ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

Вестник литературоведения и языкознания

ВЫПУСК 31

И. А. Гончарову — 200 лет

Новый Человек: от чтения к подчинению

Типология и генезис рекурсивных текстов

Жанровая система лирического дискурса

Русская графика и орфография

Незавершенная повесть А. В. Дружинина

2012–2013

ИЗДАНИЕ ОСНОВАНО А. А. ХОВАНСКИМ В 1860 ГОДУ

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

Вестник литературоведения и языкознания

ВЫПУСК 31

ВОРОНЕЖ
2012–2013

ББК 80
Ф54

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

Филологические записки : Вестник литературоведения
Ф54 и языкознания. – Вып. 31. – Воронеж : Издательско-полиграфический центр «Научная книга» ; Воронежский государственный университет, 2012–2013. – 470 с.
ISBN 978-5-4446-0256-0

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

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

ББК 80

ISBN 978-5-4446-0256-0

© Составление, оформление.
Воронежский государственный
университет, 2012–2013
© Авторы статей, 2012–2013

СОДЕРЖАНИЕ

И. А. ГОНЧАРОВУ – 200 ЛЕТ

Фаустов А. А. «Теперь или никогда»: заметки о гончаровской характерологии 5

Молнар А. Истоки концептов «страсти» и «любви» Гончарова 22

Гродецкая А. Г. Реминисценции «Новой Элоизы» в финальных главах «Обломова» и «Что делать?» (еще раз о «тоске» Ольги Ильинской в «крымской» главе романа Гончарова) 39

Ларин С. А. «Водка, пиво и вино...» в романе И. А. Гончарова «Обломов» 50

ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

Геллер Л. Мысль Нового Человека: от чтения к подчинению 75

Орехов Б. В., Рыбина М. С. «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Роланде»: еще раз о сходствах и различиях 93

Корнильева Л. Н. Поэмы 1801–1814-го гг. в системе произведений Р. Саути 101

Житкова Л. Н. Литературная критика К. Аксакова в аспекте феноменологического опыта 112

Нагина К. А. Идеальный дом в романе Л. Толстого «Война и мир» 119

Савинков С. В., Соколова Е. В. Дочери Лилит 139

Козюра Е. О. От *двойника* к *близнецу*: Кузмин и Вяч. Иванов 145

Чернокова Е. С. «Окопный поэт» Айзек Розенберг: смерть на рассвете 155

Иваньшина Е. А. «*Яду мне, яду!*»: об одной системной метафоре в творчестве М. А. Булгакова 161

Пономарев Е. Р. Бунин и литература второй эмиграции: к постановке вопроса (Е. Гагарин, И. Елагин, Л. Ржевский, В. Самарин) 178

Федоровская С. Э. Мир литературы на страницах дневника И. А. Бунина 196

Гусаков В. Л. «…Болодатые дяди с олужием длуг с длугом иглают в войнушку…» (человек и грязная война в романе К. Ибрагимова «Детский мир») 209

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Кретов А. А. Типология и генезис рекурсивных текстов 219

Тюпа В. И. Жанровая система лирического дискурса 246

Фаустов А. А., Розенфельд М. Я. О субъектно-рефлексивном анализе литературного текста. Эпизод I. «Детство» в индивидуальном лексиконе Г. М. Умывакиной 287

ЖИЗНЬ ЯЗЫКА

Припадчев А. А. Проблемы синхронии и диахронии русского языка ..309

Овсянников М. С. Спорные вопросы теории русской графики и орфографии (обозначение твердости и смежные вопросы) 334

Козюра Т. Н. Грамматическая категория возвратности во французском языке 360

ИЗ МИНУВШЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ

Алдонина Н. Б. К предыстории повести А. В. Дружинина «Полинька Сакс» 364

Дружинин А. В. «Года три тому вместе жили в Петербурге два молодых человека…» (незавершенная повесть). *Публикация и примечания Н. Б. Алдониной* 367

АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

Ваганова О. К. Повествовательные стратегии «стыда» в творчестве Ф. М. Достоевского 385

Ермишова О. А. Скука и тоска в «Арабесках» Н. В. Гоголя: несколько наблюдений 403

