</sup>. «На совсем ином уровне» он творил не что иное, как лич-

ный умственный космос. Потому и всякое определение мало, что такого именно определения заслуживает весь объем им сделанного.

В. Н. пришел на филологический факультет МГУ в сентябре 1946 г., сразу после доклада Жданова. Он пришел, чтобы заниматься русской литературой, но очень быстро пошел по другому пути. Уже на первом курсе, как он рассказывал, Николай Каллиникович Гудзий (выслушав его на экзамене по древнерусской литературе) стал ему советовать в наступивших обстоятельствах не идти в литературоведение и выбрать лингвистику как более строгое и научно надежное поприще. Через лингвистику — семиотику — мифологию В. Н. постепенно возвращался к первому и, как подтвердил теперь его путь, все-таки главному интересу — литературе. Но и в своих последних работах о русской (но далеко не только) словесности он литературоведом не стал. В самом деле тут не хватает определений.

Сорокалетней давности наблюдения над звуковым составом стихотворений Рильке (*Der Tod ist groß...*) и Верлена (*O mon Dieu, Vous m'avez blesse d'amour...*)<sup>5</sup> сознательно ограничиваются «низшими уровнями» поэтических структур, аскетически воздерживаясь от тематических и «содержательных» истолкований. Этика структурального анализа была такова. Но ведь какие стихотворения с какими огромными темами-смыслами взяты для наблюдения, и темы эти неотступно стоят перед нами в ходе наблюдения и даже словно приближены к восприятию в языковой, звуковой, как только и существует поэзия, своей воплощенности. При различении и несмещении уровней — от звукового состава стихотворения к религиозному корню поэзии — проходила свой путь поэтика Топорова. От аскетического (и словно бы несколько самонасильственного) самоограничения структуралистской поры он в новых работах ушел далеко. Напротив, теперь по-прежнему точные, даже, может казаться, избыточно точные наблюдения словно затоплены погруженностью исследователя в разделяемые и вчувствуемые им мистические переживания автора («Странный Тургенев», 1998; знавшие исследователя могут вспомнить, как сказанное им о сновидческом даре Тургенева соотносится с тем, как этот дар он ценил в самом себе), а неожиданная и нарушающая литературоведческие приличия (нравственная и человеческая защита героя от автора) «апология Плюшкина» (1986) срастается с развернутой в хайдеггеровских тонах философией «вещи в антропоцентрической перспективе». В апологии Плюшкина Топоров наследует В. В. Розанову, взявшему в свое время Акакия Акакьевича под защиту от оклеветавшего его художника Гоголя, и выходит из литературоведения одновременно в религиозную философию и в живую литературную критику; смотреть глазами критика на классический текст — утраченная традиция; работа, мы помним, была встречена с недоумением новыми филологами, вооруженными последней французской методологией, как неожиданный и не понятный у столы известного строгого ученого расплывчато-старомодный «дискурс».

Тексты позднего Топорова открыто апеллируют «к подлинному бытию и свободе» (в глухоте к такой апелляции, «когда речь шла о

высших художественных ценностях», у молодого Достоевского прежде всего, он упрекал Белинского, не случайно не оценившего «Господина Прохарчина»<sup>6</sup>). Язык филолога — ключевой вопрос филологии. В языке Топорова всегда была известная двойственность: строгой формализованной сдержанности в личных прямых высказываниях исследователя скрыто оппонировала мягкая теплая личная интонация и тяга к прямому высказыванию. Тяга эта словно высвобождалась с постепенным возвратом к литературе как все-таки главному интересу. В последних работах происходила открытая обращенность к «бытийственно-му слову жизни» и ее «высшим, наиболее напряженным смыслам»<sup>7</sup>. Обращенность эта вела к прямому философствованию на грани богословствования. У Владимира Николаевича есть неподписаный текст — анонимная (по обстоятельствам времени) вступительная статья к изданным в 1982 г. в Париже «Философским сочинениям» А. А. Мейера. Автор статьи подхватывает «последнее слово» русской религиозной философии XX века, которую Мейер продолжал катакомбно в советской России 30-х гг., и называет этим словом «жизнестроительную христианскую философию спасения»<sup>8</sup>. Но *спасение* — ключевое слово и позднего топоровского литературоведения (если можно условно определить его так). Грех Гоголя против Плюшкина — в роковой неспособности «увидеть человека в своем герое» и тем самым отказ художника героя «спасти»<sup>9</sup> (при этом исследователь словно бы забывает о стратегическом замысле Гоголя спасти Плюшкина, вместе с Чичиковым (именно их двоих), в третьем томе поэмы, но тем самым этот утопический замысел художника, забыв о нем, подтверждает). Несколько раз в топоровских текстах возникает цитата из «Фауста», опрокинутая в нашу литературу: на приговор ее герою (Плюшкину или Прохарчину — приговор от «низкой жизни» или даже от самого художника Гоголя) — *Er ist gerichtet!* — соответствует «Голос сверху» (от художника Достоевского и филолога Топорова) — *Er ist gerettet!*: «ситуация, не раз “разыгрываемая” в русской литературе»<sup>10</sup>.

Не хватает определений — может быть, популярная «культурология»? Но в упомянутой вступительной к Мейеру сказано: «Ни культура, ни история в этих условиях совершающейся катастрофы не могут рассматриваться как полностью надежные точки опоры, как вехи пути: и культура, и история могут не пережить катастрофы...»<sup>11</sup> Философия спасения имеет ориентир поверх истории и культуры.

Однако мысль, которая чувствует себя «в условиях катастрофы», пребывает в истории — в своей отечественной истории прежде всего. В Солженицынской речи В. Н. говорил о том, что итоги XX в. «вынуждают оглянуться на всю русскую историю» с тем, чтобы уяснить себе себя самих и понять, наконец, что с нами случилось в этом веке — что мы до сих пор понимаем слабо. Был май 1998 г., поворотный момент уже в постсоветской истории, и было чувство, что еще одна возможность будет упущена. «А история не всегда склонна к долготерпению» — так закончил он эту речь.

Долготерпение истории не беспредельно. В исторических размыши-

лениях исследователя становились слышны профетические, сродни библейским, интонации. Мы вдруг вздрагиваем, прочитавши в одном из столь отличающих этого автора многочисленных примечаний к основному тексту работы (более сотни) о «цене крови в истории российской государственности», и особенно в нашем веке, что она еще не оплачена: «Россия — храм на крови ... и без этой оплаты благой России не быть»<sup>12</sup>. Шоковое высказывание, позволяющее почувствовать топоровскую историософию, широко растворенную в самых разных текстах его, не специально по теме своей исторических.

Благой России... «Благой» как определение в словаре исследователя — одно из не только самых распространенных, но, можно сказать, любимых. Взгляд его словно искал благое, и положительная установка была главенствующей в его исследовательской оптике (как и по-человечески в жизни, по отношению к людям) — настолько, что можно бы счесть ее благодушной или прекраснодушной, если бы вдруг не суровые заключения, подобные только что приведенному. Даже в исследованиях этимологических чувствуется эта интенция на благое. Самое слово *смысл* — благое слово, поскольку префикс *c-* в этом слове в индоевропейских истоках своих означает соединение, синтез, а «синтез всегда благодатен», поэтому смысла нейтрального, собственно, нет, и в соответствующей словарной статье должно бы стоять: «первое значение — смысл (благой), второе — смысл (всякий), *nepрав*». И говоря *есть смысл, чтобы*, мы говорим о благом, целесообразном, надежном. Пушкинское Смысла я в тебе ишу и исправленная редакция этой строчки Жуковского Темный твой язык учу — «по сути дела, одно и то же». Больше того — и слово *смерть* благодаря тому же префиксу некогда означало хорошую, непостыдную смерть<sup>13</sup>. *Der Tod ist groß...*

Как-то единственным топоровским образом установка на благое соединялась в его космосе с катастрофическим чувством, мысль о русской святости соединялась с мыслью о цене крови в русской истории, а то и другое с любовным вниманием к божьей коровке.

Солженицынскую премию, в отличие от Государственной, ученый принял. Владимир Николаевич получил ее лично от Александра Исаевича. Если кто и жил не по лжи, то он. Не потому, что его призвал к тому Солженицын, а просто как русский гуманитарий и русский человек. Мы недостаточно отдаляем себе отчет в том основном результате, который произвела советская история в русской истории. Этот результат — возникновение нового антропологического типа, который реально возник, — советского человека. Русского — не советского — человека в пережитое нами время было мало — единицы. Владимир Николаевич был такой человек в какой-то особенной, единственной концентрации, чистоте: сам человеческий внешний облик его выразительно свидетельствовал об этом. Был человек единственный. Он вел свою борьбу на своем месте, и эта невызывающая борьба была в том, что он работал чисто, не сделав ни одной уступки порядку вещей. *Ни одной!* — что было почти невероятно.

Вот как он рассказывает (в предисловии, датированном 1 августа 1994) о том, как возникала книга о русской святости в конце 70-х гг., когда

почувствовались изменения в состоянии умов и в воздухе времени: «В направлении этих изменений чувствовались знаки некоей промыслительности, и все эти отдельные и разные признаки перемен склублялись в нечто цельноединое, порождая атмосферу ожидания и надежд. Старики и, как казалось, давно утратившие силу пророчества о конце эпохи торжествующего зла и о сроках освобождения от него всплывали из памяти и придавали этому ожиданию исполнения сроков особую напряженность.