Кухтина Н. И. Сон-греза и расширение «Я» в творчестве Л. Н. Толстого 407

Щербакова П. О. Трамвайный путь в прозе М. Зощенко 414

Кудрявцева Т. Ю. Корреляция деепричастных оборотов в границах предложения 422

ИМЕНА, КНИГИ, СОБЫТИЯ

Заварзина Л. Э. К юбилею А. Н. Николюкина 428

Пантелеев И. В. В единстве – многообразие: духовная культура Воронежского края, отраженная в культуре России 437

Недосейкин М. Н. Бодлер-палимпсест 440

Телятник М. А. Живая книга 445

Пестерев В. А. Личность писателя и личность исследователя 448

Штраус Л. Выйти из богоубежища 451

Недосейкин М. Н., Филюшкина С. Н., Чугунов Д. А. Нарратологический подход к тексту: проблемы теории и художественная практика 455

Ботникова А. Б. Они не зря учились 463

И. А. ГОНЧАРОВУ – 200 лет

А. А. Фаустов

«ТЕПЕРЬ ИЛИ НИКОГДА»: ЗАМЕТКИ О ГОНЧАРОВСКОЙ ХАРАКТЕРОЛОГИИ

Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, проект № 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII – начало XX вв.)»

Несмотря на то, что формула «теперь или никогда» наделена в «Обломове» лейтмотивным статусом, она, насколько можно судить, так и не стала до сих пор предметом целенаправленного описания. И наличие такой лакуны обусловлено, по всей видимости, тем, что внимание исследователей «перетягивал» на себя гамлетовский вопрос «быть или не быть», с которым формула в романе однажды сближается (и к этой параллели мы также спустя некоторое время обратимся) и который неоднократно соблазнял интерпретаторов «Обломова» (1859) на поиск в нем различных шекспировских подтекстов.

Начнем с того, что выражение «теперь или никогда» не может считаться безраздельной собственностью Гончарова. Анализ электронной базы литературных источников, созданной в рамках научного проекта «Универсалии русской литературы» и включающей тексты 112 русских писателей XVIII – начала XX веков общим объемом более 43 миллионов словоформ, показывает, что эта идиома и различные ее вариации (вроде «сегодня или никогда», «или теперь, или никогда» и т.д.) появляются в двенадцати произведениях десяти авторов, от «Клятвы при гробе Господнем» (1832) Н. А. Полевого и «Фрегата “Надежда”» (1833) А. А. Бестужева-Марлинского до «Позднего часа» (1938) И. А. Бунина, хотя, за вычетом «Обломова», речь идет о единичных словоупотреблениях. Поле это расширится, если мы учтем еще иноязычные эквиваленты формулы (как в русской, так и в западных литературах). К примеру, у А. И. Герцена мы не раз встречаем итальянское выражение «oggi

o mai»[1]. Впервые оно используется в написанном на французском языке письме к Г. Гервегу (1850), затем – в статье из «Колокола» «Лучше поздно, чем никогда» (1863) и дважды – в шестой части «Былого и дум» (конец 1850-х – первая половина 1860-х годов). Для нас особенно любопытен второй текст, который, с одной стороны, своим заглавием предвосхищает позднейшую гончаровскую статью (1879)[2], а с другой – риторически во многом держится на «ошибочном» тематизме, столь значимом для Гончарова в целом и для «Обломова» в частности и прежде всего[3]. Говоря о грехах Австрии перед угнетаемыми ею народами и уподобляя ее блудному сыну, который способен еще вернуться на путь истины, Герцен напишет: «Воротиться никогда не поздно и не трудно, лишь бы увидеть свою ошибку, а поправить ее всегда легко». И завершит статью обращенным к Австрии восклицанием: «Oggi o mai!»[4].

Вполне закономерно поэтому задаться вопросом, какие именно из подобных контекстов употребления формулы «теперь или никогда» могут быть соотнесены с гончаровской – «обломов-

---

[1] Выражение это, равно как и его английский и русский рефлексы, возводятся (безо всякой аргументации) к словам сподвижника Д. Гарибальди – Д. Маццини (см., к прим.: *Наумова О. И.* Фразеологические общности английского и русского языков (в контексте языковой конвергенции). Харьков, 2012. С. 62); при этом оно известно и в другой редакции – «ora o mai più». Не исключая такой возможности, заметим, что соответствующего источника нам обнаружить не удалось. В различных русскоязычных словарях крылатых слов и выражений утверждается (также без каких бы то ни было обоснований), что фразеологизм «теперь или никогда» восходит к реплике герцога Веллингтона, произнесенной во время битвы при Ватерлоо.

[2] Нелишне добавить, что по своей частотности идиома «лучше поздно, чем никогда» (имеющая вполне достоверную генеалогию, ведущую к Титу Ливию) в русской литературе была еще более редким гостем, чем «теперь или никогда», а потому вероятность неслучайных схождений здесь достаточно велика. При этом, что вдвойне интересно, формула эта явно воспринималась и преподносилась как некий речевой экзотизм. Так, В. Г. Белинский трижды употребляет ее, и все три раза – по-французски, Н. С. Лесков – один раз, и также по-французски, а Л. Н. Толстой – один раз, и по-английски (к тому же в дневнике). Больше того, в статье И. С. Тургенева об опере Мейербера «Пророк» (1850) (и это у писателя единственный контекст формулы) прямо сказано: «…теперь, может быть, уже поздно говорить о нем; но французы уверяют, что лучше поздно, чем никогда» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1980. Т. 4. С. 455).

[3] Подробнее см.: *Савинков С. В., Фаустов А. А.* Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. С. 319–331.

[4] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 17. С. 64–65.

ской» – версией. Мы бы упомянули о четырех или пяти таких контекстах.

Первый из них не мог не быть знаком Гончарову, и на этот источник указывает А. Г. Гродецкая в своем комментарии к роману – единственном, по существу, комментарии, в котором делается попытка выявить возможный аллюзивный фон гончаровской идиомы[5]. Это драма Шиллера «Коварство и любовь» (1784). В ней слова «Теперь или никогда!» («Jetzt oder nimmermehr!») произносит леди Мильфорд в тот «страшный миг», когда Фердинанд является к ней, дабы сказать, что не может выполнить повеления отца и жениться на ней, а леди, не подозревая об этом, надеется с помощью замужества избавиться от позорного положения герцогской любовницы и снова стать той, кто она есть по своей природе: «Эта сильная женщина слишком долго себя смиряла...»[6] (в оригинале говорится не о «сильной женщине», а о «героине» – «Heldin»).

Второй контекст с большой долей вероятности мог быть знаком Гончарову, хотя никаких свидетельств в пользу этого предположения мы разыскать не смогли (впрочем, нет документальных подтверждений и того, что Гончаров читал «Коварство и любовь»). Это хорошо известные в России с пушкинских времен «Застольные беседы» У. Хэзлитта, а точнее, одна из их глав – «Об изнеженности характера» («On Effeminacy of Character») (1822, 1824). О людях подобного типа здесь сказано: «Их девиз – *теперь или никогда*» («*Now or never* is their motto»)[7]. В своем эссе Хэзлитт создает анатомически детальный портрет «изнеженного» / «женственного» характера и его разновидностей. В основе этого характера лежат «преобладание чувствительности над волей» (С. 276) («prevalence of the sensibility over the will») и – как следствие – локализованность в настоящем времени, нежелание и неумение думать о завтрашнем дне; отсюда, собственно, и лозунг жизни такого рода людей – «теперь или никогда», т.е. только «теперь»: «Они будто отворачиваются от всякого движения вперед, от всякого энергичного и мужественного действия» (С. 280) («They turn back, as it were, on the occasion that should project them forward with manly force and vehemence»). К обычному человеческому уделу, с его бедностью, стра-

[5] *Гончаров И. А.* Обломов. СПб., 2012. С. 588.

[6] *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1955. Т. 1. С. 647.

[7] *Хэзлитт У.* Застольные беседы. М., 2010. С. 278 (далее цит. с указанием в тексте страниц). Английский оригинал цитируется по: http://www.gutenberg.org/ebooks/3020

даниями, трудом, необходимостью борьбы и т.д., люди с подобным характером относятся с неизменной досадой: «Ах, оставьте меня в покое!» (С. 277) («Oh, leave me to my repose!»). Малейшее усилие для них мучительно и неосуществимо: «Они и паутину обмести не в состоянии и останавливаются из-за препятствий величиной с комариное крылышко» (С. 280) («They cannot brush aside a cobweb, and are stopped by an insect's wing»). У таких людей даже стилистика особая; они склонны постоянно переделывать написанное лишь потому, что оно может оказаться неверным: «…трепеща от страха перед воображаемыми ошибками, они совершают настоящие» (С. 281) («…in their tremulous solicitude to avoid imaginary blunders, run into real ones»).