Разумеется, никаких надежд и даже отдаленных планов издать книгу здесь, в своем собственном доме, не было и не могло быть. Вопрос о некоем внутреннем компромиссе — приданье теме той степени «обтекаемости», которая позволила бы сказать хотя бы нечто большее, чем дозволено, — не обсуждался автором даже наедине с самим собой: сама тема не позволяла идти на такие сделки<sup>14</sup>.

Кончина Владимира Николаевича Топорова многое меняет в нашей гуманитарной жизни.

<sup>1</sup> К объяснению некоторых славянских слов мифологического характера в связи с возможными древними ближневосточными параллелями // Славянское и балканское языкознание. М., 1975.

<sup>2</sup> «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке французского вклада) // Славянское и балканское языкознание. Вып. 3, М., 1977.

<sup>3</sup> Семантика мифологических представлений о грибах // Балканский сборник, М., 1978.

<sup>4</sup> Литературная газета, 1998. 13 мая.

<sup>5</sup> Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965.

<sup>6</sup> Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 112.

<sup>7</sup> Топоров В. Н. Странный Тургенев. М., 1998. С. 132.

<sup>8</sup> Мейер А. А. Философские сочинения. Paris, 1982. С. 22.

<sup>9</sup> AEQUINOX MCMXCIII, М., 1993. С. 165.

<sup>10</sup> AEQUINOX MCMXCIII. С. 166; В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 145.

<sup>11</sup> Мейер А. А. Указ. соч. С. 23.

<sup>12</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 111.

<sup>13</sup> Литературоведение как литература. М., 2004. С. 7—8.

<sup>14</sup> Топоров В. Н. Святость и святыне в русской духовной культуре. М., 1995. Т. I. С. 14.

## Н. С. Автономова О ГАСПАРОВЕ — ИЗДАЛЕКА И ИЗ НЕДАЛЁКА

7 ноября 2005 года скончался великий русский филолог Михаил Леонович Гаспаров (1935—2005). Он болел долго и тяжело, но все равно его смерть нас застала врасплох и потрясла. О нем будет еще много написано и сказано и в диссертациях и в одах. А пока здесь представлены заметки, в которых есть и общее, и личное, и попытка взгля-

нуть на него со стороны, и близкая позиция, основанная на давней дружбе и совместной работе.

Факты — торжественные и рядовые — гласят: МЛГ — действительный член РАН (1992), лауреат Государственной премии (1995); родился в Москве, окончил классическое отделение МГУ, с 1957 по 1990 г. работал в Институте мировой литературы РАН, с 1990 г. — в Институте русского языка РАН, а с 1992 г. также и в Институте высших гуманитарных исследований при РГГУ. Вторя некоторым его собственным самохарактеристикам, можно сказать, что основные его специальности были классическая филология (прежде всего — латинская поэзия), стиховедение и русская поэзия начала XX в. Реальных областей его специализации было гораздо больше, но пусть эта тройственная схема поможет нам схематично представить хотя бы часть его наследия.

В области *классической филологии* он предпочел быть не кабинетным ученым, а российским просветителем. Наверное, почти каждый из нас воспитывался на чем-то из блистательно им переведенного, прокомментированного, проанализированного, подготовленного к изданию — на баснях Федра, Бабрия, Эзопа, на «Жизнеописаниях» Плутарха, на поэзии Горация, Овидия, Катулла или Вергилия, на прозе Тита Ливия, Светония, Сенеки, а те, кто помоложе, — на «Занимательной Греции» (путь её к читателю оказался долгим), и все это — лишь малая часть того, что было им сделано. За каждой фразой его предисловий к изданиям античной и средневековой литературы высится горы проработанных источников, так что его литературные портреты — не плоды своеобразного пера, а точно выверенные фактами и ярко написанные рассказы, в которых показ приемов поэтического искусства удивительным образом сочетается с разбором эпох и обстоятельств.

В области *стиховедения* он был крупнейшим, всемирно признанным ученым: отправляясь от некоторых находок А. Белого, Б. Ярхо, К. Тарановского, А. Колмогорова, он построил свой метод сравнительно-статистического анализа стиха, его основы основ — метра, ритма, рифмы и строфики. В стиховедении он видел дисциплину, которая способна приблизиться к научности естествознания, прежде всего — биологии. Стремление сделать филологию наукой было для Гаспарова глубоко продуманной жизненной позицией. Его огромные по объему подсчеты на материале русского и европейского стиха, раскрывшие масштабные закономерности их исторической эволюции — спр. «Современный русский стих» (1974), «Очерк истории русского стиха» (1984), «Очерк истории европейского стиха» (1989) — можно было сделать лишь ценой неустанного, ни на минуту не прекращавшегося труда (коллеги изумлялись тому, как он мог, продолжая свои подсчеты на любых заседаниях, активно участвовать в происходящем). Его более поздние работы — «Метр и смысл» (1999), где выявлены исторически сложившиеся взаимосвязи скрещения определенных стихотворных размеров с определенными содержаниями, и «Статьи о лингвистике стиха» (совместно с Т. В. Скулачевой, 2004), где показана зависимость стихосложения от просодических и морфологических особенностей естественного языка, — открывают новые научные направления.

В области анализа отдельных стихотворных произведений он был одновременно и просветителем, и специалистом: его разборы отдельных стихов обычно предназначались для широкого читателя и публиковались обок с самими разбираемыми стихами, но вместе с тем они создавали основы новой истолковательской науки. При этом МЛГ восходил от уже полученных данных об эволюции стиховых форм к семантике и общей композиции конкретных произведений. Анализ смыслов подчинен здесь смелой гипотезе о том, что понятность стихотворения непосредственно зависит от количественного соотношения слов, употребленных в прямом и в переносном значении. При этом даже стихотворения, написанные одними тропами и фигурами, считаются возможным предметом прозаического пересказа, а этот пересказ, в свою очередь, — своего рода мерилом осмыслинности для всей многослойной семантической ткани стиха. Блестящими образцами такого анализа стали гаспаровские разборы Пастернака, Мандельштама, Цветаевой и других поэтов столь любимого им «серебряного века».

Перечислить все его предметы и подходы — невыполнимая задача. Но за что бы он ни брался, главной жизненной и одновременно научной проблемой было для него человеческое взаимопонимание, трудности и препятствия на пути к его достижению. Я не знаю более внимательного собеседника, чем Гаспаров: он истово слушал любого — от мала до велика, от студента до именитого коллеги, — слушал так, что уставал от напряжения, слушал и переспрашивал: а правильно ли я Вас понял? Утверждая, что понимание не дается человеку заведомо и заранее, что оно требует упорного изучения «чужих языков», Гаспаров выступал против универсальной диалогической утопии, расцветшей на наследии упрощенно понятого Бахтина. Понимания нет не только между далекими, но и между близкими людьми и культурами. МЛГ вызывающее подчеркивает: для нас сейчас даже Пушкин — человек, который говорит на другом языке (мы ему не современники, все аллюзии тех давних полемик и противостояний нам не известны), и потому мы должны учить его языки, если хотим его понять. Этот призыв к изучению чужих языков подчас считали догматическим и приземленным. Но не забудем: «учить языки» призывает нас филолог, для которого, по определению, нет и не может быть более высокого и достойного занятия; конечно же, знание чужих языков само по себе понимания не обеспечивает, однако без него вообще ни о каком понимании не может быть и речи...

Наука для него была важна, но она никогда не была для него — всё. Предельным, почти немыслимым напряжением всех человеческих сил он испытывает возможности и границы метода. Его наука — не ковер-самолет: она знает, чего не может, и дает себе в этом отчет. Ни один принцип не существует ради принципа; по другую сторону всего того, что доступно рационализации, шумит ненаучное, несистемное, таящее в себе и новые возможности упорядочения, и новые открытия. Это особенно ярко видно в «Записях и выписках» (2000), где в причудливом беспорядке или произвольном порядке перемежаются выписки из прочитанных книг, сны и фантазии, жизненные ис-

тории, фрагменты собственных текстов, отдельные еще не напечатанные переводы (позже они вышли отдельной книгой «Экспериментальные переводы» (2003), где дерзость переводческого поиска соединяется с продуманностью и подконтрольностью самого «эксперимента»).

Еще совсем недавно 70-тилетний юбилей МЛГ, отмечавшийся как всенародный праздник, всколыхнул общественное мнение. После вести о его кончине люди, близкие и далекие, чтобы избыть свою скорбь, стали писать в газетах, в Интернете о своих впечатлениях, воспоминаниях, стали обращаться друг к другу через МЛГ, через его труды — фрагменты переводов, разборов, предисловий. При этом становилось все заметнее, насколько он был широк: каждый говорит о своем впечатлении, а из этих рассказов слагается огромная заинтересованная аудитория — как если бы он давал язык тем, у кого не было общего языка.

Мне хочется здесь присоединиться к этому заочному разговору многих людей и сказать о своем. Моя история взаимоотношений с МЛГ давняя: он — мой троюродный дядя (его мать и моя бабушка по отцовской линии были двоюродные сестры). Наши семьи общались, и потому, когда я решила после многолетних занятий фортепиано и теорией музыки поступать на филологический факультет, лучшего советчика и помощника, чем МЛГ, нельзя было придумать. Наши встречи и его мне ободрения, начавшиеся, когда мне было 17 лет, превратились в научное общение и дружбу на всю жизнь.

В университете МЛГ был неофициальным руководителем моей курсовой о сонетах Шекспира и переводах Маршака, а потом и дипломной работы, посвященной образному строю сонетов Шекспира. Как я сейчас понимаю, МЛГ моими руками проверял одну свою гипотезу — о радикальном несходстве образных систем Шекспира и Маршака. В результате тщательного сравнительно-статистического анализа лексики оригинала и перевода оказалось, что даже там, где наблюдалось, казалось бы, относительное сходство, его перекрывали совершенно различные лексико-стилистические доминанты. Так, сонеты Шекспира были образцом блистательной и страстной барочной поэзии, которая вводила в действие образы всех сфер жизни, громоздила их в хаотические картины, а переводы Маршака — спокойными и уравновешенными стихами эпохи советского «неоклассицизма» (1930—1940 гг. XX в.), сглаживающего все контрасти.

Результаты нашей работы были опубликованы в совместной статье («Вопросы литературы». 1969. № 2), некогда вызвавшей бурю эмоций. «Литературная газета» публиковала письма поклонников Маршака, которые говорили, что обмануты в своих лучших чувствах, и даже мои любимые преподаватели на кафедре английского языка обиделись за Маршака. Однако со временем эта статья стала классикой переводоведения, а МЛГ перепечатывал ее во всех своих сборниках, посвященных стиху и/или стихам. Сейчас, вспоминая этот период, ясно видно, что хулы не явились как гром с ясного неба. Уже и ранее, после моего первого студенческого доклада о Маршаке и Шекспире, мой тогдашний университетский преподаватель уверенно заявил: «это образец того,

как не нужно было делать» (или говоря, — это чуждый и опасный формализм). Мало кто сейчас вспоминает о том, что за применение сходных методов в кандидатской диссертации, посвященной басне Федра и Бабрия, МЛГ устроили разнос на филфаке МГУ, и он едва смог набрать нужное число голосов при утверждении диссертации. В случае с Шекспиром и Маршаком последствия не заставили себя ждать: МЛГ отстранили от работы над собранием сочинений Маршака, а мои шансы на филологическую аспирантуру угпали в никуда...

Я поступила в аспирантуру Института философии — там как раз в этот момент заинтересовались исследователями из различных специальных областей, которые хотели бы изучать философские и методологические проблемы своих дисциплин, а мне этого очень хотелось: уже одна только проблема интерпретации частотных словарей во весь рост ставила вопрос о методе. Я ушла из филологии в философию, но наши встречи и общения с МЛГ не прекратились. В философии моей главной темой стал французский структурализм и постструктуральизм. И это живо интересовало МЛГ — в той степени, в какой в структурализме было стремление к научности, хотя к постструктуральному он относился с настороженностью как к моде и стилю, затуманившему мысль, и неустанно призывал меня использовать этот предмет для просвещения российского читателя, а не ради распространения новейшей заграничной моды.

Гаспаров учил меня переводить с французского, которого я тогда почти не знала, так что можно сказать, что я учила французский на собственных переводах с французского. Он редактировал мой перевод «Слов и вещей» Мишеля Фуко — эта книга вышла в 1977 г. и в период полного застоя показывала изумленным советским читателям, что культуру можно объяснять не только со стороны экономического базиса, но и со стороны знаково-символических схем. А потом и все другие мои переводческие работы всегда в той или иной мере проходили через его руки. Это были перевод известного французского психоаналитического словаря Лапланша и Понталиса (вышел в 1996 г., а сейчас готовится к переизданию), знаменитая книга Жака Деррида «О грамматологии», считающаяся библией современного постмодернизма, и др. работы. И всегда на горизонте моих стараний маячили непревзойденные образцы его переводов — например, «Поэтики» Аристотеля. Насколько это мне удавалось, я старалась вырабатывать мускулатуру русского концептуального языка в процессе терминологического перевода, столь важного для нас сейчас, в период весьма спорного усвоения современной западной мысли. В момент моей работы над переводом Деррида мы были в разных заграницах (МЛГ в Америке, а я в Париже), и потому регулярно общались письменно, и этих писем хватило бы на целый спецкурс по переводоведению.

В последние годы мы оказались вместе под гостеприимной крышей Института высших гуманитарных исследований при РГГУ. В 1996 г. мы выступили с совместным докладом на якобсоновском конгрессе, а в 1999 г. — на лотмановских чтениях, организованных ИВГИ, — с докладом «Лотман, переходящий в память». Перед нами

все четче вставала тема, к которой мы так или иначе шли уже давно, — философия и филология, их история и их актуальность. Об этом мы прочитали спецкурс для студентов и аспирантов и собирались его повторить, а в последние годы работали над совместной книжкой про философию и филологию — про этот противоречивый стык слова и понятия, на котором строится вся европейская культура. Эта тема сейчас бурливая и кипучая, ведь под вопрос встают привычные дисциплинарные принципы и междисциплинарные границы, и трезвый взгляд МЛГ здесь очень нужен.

Шанс общения с МЛГ был редким счастьем. Он никогда не поучал и не давил своей эрудицией, выказывал ее осторожно и в такой форме, которая позволяла собеседнику иначе взглянуть на свои проблемы, уточнить факты, расширить кругозор. В культуре роль его огромна. Он провел свой научный корабль из советских времен в постсоветские, не прислуживаясь не перед кем и всегда понимая, чем нельзя поступиться. Конечно, в филологии его знает каждый. Однако вряд ли можно сказать, что его подход, его вклад по-настоящему оценены, что они уже заняли в культуре свое заслуженное место. И в филологии, и в философии есть и безразличие к его подходам и принципам, и раздражение, и причину таких реакций нам еще предстоит понять. Оказалось, что современная культура гораздо равнодушнее к научному познанию, чем это было в начале Нового времени, когда именно наука была краеугольным камнем и организующим принципом всего культурного строительства. Подумать только: сейчас некоторые люди называют МЛГ «академиком-еретиком». Мы насколько привыкли к полной размытости всех критериев, к некоему всеобщему «трёпу», что трезвое и предельно ответственное — как ни у кого другого из череды его заметных современников — выполнение МЛГ своей культурной миссии «ученого» кажется нам ересью!

Но теперь все это — наши проблемы. МЛГ, вслед за Горацием и Пушкиным, уже воздвиг себе памятник «меди прочней», и останется в культуре, пока она останется верной принципам человеческого достоинства, основанного на разуме. Скажем же ему спасибо за то, что он был и будет для нас ее бесценным и бескорыстным защитником и истолкователем.

**Л. Е. Кройчик**  
**ЖИВОЕ СЛОВО.**  
**Памяти А. П. Чудакова**

8 октября 2005 г. Москва простилась с Александром Павловичем Чудаковым. Похоронили его после отпевания в церкви Козьмы и Дамиана на Востряковском кладбище.

Как писали в те дни «Московские новости», «все, что когда-либо написал Александр Чудаков, написано человеком свободным и смелым, чуждым конъюктуре и погруженным в историю».

Историк литературы по определению, как говорится, пишет о том,

что было. Но вот удивительное дело — о чем бы ни писал Александр Павлович, сквозь научные термины и формулы, понятные, кажется, только посвященным, прорывается живое слово человека, любящего людей.

Прежде всего — людей творящих.

С Александром Павловичем Чудаковым я познакомился году в семьдесят первом.

Заочно.

Вышла его книга «Поэтика Чехова», и вдруг в газетах пошли критические рецензии на эту тему работу. Книги этой я в руках не держал, но насторожила свирепая активность рецензентов: писателей в советские годы «прорабатывали» часто, но чтоб критика?

Наконец, в Воронеже появились «Поэтика А. П. Чехова». Прочитал — и понял раздражение недовольных: работа Александра Павловича была непохожа на все (или — почти все) читанное мной о Чехове до монографии Чудакова.

На смену эмоциональным всхлипам пришел точный анализ. Конечно, угадывалась школа В. В. Виноградова, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, но ученик не повторял учителей, а торил свою дорогу.

Тоненькие срезы анализа текста (тут-то Александр Павлович, не-превзойден) сопрягались с деликатными оценками авторской концепции художника...

Много позже, когда Александр Павлович приехал в Воронеж в качестве оппонента на защите мной докторской диссертации, я спросил его:

— За что ж так Ваньку-то Морозова?

Александр Павлович поглядел вдаль (мы сидели на берегу Усманки в университете спортивном лагере) и сказал задумчиво:

— Задание дали.

И больше — ни слова об этом. Встречаясь с Александром Павловичем впоследствии, я уловил эту особенность собеседника — не поминать «некороших» людей всеу, негромогласно откликаться на происходящее и не мешать окружающим жить их собственной жизнью.

Крупный, «мосластый», как говорят в России, ширококостный, Александр Павлович был прямой противоположностью Мариэтте Омаровне, его невероятно энергичной жене.

Но уверен — каждому было что взять друг у друга. И — что сказать...

Чудаков умел находить не только смелые и точные слова. Он умел соединять прошлое, настоящее и будущее, приглашая аудиторию к соразмышлению.

Художественный текст — вещь многосмысленная. Можно извлечь из него достаточно очевидный социальный смысл, можно — смысл культурологический, можно — эстетический.

Александра Павловича Чудакова занимала поэтика вещи: чудо рождения образа из деталей, подробностей, оттенков слов, причудливо использованных конструкций.

Интерпретация художественного текста немыслима без полета фантазии, без восприятия. Чудаков с чужим словом обращался бережно, он понимал в нем толк, и потому трактовки, скажем, чеховских тек-

стов превращались в дотошнейший (но не скучный!) анализ, и Чудаков вставал рядом с Чеховым, деликатно и обстоятельно подчеркивая то, что его самого как исследователя волновало в художнике.

Именно так, в частности, написана монография «Мир Чехова» (1986 г.), подзаголовок которой «Возникновение и утверждение» давал ключ к пониманию подходов Чудакова к разговору о творчестве художника — мир писателя рождается в этой монографии как отражение реального мира, подвигнувшего Чехова к творчеству.

Александр Павлович был рукодельником, и мир, его окружающий, он рассматривал как состоящий из предметов, заслуживающих внимания. В этом мире ни одна деталь — не лишняя. Чеховское повествование вводит читателя в мир человеческого обитания, и это обстоятельство является очень важным для исследователя, хорошо знающего цену предмета как важной составляющей любой жизни.

Чудаковские подходы к анализу текста были мне близки, но занимаясь изучением творчества Чехова, я менее всего предполагал, что наши с Александром Павловичем дороги когда-нибудь пересекутся.

Однако — пересеклись.

...В девяносто третьем, я готовился к защите докторской диссертации. Нужны были оппоненты. Естественно, хотелось, чтобы в их числе были авторитетные чеховеды. Выручил, как всегда, Владислав Анатольевич Свительский:

— Звони Чудакову, звони Катаеву — они согласятся. Хочешь — дам телефоны.

Телефоны и того, и другого у меня были...

В Москве трубку взяла Мариэтта Омаровна, с которой я был знаком (заочно), благодаря Владиславу Петровичу Скобелеву.

— Александра Павловича сейчас нет в Москве, — сказала Мариэтта Омаровна, — он на даче. Но я ему скажу о нашем разговоре, и думаю, он согласится. Ваши работы он знает. Звоните!

Словом, в июне девяносто третьего я встречал Александра Павловича на воронежском вокзале. Вышел из вагона высокий, крупноголовый человек с добродушным лицом с довольно тяжелой сумкой через плечо. Предупреждая мой вопрос, сказал:

— Захватил с собой машинку — хочу поработать.

Потом была защита, всякие достаточно ритуальные процедуры, а на следующий день двумя машинами мы отправились за город — на университетскую базу отдыха.

И вот там я испытал несколько тревожных минут.

Дело в том, что еще накануне, когда я приглашал москвичей за город, Александр Павлович заинтересованно спросил:

— Речка будет?

— Будет, — пообещал я. — Усманка доставит вам удовольствие.

Оставив вещи в домике, мы отправились с Александром Павловичем на плес, расположенный рядом с базой. Чудаков сбросил походную одежду (мускулистая фигура легкоатлета напрочь отметала грустные напоминания о возрасте), покрутил руками, лениво попробовал воду и нырнул.

Я остался на берегу приглядывать за вещами (да и плавать мне тогда не очень хотелось). Стою, смотрю, определяю взглядом примерное место появления чудаковской головы. А голова не появляется. Нет Чудакова. По моим представлениям, человек давно уже должен был бы вынырнуть, поскольку продержаться так долго без воздуха ни один нормальный пловец не может.

А Чудакова все нет. Господи, что теперь будет? Где его искать? Что говорить Мариэтте Омаровне? Секунды текут зловеще. И тут почти у другого берега плеса (а это метров сто) всплывает Александр Павлович. Бодро фыркает, приветливо машет рукой и, не торопясь, теперь уже обычным кролем возвращается на этот берег.

Потом как-то в телефонном разговоре я рассказал об этом эпизоде Мариэтте Омаровне.

— Обычное дело, — заметила Мариэтта Омаровна, — Саша очень любит играть. И, вообще, он хорошо плавает. Так что вы зря волновались.

Александр Павлович не только хорошо плавал.

Отечественная культура нечасто, но достаточно последовательно выдвигает фигуры, чье значение определяется не столько количеством написанных страниц, сколько качеством личной значимости для времени.

Русский двадцатый век подарил нам М. М. Бахтина, Ю. Н. Тынянова, Ю. М. Лотмана, Л. Я. Гинзбург... В этом ряду — и Александр Павлович Чудаков, литературовед, мемуарист, прозаик, философ. Вспоминаю, как штудировали мы в середине семидесятых тынятовский томик «Поэтика. История литературы. Кино». Русские формалисты были в то время не в чести А тут такое пиршество ума!

И скромная строка — «Издание подготовили Е. А. Тодес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова». В небольшом тексте «От составителей», объяснявшем подходы их к публикации тыняновских текстов, в частности, говорится: «Большинство работы Тынянова — живое, а в определенных аспектах и остро актуальное научное явление, поэтому комментарий содержит также сведения, позволяющие соотнести идеи ученого с современной филологией».

Я не знаю, кому конкретно из составителей сборника принадлежат эти слова, но убежден, что к творчеству самого Александра Павловича они имеют прямое отношение. Александр Павлович именно так и работал. В свой последний приезд в Воронеж он читал лекцию о Пушкине у нас на журфаке.

Каждый знает, как трудно заходить в незнакомую аудиторию.

Каждый знает, как невероятно тяжело «зацепить» аудиторию формально не очень близким им в данный момент материалом.

Александр Павлович это все презрел. Он взгромоздился на кафедру, обхватив ее своими руцищами (в одной из телепередач, посвященной Чудакову, он демонстрировал дачный дом, сотворенный самолично, и я понял воочию, как трудолюбивы и мастеровиты были руки Чудакова) и полтора часа без перерыва лотошно, обстоятельно и кропотливо объяснял третьекурсникам журфака «устройство» «Евгения Онегина». Полупотра часов хватило Александру Павловичу только на

то, чтобы объяснить четыре «онегинские» строфы из третьей главы. Тут было все — и поэзия, и культура, и история, и философия, и человек.

А потом мы пошли с Александром Павловичем на занятия творческой лаборатории по литературе четвертого курса, и Александр Павлович обсуждал со студентами свой роман «Ложится мгла на старые ступени», только-только опубликованный в «Знамени».

Очерки творчества Лидии Гинзбург, Виктора Виноградова, Виктора Шкловского, Сергея Бонди, написанные Александром Павловичем, позволяли думать о беллетристическом таланте Чудакова, но чтоб роман?

Однако — роман!

Живой, мудрый, неторопливый. Многое из того, о чем писал Александр Павлович, напоминало хронику жизни сороковых — шестидесятых годов. Возникало ощущение, что перед тобой не столько судьба конкретного человека, рассказывающего свою жизнь, а история поколения.

Память постоянно цеплялась за пережитое: «И со мной то же проходило! И у нас было это же!».

Какая разница — где. В Казахстане ли, в Ярославле или в Москве.

Чудаков угадал главное — переживания человека, пытающегося понять несуразность, противоречивость, закономерность, невероятность того, что происходило.

Мудрым получился роман.

Но разгадают ли эту загадку студенты, знающие о том, что было с нами, по книгам, рассказам?

Для них это — прошлое.

Далекос, непонятное. Пройденный этап.

Опасения были напрасны.

Александр Павлович спросил:

— А какие у вас замечания? Что не очень ясно? Может быть, не-понятно?

Несколько робевшая аудитория оживилась и начала размышлять о прочитанном.

Обстоятельный Чудаков достал из портфеля листы и стал записывать. Слушал внимательно, иногда что-то переспрашивал, но по заинтересованному лицу было видно, автор обсуждением довolen. В результате номера «Знамени», припосенные заранее, перекочевали к наиболее отличившимся комментаторам...

В своей книге «Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого» (1992 г.) Александр Павлович счел необходимым дать раздел, посвященный «пионерам отечественной поэтики» (так говорится в краткой аннотации) — А. Потебне, В. Шкловскому, В. Виноградову.

Автобиографический роман «Ложится мгла на старые ступени», казалось, выглядел логическим продолжением этой монографии. Мир Чудакова органично соединял вещь и слово, втягивая в поле своего притяжения и разнообразия русской литературной классики, и ощущение самого Александра Павловича, и его давний интерес к форме художественного текста...

Говоря о значении трудов академика Виноградова, Александр Павлович, в частности, замечает: «Слово «исчерпывающий» не раз встречается... в отзывах о работах Виноградова по поэтике, стилистике, синтаксису, истории русского литературного языка». Велик соблазн провести аналогию между этой репликой Чудакова и исчерпывающей полнотой его собственных научных трудов.

Но я не хочу превращать живого человека в изваяние. Исчерпывающие характеристики процессов и явлений отечественной словесности, содержащиеся в работах Александра Павловича Чудакова, не отменяют продолжения поисков.

История мальчика из далекого захолустного городка, пробивавшегося в иную для себя жизнь (Впрочем, почему «в иную»? Столица не отменяла прежних впечатлений — она лишь расширяла границы постижения мира), оказалась историей взросления каждого из тех, кто обсуждал чудаковский роман на том памятном занятии в нашей творческой лаборатории.

Литературные образы отсвечивали реальной жизнью.

Еще одна черта Александра Павловича — его оптимизм. Думаю — тут вся суть в трудолюбии Чудакова. Люди работающие уважают дело рук своих, видят в том пользу, и потому доверяют будущему.

В девяносто третьем, давая интервью газете «Воронежский курьер» Александр Павлович посетовал:

— Научно-техническая интеллигенция резко снизила интерес к литературе и искусству. Тут мы, увы, сравнялись с Западом... И это грустно. Литература в России — это наше все... С пушкинских времен наше общество было ориентировано на литературу. Что-то уходит. Жалко, грустно и непривычно.

Подумал и добавил:

— И все-таки я не верю, что мы превратимся в общество западного типа. Вот посмотрите — вернулся интерес к театру. Залы переполнены. И еще один положительный момент — разнообразнее стала наша культурная жизнь в целом. Взгляните на книжные развалины — конечно, много издают чепухи. Но и интересных книг немало появилось.

В одной из давних своих статей «Живое русское слово и его собиратель» Александр Павлович Чудаков, откликаясь на книгу Е. П. Иванова «Меткое московское слово», писал: «Живое, просторечное, профессиональное, диалектное слово обогащает наш разговорный и письменный литературный язык, придает ему яркость и красочность — а именно тем, что слово это ясно ощущается говорящим и слушающим как выходящее за обычные рамки и вобравшее в себя образную энергию нации».

Сказано было это по конкретному поводу. Но как актуально звучат они сегодня, когда живое слово теснится противоестественностью нашего бытия и быта!

Когда исчезают мыслители...

Александр Павлович Чудаков был одним из таких мыслителей.

Рядом с ними жилось покойно — в громоздкой фигуре Чудакова угадывались сила, вера, надежность, правда.

---

## Е. А. Иваньшина

### ПЕРВЫЙ ЛАУРЕАТ НОВОЙ ПУШКИНСКОЙ ПРЕМИИ

Сейчас, когда Сергей Георгиевич Бочаров стал первым лауреатом Новой Пушкинской премии в номинации «За совокупный творческий вклад в отечественную культуру», я думаю: случайно ли такое совпадение? И в этой связи вспоминается один фрагмент из книги самого лауреата о «Войне и мире»: размышляя о сходстве выражений, в которых герои (Николай и Пьер) уясняют себе свое состояние, ученый говорит о том, что в художественной мысли Толстого не бывает случайных совпадений! Это касается и истории: во всем, что происходит как бы нечаянно, сказывается *неизбежный ход событий*. То же можно сказать и о недавно присужденной премии: случилось счастливое «совпадение» внутренних устремлений нескольких поколений читателей-филологов, которое вылилось в официальное признание, ставшее закономерным итогом многолетнего творческого труда выдающегося ученого.

У Пушкинской премии есть своя история. До недавнего времени существовало две премии: Государственная (присуждавшаяся писателям, чье творчество продолжает лучшие традиции российской словесности) и немецкая, учрежденная фондом А. Тёпфера. Обе премии прекратили свое существование. Новую Пушкинскую премию учредили Государственный музей А. С. Пушкина в Москве, Государственный музей-заповедник «Михайловское», недавно созданный фонд бизнесмена А. Жукова и писатель Андрей Битов. В распространенной учредителями информации говорится: «Жюри для Новой Пушкинской премии не предусмотрено. То есть учредители будут давать ее тому, кому сами сочтут нужным. В результате только авторитет их самих и тех, кто эту премию получит, и будет служить ее оправданием перед лицом общества. Чего, в принципе, и достаточно».

С. Г. Бочаров удостоен признания и как читатель Пушкина, и как писатель, по-особому владеющий словом, то есть и *за понимание классики*, и *за собственный способ выражения*. «Эта способность писать и на уровне профессионала, и на уровне понимания поразительна в нем. Я думаю, что это правильный первый лауреат ...», — сказал в поздравительном слове председатель Новой Пушкинской премии Андрей Битов. О понимающем литературоведении, которое должно быть органическим продолжением самой литературы, С. Г. Бочаров размышляет в своей книге «Сюжеты русской литературы». И в ответном слове в день вручения премии он продолжает давнюю заветную мысль, определяя, вслед за С. С. Аверинцевым, филологию как службу понимания, причем не только литературных текстов, но и более общих вещей. «Наша всяческая поэтика — игра в бисер как будто перед теми большими вопросами, однако нет. Понимание наше филологическое было школой понимания вообще, как способности, недостающей нам для больших вопросов...». Быть может, речь идет о свободе; с этим

словом С. Г. Бочаров обращается особенно бережно. Он никогда не отступает от несомненных ценностей, не следует терминологической моде; его внимание отдано не отдельному и случайному: он мыслит художественными мирами, сообщающимися между собой в живой истории литературы.

«Свою премию я понимаю как признание филологической работы как таковой. Не стихи и не проза, а филологическая проза, литературоведение признается литературой. Тут я не могу не вспомнить сцену из «Войны и мира», где русские солдаты жалеют пленных французов, говоря о них: «Ведь они тоже люди». Вот и мы — тоже люди, тоже литература. Промежуточное место филологов между литературой и наукой обязывает нас к оправданию перед обеими сторонами». В этих — действительно похожих на оправдание — словах как будто отзывается голос скромного Макара Девушкина, вместе с которым С. Г. Бочаров в одной из своих статей открывает такую коренную особенность русской литературы, как стыд. *Скромность* — как следствие этого первородного литературного стыда — подобает, по мнению ученого, и литературоведению, так как *литературоведческая речь — это косвенная речь по определению* (см. «Сюжеты русской литературы»).

С. Г. Бочаров пишет, как дышит: всегда с особенной, личной интонацией, которую нельзя подделать, ибо это — стиль. Размышая о стилистических контрастах первой главы «Евгения Онегина» (см. «Поэтику Пушкина»), он несколько раз говорит «роскошно» по отношению к тому или иному стилевому слову: роскошное слово — то, которое неизбежно и прихотливо относится к своей реальности, отдаляется от нее и закругляется в отдельную собственную реальность. Эта реальность слова в счастливом его состоянии, т.е. слова поэтического, раскрывается в его книгах как нечто безусловное и настоящее. Нам остается только присоединиться к прозвучавшим поздравлениям и пожелать замечательному филологу долгой творческой жизни.

## Б. Ф. Егоров НОВИНКИ ИЗ ГЛУБИНКИ — 7

Думалось: летние месяцы каникулярны, отдохновенны, а вот осенью почта заработает интенсивно, да и личных свиданий станет больше. Так и получилось: пишу в октябре 2005 года, и на столе уже несколько десятков новых книг и журналов. Все не опишешь, хотя бы назвать некоторые заметные.

Из зарубежных коллег отличились поляки. Чрезвычайно богата текстами антология, составленная Анджеем де Лазари: «Польская и русская душа. От Адама Мицкевича и Александра Пушкина до Чеслава Милоша и Александра Солженицына. Материалы к «каталогу» взаимных предубеждений между поляками и russkimi» (Варшава, 2003). Профессор Лодзьского университета Барбара Оляшек прислала свою фундаментальную монографию «Русский позитивизм. Идеи в зеркале литературы» (Лодзь, 2005). Сотрудники Института русистики Варшав-

кого университета под руководством Алиции Володзько-Буткевич продолжают регулярно выпускать свои ученые записки: 16-й том «*Studio Rossica*» (Варшава, 2005) посвящен Чехову и в основном содержит доклады Международной юбилейной конференции, состоявшейся в Институте в марте 2004 г. И только что получил обстоятельный исследование моей давней знакомой (около полувека дружу с семьей Виктории и Ренэ Сливовских!): *Śliwowska W. Ucieczki z Sybiru <Побеги из Сибири>* (Warszawa, 2005). Это плод многолетних трудов автора (сколько она обследовала русских архивов!) по изучению судьбы ссыльных поляков в XIX в.; и для полонистов, и для сибиреведов — незаменимый источник.

А наша Сибирь порадовала меня краеведческим альманахом «Коркина слобода», уже 7-м выпуском (Ишим, 2005). Издает этот альманах ишимская интеллигенция, помогает мэр В. А. Рейн, главный редактор — Т. П. Савченкова, автор содержательной книги «Ишим и литература. Очерки по литературному краеведению и тексты-раритеты» (Ишим, 2004), много сделавший для изучения жизни и творчества П. П. Ершова (я ее агитирую подготовить полное собрание сочинений и писем знаменитого поэта-сказочника).

Особенно интенсивно потрудились вузовские работники наших видных областных центров. Тверичи (твярие? тверцы? тверские?) подарили мне пять новых (2005 г.) сборников, выпущенных сотрудниками университетской кафедры истории русской литературы под руководством М. В. Строганова: «Михаил Тверской. Тексты и материалы. 2-е издание», «Фольклор Великой Отечественной войны», «Человек и война в русской литературе XIX — XX веков», «О литературе, писателях и читателях. Сб. научных трудов памяти Г. Н. Ищука. Вып. 2». Как хорошо, что тверичи сохраняют память об учителе и коллеге, проф. Ищуке (1924—1986): уже провели 14 «Ищуковских чтений»! Кстати сказать, в очередных «Эйхенбаумовских чтениях — 5 (ч. 1)» (Воронеж, 2004) опубликована прекрасная статья П. В. Соболева о воронежском профессоре В. Я. Каплинском (1892—1939): «Я был. Я ушел. Я с вами». Это был замечательный филолог, музыковед, педагог, человек...

Куряне (так и тянет сказать: «опытные воины»; главный воин, т.е. активный организатор в Курском университете — проф. Н. З. Коковина), издающие 20-томного А. А. Фета и регулярно проводящие Фетовские чтения (в сентябре 2005 г. состоялись уже 20-е!), под эгидой университета и со значком «XIX Фетовские чтения» издали в 2005 г. четыре книги: «Афанасий Фет и русская литература» (сб. докладов на чтениях); *M. В. Строганов. Мир от красоты*. Проза и поэзия Афанасия Фета; *M. А. Бобунова, А. Т. Хроленко. Тютчев и Фет. Опыт контрастивного словаря* (ценнейшая, ибо полнаяrossынь словоупотреблений в рубриках «Мир природы», «Человек телесный», «Время», «Цвет» — свыше семисот словарных статей, с многими тысячами примеров, увы — без указаний, откуда конкретно взяты слова и примеры); ««Во глубине России...» Статьи и материалы о русской провинции». А еще куряне порадовали изданием (и переизданием прежних) сборников воспоминаний о старом Курске, под названием «Курские мемуары» (со странной инверсией: № 1 вышел в 2004 г., а № 2 — в 2003).

Но особенно, по-моему, отличились самаряне. (Стоп! Профессор В. И. Немцев сделал мне замечание: *самаряне* как-то уводят в библейские края, лучше говорить *самарцы*, *самарец*. «Но ведь нехорошо сказать *самарка*», — возразил я; да, оказывается, надо: *жительница Самары*. Не понравилось мне это). Из трудов, недавно изданных Самарским университетом, я знаю лишь прощальный сборник: «Памяти профессора В. П. Скobelева: проблемы поэтики и истории русской литературы XIX—XX веков под ред. С. А. Голубкова и Н. Т. Рымаря» (2005). Зато сотрудники Самарского педагогического университета преподнесли мне дюжину монографий и сборников, из коих особо отмечу книги ректора И. В. Вершинина, в отличие от большинства университетских ректоров — нашего брата, филолога, ангlista: «Чаттертон» (2001) и «Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры» (2003). А проректор по науке и заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы О. М. Буранок продолжает организовывать международные конференции по литературе XVIII в. и регулярно издавать (вместе с коллегами из петербургского педагогического университета им. А. И. Герцена) сборники «Проблемы изучения русской литературы XVIII века» (в 2005 г. вышел 11-й выпуск). А попутно О. М. Буранок выпустил в свет свою книгу «Никанор Ознобишин — переводчик. Исследование, публикация текстов, комментарии». В 2003 г. совместно с герценовцами О. М. Буранок и В. Ш. Кривонос издали «Гоголевский сборник», который они считают третьим после относительно давних петербургских (герценовских) выпусков 1993 и 1994 годов.

И другие самаряне-самарцы отличились: Н. Б. Алдонина, много лет изучавшая деятельность известного литератора, выпустила грандиозную монографию: «А. В. Дружинин (1824 — 1864). Малоизученные проблемы жизни и творчества» (2005). Успешно работает в области булгакововедения В. И. Немцев; заметны его книги «Произведения Михаила Булгакова в аспекте литературных связей: Учебное пособие к спецкурсу» (2002) и «Трагедия истины» (2003), монография о «Мастере и Маргарите» с парадоксальными идеями о Дьяволе, властителе земной жизни, о свободе и истине, об иудеях и христианах.

Издательство СамГПУ продолжает выпускать еще и ряд периодических сборников; отмечу: «О вы, которых ожидает отчество...»: Сб. научных работ молодых ученых, аспирантов, соискателей и студентов (вып. 6, 2005; из сотни статей третья — филологические и исторические); «Вестник Самарского гос. пед. университета: 60-летию Победы посвящается. Институт филологического образования» (2005); «Вторые Ознобишинские чтения: Сб. материалов юбилейной научно-практической конференции, посвященной 200-летию Д. П. Ознобишина (14—15 мая 2004 г.)» (т. 2, 2004). Просьба не путать этого поэта пушкинской поры с открытым О. М. Буранком его предком Никанором Ознобишиным!

Активность О. М. Буранка выходит за рамки университета. Вместе с директором Самарского Научно-технического центра О. Н. Солдатовой он создал в 2002 г. научный альманах «Телескоп» с периодичностью выхода 4 раза в год (т.е. фактически — журнал!); 10-й вы-

пуск альманаха открывает 2005 год. Это издание специально отдано гуманитарной молодежи: историки, психологи, социологи, филологи, экономисты публикуют свои труды, рецензии, архивные находки, интервьюируют известных ученых и общественных деятелей (например, в № 10 — беседа с дочерью генерала А. И. Деникина) и т.д. Замечательное издание! К сожалению, Москва не регистрирует альманах официально: уже где-то есть «Телескоп». Решили свой переименовать в «Самарский телескоп». Правильно!

На прощанье самаряне-самарцы подарили мне еще две книги, вышедшие в издательстве СамГПУ в 2003 г.: *Ю. Б. Орлицкий. Стихи и проза. Принципы анализа литературного произведения: Учебное пособие; В. А. Луков. Эдмон Ростан*.

Не могу не отметить еще несколько бандеролей из дальнего и ближнего зарубежья, помимо польских книг. Получил из университета г. Салерно 4-й том «Русско-итальянского архива» (2005); это издание давно уже выпускается Даниэлой Рицци и Андреем Шишкиным: в 4-м томе — письма А. Д. Кантемира, перевод М. М. Хераскова из Попа, стихи графа Г. П. Шувалова, доклад Г. А. Чулкова и много других ценных публикаций. А из ближнего Харькова получил три книги (все вышли в 2005 г.): *Н. Н. Филинина. Одиссея последнего романтика* (ясно, об Ап. Григорьеве!), *Л. Г. Фриzman. Научное творчество С. А. Рейсера* (к столетию петербургского литературоведа и текстолога), *И. Лосиевский. Встреча с Петраркой*. Из наблюдений над интертекстом в чичибабинской лирике.

Как хорошо работают коллеги и издательства! Я получаю уже несколько лет подряд (кроме летних месяцев) в среднем по одной бандероли с книгой, брошюрой, журналом в день. Раньше такое было немыслимо.

И уж совсем под занавес: только что получил от Г. Л. Гуменной новые (2005) нижегородские университетские издания: «Болдинские чтения» (жив курилка!) и «Грехнёвские чтения» (как рано ушел из жизни этот добротный ученый и человек!).

## И. Г. Гусманов НУЖНАЯ КНИГА

На протяжении нескольких лет я имел возможность наблюдать за работой М. К. Поповой над проблемой национальной идентичности в литературе как участник организованных ею научных мероприятий, таких, как зимняя школа «Проблема национальной идентичности в литературе и гуманитарных науках XX века» (январь 2000), конференция «Проблема национальной идентичности в образовании и культуре России и Запада» (июнь 2000), школа-семинар «Проблема национальной идентичности и принципы межкультурной коммуникации» (июнь 2001). Выступления М. К. Поповой с докладами по проблеме национальной идентичности на этих и других научных форумах всегда вызывают боль-

шой интерес. Появление книги М. К. Поповой по этой проблеме, таким образом, является результатом многолетних исследований.

Монография «Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании», выпущенная в 2004 г. Воронежским государственным университетом, отличается стройностью и логичностью построения, мысль исследовательницы движется от общего к частному, от теоретических положений к их иллюстрации на примере анализа отдельных литературных произведений. Большой интерес вызывают те главы, где рассмотрены хорошо известные памятники литературы, такие, как исторические хроники Шекспира. Предложенный М. К. Поповой подход к анализу «Генриха IV» позволяет по-новому увидеть это произведение, с которым каждый специалист в области английской литературы знаком со студенческой скамьи. Не менее интересны и те разделы, в которых анализируются произведения, у нас мало известные, например, роман Л. М. Силко «Ритуал». Во всех случаях М. К. Попова внимательно вчитывается в текст рассматриваемых ею произведений и делает глубокие наблюдения как по поводу самой проблемы национальной идентичности, так и относительно художественных средств ее воплощения в литературе. В этом отношении весьма интересными мне показалась та глава монографии, в которой М. К. Попова рассуждает о том, при помощи каких средств Л. Хьюз отражает в своих стихах особенности афро-американского менталитета. Это особенности синтаксического строя стихотворения «Весельчаки», особый ритм, восходящий к блюзам, звукопись, повторы.

Монографию М. К. Поповой отличает новизна и оригинальность постановки проблемы и ее решения, доказательность выдвинутых положений, глубина литературоведческого анализа, логичный и ясный стиль изложения. Она интересна и нужна и вузовским преподавателям, и ученым-литературоведам, и студентам гуманитарных специальностей.

## Е. А. Подшивалова О КНИГЕ В. А. СВИТЕЛЬСКОГО

Осенью 2005 года Воронежский госуниверситет выпустил книгу В. А. Свительского «Личность в мире ценностей (Аксиология русской психологической прозы 1860—1870-х годов)». Ровно десять лет отделяют эту публикацию от докторской диссертации, написанной ученым на тему «Герой и его оценка в русской психологической прозе 60—70-х годов XIX в.». Ситуация оказалась нетипичной: сначала была защищена диссертация, а потом увидела свет монография. Причин на то несколько. Слишком трепетно и ревниво относился автор к тому, что писал. Он все совершенствовал и совершенствовал свое творение. За это время поменялось государство, утвердились новые финансовые условия издания научной литературы. А главное — истекло время. Не успел.

Но книга вышла, отредактированная А. Б. Ботниковой и А. А. Фастовым, профинансированная понимающими ее значимость коллегами.

Если сравнить изданную книгу и диссертацию, нетрудно заметить, что, совпадая по проблематике и характеру названия, обе работы не равны по объему и материалу. Редакторы не просто сократили текст достаточно обширного квалификационного труда, они так составили содержание небольшого по объему тома, что научная концепция, созданная ученым, предстала во всей своей стройности и красоте (не побоимся этих тривиальных определений, они достаточно точно передают смысл написанного В. А. Свительским). Художественная оценка, ставшая предметом его научных размышлений, представлена в книге в различных вариантах выражения — через логику художественного изображения и в сюжетно-композиционном способе оформленности. Эта разновариантность подтверждается исследованием психологической прозы Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Оба писателя были главным объектом читательского и литературоведческого интереса В. А. Свительского, об их произведениях в его научных трудах написаны самые проникновенные строки. И хотя ученого интересовала русская проза 1860—70-х годов в гораздо большем объеме (в поле его исследовательского зрения попало творчество Н. С. Лескова, М. Е. Салтыкова-Щедрина), составители книги ограничились работами о творчестве двух вершинных писателей эпохи, сделав исключение только для (выросшего из статьи) раздела о сюжетно-композиционном способе выражения оценки в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». Такое ограничение материала, с помощью которого описаны способы проявления оценки в русской психологической прозе, объяснимо. В сущности, его сформулировал во введении сам В. А. Свительский. С его точки зрения, «с полным основанием можно говорить об *открытии человека* в произведениях Толстого, Достоевского и их современников, о создании ими *культуры художественного гуманизма*» (С. 6). Как видим, зрение ученого избирательно, из ряда современников выделены привлекавшие его особое внимание фигуры. Редакторы учили духовные приоритеты В. А. Свительского. Подготовленная ими книга излучает энергетику научной мысли исследователя, передает ту сверхзадачу, которая всегда содержалась в его научной деятельности.

Чтобы определить суть этой сверхзадачи, взглянемся в самый предмет научных изысканий В. А. Свительского. Неслучайен его интерес к русской психологической прозе, к ценностным ориентирам ее героев и создателей. Он обусловлен тем, что литературоведение для ученого есть способ «разрешить мысль» о человеке. В. А. Свительский возвращает литературоведению его гуманистическую составляющую, превращает литературную науку в человекознание прежде всего. Поэтому он выбирает такую проблематику и такой объект научного исследования, которые способны удовлетворить интерес к человеку.

Оценка для В. А. Свительского — способ познания. «Не распопнав оценки героя, ее направленности и динамики, вряд ли можно проникнуть в суть отдельного образа» (С. 5), — пишет он. Оценка как способ познания человека, разработанный в художественной литературе, интересует ученого на протяжении всей профессиональной жизни. В кандидатской диссертации, посвященной принципам воплоще-

ния мироотношения в романах Ф. М. Достоевского, В. А. Свительский в 1971 г. впервые ставит вопрос о композиционных способах выражения авторской оценки. Эта идея возникла из внимательного прочтения произведений любимого писателя и книги М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». В. А. Свительский в теории полифонизма прозрел «проблему оценочности композиции». Эту идею заслуженно оценил Б. О. Корман. Теоретическая значимость ранних работ В. А. Свительского состояла для него прежде всего в том, что молодой ученый сформулировал мысль о композиционном способе выражения авторской оценки и тем самым семантически наполнил данный элемент поэтики, определил его роль в системе художественного целого.

Оценка как способ художественного познания являлась для В. А. Свительского не только этически, но и эстетически значимой. Через проблему оценки ему раскрывался строй художественного мышления исследуемого писателя. В 70-е гг. разработка механиズма точного научного описания поэтики произведения означала прорыв вперед литературоведческой мысли. И В. А. Свительский был одним из тех, кто нашел адекватный художественному творчеству способ анализа эстетических явлений. Оценка, с его точки зрения, выражается всем строем произведения, не столько прямо (в речах персонажей или различных субъектов высказывания), сколько косвенно — в логике изображения, в сюжетной и композиционной организации художественного целого. Поэтому, размышляя о теоретических основах разрабатываемой научной проблематики, В. А. Свительский заключает: «К исследованию оценки привело и то, что было сделано в изучении проблемы автора Ю. Н. Тыняновым, В. В. Виноградовым, Г. А. Гуковским, Б. О. Корманом» (С. 12).

В рецензируемой монографии явление художественной оценки представлено объемно и многообразно. Во введении разграничиваются эстетический и внутриструктурный уровни оценочного изображения. В связи с этим разграничением вводится и обосновывается понятие «художник» — категория, необходимая В. А. Свительскому, ибо в своих исследованиях оценки он имеет дело с замыслом и его реализацией, невольно наблюдает за процессом пересоздания действительности в акте художественного творчества. Художник для него — «исходная инстанция творчества, определяющая создание произведения». С категорией «художник», таким образом, связан эстетический уровень оценочного изображения. На структурных уровнях произведения «художник» не проявляется, там оценочный уровень изображения принадлежит различным субъектам речи — от личностроенных героям и рассказчика до объективированного повествователя. Продолжая эту дифференциацию, следует заключить, что композиционный уровень оценочного изображения связан с категорией автора, понимаемого как некий взгляд на действительность, выражением которого является целое произведение. Авторская оценка, с точки зрения В. А. Свительского, «осуществляется в пределах художественной оценки», «ее соотношение с художественной оценкой подобно градации *автор-художник*. Автор-

ская оценка мыслится как заявленная, завершенная, оценка художника — как рассредоточенная в универсуме произведения, создающаяся в сознании читателя. Данное разграничение — вклад В. А. Свительского в теорию автора.

Важными являются и его историко-литературные открытия, связанные с пониманием русской психологической прозы 1860—1870-х гг. Прежде всего, В. А. Свительскому удалось сформулировать, какие критерии оценки человека вырабатывает русская классическая литература: «Критерии оценки предполагают чаще всего оценку непрямую и неполную, лишенную категоричности, учитывающую нереализованные духовные ресурсы героя, возможности его развития. Эта оценка строится на принципиальном приятии личности, признании ее достоинства в каждом человеке, на авансе доверия к его жизненному выбору и обязательном присутствии доброты и милосердия в позиции оценивающего» (С. 185). Этот итог возникает из наблюдений над характером проявления оценки в романах Л. Н. Толстого «Анна Каренина», Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», И. С. Тургенева «Отцы и дети». Показательно, что В. А. Свительский выбирает из прозаических текстов такие, в которых движущей пружиной психологического сюжета является трагическая ситуация, в которую попадает герой (Анна) или которую он организует своим сознанием, своей мыслью (Раскольников, Иван Карамазов, Евгений Базаров). Ученый тем самым выявляет, что вопрос о человеке решается русской литературой не в условиях чистоты лабораторного эксперимента. В сюжете взыскания человека духовным испытанием архетипически просматривается евангельская канва классических текстов литературы XIX в. Очевидно поэтому и в авторской оценке проявлена прежде всего христианская этика. Данная связь между проблематикой произведения и сущностью и критерием авторской оценки обнаруживается в характере интерпретации текста. Так, формулируя мысль о проблематике романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», В. А. Свительский пишет: «На судьбе Анны показана не трагедия любви, не трагедия семьи, но — по преимуществу трагедия личности <...> изначально положительно оцененная художником героиня поставлена ходом событий почти с самого начала в ситуацию вины и обречена действовать в ее жестоких рамках» (С. 95). Исследуя далее, как оценивается трагический герой, попавший в ситуацию, объективно заключающую в себе греховный смысл, ученый формулирует: «Толстой представляет не столько моралистом, сколько художником освобождающегося человека, который стремится к полноте реализации своих возможностей и одновременно заново познает законы бытия и связи с ним» (С. 96—97). Опыт Анны в романе предстает этически ценным: «личность, неуклонно шедшая к своему гибельному финалу, возвышается над ним, над его подоплекой и pragmatikой, над собственной односторонностью. Избавиться «от всех и от себя» — это трагический разрыв с миром, это путь самоочищения, но одновременно и признание в «себе» и во «всех» величины и значения. Вызов, брошенный героиней внешней необходимости, воплощает самость личности» (С. 103).

Нравственный суд над человеком в русской психологической прозе основан не на высшем безличном моральном законе. «Личность героя — искателя и страстотерпца — обуславливает специфическую оценку в художественном строе произведений. В ней в единое оценочное отношение объединяются «внешние» и «внутренние» измерения» (С. 185). Эта мысль В. А. Свительского перекликается с одной из генеральных идей Б. О. Кормана, размышлявшего над смыслом русского реализма. С точки зрения последнего, реализм устанавливает новую, по сравнению с с другими типами художественного мышления, аксиологическую систему, новую нормативность: «Для литературы эпохи Возраждения ценность человека определялась безграничностью его возможностей <...> Для классицизма ценность человека определялась принадлежностью к первому сословию в сочетании с ориентацией на разум. Для романтизма она определялась принадлежностью к кругу избранных по принципу противопоставления толпе в сочетании с ориентацией на страсть <...> ценность человека нужно было как-то мотивировать. Реализм XIX в. от ограничительной установки отказался. Для него ценностью первого порядка, основой новой аксиологической системы стал человек как родовое существо» (Корман Б. О. Лирика и реализм. Иркутск, 1986. С. 14—15). В. А. Свительский на художественном материале конкретной литературной эпохи показал воплощение данной мысли. Ценность его книги состоит в том, что он не просто характеризует своеобразие поэтики русской психологической прозы 1860—1870-х гг., а исследует, какой язык должна была выработать художественная литература для воплощения того гуманистического смысла, который она в себе в этот период заключала.

Отсюда и построение монографии, последовательно описывающее элементы нового художественного языка. Первая часть книги посвящена логике оценки героя в русской психологической прозе. Воссоздавая эту логику, В. А. Свительский закономерно начинает с анализа выражения в тексте прямой оценки. Дореалистические художественные системы базировались на дотекстовой прямой авторитарной оценке. Она могла принадлежать классицистскому поэту, руководствуясь теорией «трех штилей» либо романтическим поэту или герою, априорно отрицавшим выходящие за границы мира «я» ценности. Рассматривая, как функционируют прямые оценки в психологической прозе, В. А. Свительский характеризует прежде всего их многообразие. Выразителями оценок могут быть персонажи и повествователь. Людское суждение в тексте может сочетаться с оценкой, заключенной в юридическом законе или высшем, божьем суде. Но ценность реалистической прозы состоит для ученого не только в том, что человек получает право на суждение и тем самым выдвигается на первый план в аксиологической системе. Он ставит вопрос о том, как соотносятся разные типы оценок, как психологическая проза вырабатывает механизм оценивания через иерархию мнений, какое место в этой иерархии занимает оценка создателя художественного мира. Вот почему в первом параграфе (назовем это так) первой части монографии Толстой сопоставлен с Достоевским. В. А. Свительский решает вопрос о ва-

риантах оценочного механизма, обуславливающих различные типы письма при общей исходной установке психологической прозы на ценность личности по определению.

Далее речь идет об изображении оценки в художественном целом. Редакторы нашли точное название второму параграфу первой части работы: «Оценка и изображение». Содержание первого параграфа убеждает в том, что «одной из отличительных <...> черт оценки героя в реалистическом произведении <...> стала ее *проблематичность*» (С. 42). Оценка человека как проблема, решаемая в произведении, потребовала разговора о ее выстраивании. Изображение, по В. А. Свительскому, и есть выстраивание художественной оценки, она — выше моральной. В изображении этический момент соединяется с эстетическим. И здесь действует закон объективности. «Достижение объективности — принципиальная задача для писателей-реалистов в раскрытии психологии современников, и эта задача одинаково стояла и перед «полифонистом» Достоевским, и перед «монологистом» Толстым», — пишет В. А. Свительский.

Первая часть завершается двумя глубокими исследованиями о романах «Война и мир» и «Анна Каренина». Задачей обоих разборов становится решение проблемы изображения как способа создания объективной оценки в художественном мире произведения. Ведя разговор о «Войне и мире», В. А. Свительский показывает, что достижение объективного взгляда возникает здесь из сопоставления двух планов — частного и общего, жизни отдельного человека и хода истории. В двойном ракурсе видения (через логику жизни отдельного человека и через логику хода истории) предстает каждое событие и каждый герой. Однако выделяется и некий скрепляющий изображение критерий — «живая жизнь». Это категория является для автора объективным оценочным мерилом личной и надличной правды. В романе «Анна Каренина» В. А. Свительский также выделяет два принципа изображения, используемых Толстым для оценки героини. Сюжет Анны связан с воплощением поэтики трагедии. Параллельно этому сюжету описывается история Левина, в которой трагическое мировидение преодолевается эпическим. Использование в произведении приемов родового взаимодействия помогает художнику и в трагедии Анны изобразить не саморазрушение человека, а утверждение его достоинства, и не свести описание мира к этой трагедии.

Вторая часть книги посвящена изображению композиционной оценки в русской психологической прозе. В центре внимания здесь «Приговор», «Война и мир», «Анна Каренина», «Отцы и дети», «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы». На материале всех этих произведений В. А. Свительский показывает, что в самом строе художественного целого, в расположении его частей, в монтажных приемах организации содержится возможность многомерной, неоднозначной объективной оценки человека. Классическим исследованием композиционного способа выражения авторской оценки можно считать анализ письма-декларации «Приговор», содержащегося в «Дневнике...» Ф. М. Достоевского. Раскрывая продуктивную деятельность созна-

ния самоубийцы, писатель в строе письма воссоздает логику его рассуждений. Ученый же, исследуя художественную оценку героя, обращает внимание и на композиционное обрамление «Приговора», которому в «Дневнике...» предшествует заметка «Два самоубийства». Логика героя «Приговора», нацеленного на самонегацию, соотносится с оценкой двух женщин-самоубийц. Такое соотношение, по мысли В. А. Свительского, позволило Достоевскому избежать прямых оценок. Герой «Приговора» предстает как человек, находящийся на трагическом перепутье, ищащий ответов на вопрос о своем месте в мире.

Исследование композиционного способа оценки, разработанного в произведениях русской психологической прозы, позволило В. А. Свительскому представить произведения Толстого, Достоевского, Тургенева как художественную философию. В сложной структуре русских классических романов не просто вырабатывался механизм оценки человека, опередивший приемы психоанализа (последнее показал на материале творчества Л. Н. Толстого В. Д. Днепров), но и создавалась философия существования. Через анализ композиционных построений Достоевского, Толстого и Тургенева В. А. Свительский разрешает вопрос о человеке, переходя от уровня героя к уровню авторского сознания. Уровень авторского сознания проявляет торжество человечности, тот нравственно-эстетический идеал, который является абсолютной мерой. Художественный опыт, воплощенный в русской психологической прозе, каким он предстал под исследовательским пером В. А. Свительского, является выражением этого идеала.

Несмотря на то, что монография В. А. Свительского запоздала по сравнению с его диссертационным исследованием, ее публикация не является безвременной. Именно сейчас, в эпоху углубившегося кризиса ценностей, в эпоху, когда вновь возникла необходимость задаться вопросом, что есть добро и что есть зло, она служит нравственным ориентиром, она помогает найти ответы на самые больные вопросы о мире и человеке, она поднимает на новую высоту социальную и гуманистическую значимость русской классической литературы. Слово В. А. Свительского, как всегда, о насущном Оно через книгу продолжает активно жить в мире, воплощая свойственный ученыму общественный темперамент.

### Исправления

В статье Р. Б. Зaborовой (№ 22 «Филологических записок») были допущены следующие опечатки и неточности.

- С. 159, стр. 8—9 св.: вместо «потомках» должно быть «потемках»;
- С. 159, стр. 10—11 сн.: вместо «авторами к своим» должно быть «автором к трём»;
- С. 159, стр. 2—3 сн.: вместо «они вспомнили» должно быть «Титов знал»;
- С. 159, прим. 1: вместо «Гурьян» должно быть «Турьян».

Приносим извинения уважаемым автору и читателям.

Редакция

## НАШИ АВТОРЫ

*Автономова Наталья Сергеевна* — ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

*Алдонина Надежда Борисовна* — доцент Самарского педагогического университета  
*Бобрицких Людмила Яковлевна* — доцент Воронежского университета

*Бочаров Сергей Георгиевич* — ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН (Москва)

*Валагин Александр Петрович* — доцент Воронежского университета

*Воротникова Анна Эдуардовна* — доцент Воронежского педагогического университета

*Грачева Диана Сергеевна* — аспирант Воронежского университета

*Гусманов Игорь Галимович* — профессор Орловского университета

*Денингин Федор Никитич* — доцент Санкт-Петербургского университета

*Дьяконова Нина Яковлевна* — профессор Санкт-Петербургского педагогического университета

*Егоров Борис Федорович* — профессор (Санкт-Петербург)

*Жигарина Елена Евгеньевна* — лаборант-сотрудник Центра семиотики и типологии фольклора Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

*Зверева Татьяна Вячеславовна* — доцент Удмуртского университета

*Иваньшина Елена Александровна* — доцент Воронежского педагогического университета

*Кабанова Ирина Валерьевна* — профессор Саратовского университета

*Колмыков Владислав Алексеевич* — научный сотрудник Института математики Воронежского университета

*Кретов Алексей Александрович* — профессор Воронежского университета

*Кривонос Владислав Шаевич* — профессор Самарского педагогического университета

*Кройчик Лев Ефремович* — профессор Воронежского университета

*Кулик Анастасия Геннадьевна* — аспирант Воронежского педагогического университета

*Матлин Михаил Гершонович* — профессор Ульяновского университета

*Нагина Ксения Алексеевна* — доцент Воронежского университета

*Ольшанский Дмитрий Александрович* — российский редактор журнала «The Philosopher» (Санкт-Петербург)

*Панкова Елена Александровна* — доцент Воронежского университета

*Подшивалова Елена Алексеевна* — профессор Удмуртского университета

*Пухова Татьяна Федоровна* — доцент Воронежского университета

*Рафаэла Анна Валерьевна* — научный сотрудник Научно-исследовательского вычислительного центра Московского университета

*Рябцева Наталья Евгеньевна* — аспирантка Волгоградского педагогического университета

*Савинков Сергей Владимирович* — профессор Воронежского педагогического университета

*Самохина-Труве Светлана* — докторант университета Сорbonna (Париж)

*Тамарченко Натан Давидович* — профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

*Тропкина Надежда Евгеньевна* — профессор Волгоградского педагогического университета

*Ушакова Людмила Иосифовна* — профессор Белгородского университета

*Ушакова Татьяна Вячеславовна* — преподаватель Воронежского университета

*Фаустов Андрей Анатольевич* — профессор Воронежского университета

*Филиюшкина Светлана Николаевна* — профессор Воронежского университета

*Юдин Алексей Валерьевич* — профессор Гентского университета