Два других контекста почти наверняка не были знакомы Гончарову по той причине, что соответствующие произведения не были опубликованы (если только не допустить, что у Гончарова в руках побывали рукописи или что кто-то пересказал ему «нужные» фрагменты). Один такой «недоступный» контекст – драма М. Ю. Лермонтова «Два брата» (1834–1836), впервые напечатанная в 1880 году; в статье С. Д. Шестакова 1857 года (которая могла быть известна Гончарову) подробно, с обильным цитированием излагается ее фабула, но занимающая нас формула в шестаковский текст не попала[8]. В пьесе она дважды прозвучит из уст Юрия; после трехлетнего отсутствия герой возвращается в Москву и узнает, что Вера, в которую он был влюблен и которая отвечала ему взаимностью, вышла замуж. Ожидая решительного свидания с ней, герой наедине с собою произнесет: «Нынче она будет моя – нынче или никогда… они хотят у меня ее вырвать…»; а затем скажет уже самой Вере: «…я не упущу этого случая… теперь или никогда – вы моя, вы будете моею…»[9]. В финале же, не преуспев в желаемом, Юрий выяснит вдобавок, что еще до замужества Веры счастливым соперником в любви к ней оказался его брат Александр, воспользовавшийся слабостью героини; и у тела отца, который умрет, не выдержав бурной ссоры сыновей, Юрий упадет без чувств. А Александр, стоя над своим братом, заключит: «Слабая душа… и этого не мог перенести…»[10].

Другой «недоступный» контекст – отрывки из дневника

[8] *Шестаков С. Д.* Юношеские произведения Лермонтова // Русский вестник. 1857. Т. 9. Кн. 1. С. 336–344.

[9] *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1956. Т. 5. С. 425, 432–433.

[10] *Лермонтов М. Ю.* Указ. соч. С. 440.

А. В. Дружинина конца 1840-х – начала 1850-х годов. И в этих отрывках, и в предшествующих им «психологических заметках» 1847 и 1848 годов Дружинин подвергает микроскопическому анализу свою «нравственную систему», главными свойствами которой считает «раздражительное» пребывание в колебаниях и порывах к недостижимому и апатичность, слабость перед жизнью. Свойства эти взаимосвязаны: «Природа, наградив слабые организмы способностью живее чувствовать горе, наделило их и способностью наслаждаться чаще и с большим постоянством»[11]. Дружинин по пунктам перечисляет симптомы своего странного психологического недуга, приведшего к тому, что действию он с самого начала предпочитал мысль, «теорию» и наблюдение за собой и окружающим: 1) отвращение к действительности, 2) «страшная боязнь за будущее», 3) потребность в уединении (С. 159). Периодически упрекая себя в том, что он «*…неспособен ни к какому практическому труду*», Дружинин рассуждает об «…оборонительной тактике против бед практической жизни», а в связи с сомнением, нужно ли вообще предаваться рефлексии, вспомнит и гамлетовское «Here is the question» (С. 161, 166, 169). В то же время – в противовес этому – он призывает себя исследовать и переделывать свой несчастный характер и пытается себя обнадежить: «Я еще молод, и много времени передо мною. Надо пересилить апатию и идти вперед» (С. 160). И апогеем этих призывов как раз и станет через несколько лет констатация: «А между тем время идет, – близко подходит ко мне пора зрелости, та пора, в которую следует сказать: “теперь или никогда”» (С. 170).

Отдельного упоминания заслуживает повесть Е. Тур «Ошибка» (1849), во времена Гончарова имевшая большой успех и широко обсуждавшаяся[12]. Формула «теперь или никогда» как таковая здесь не появляется, но она представлена чем-то вроде ее парцеллированного трансформа; самое же любопытное, что заглавие повести и ее сюжетная и лексико-семантическая текстура во многом задают ту «ошибочную» канву, которая, как мы уже говорили, сделается магистральной в «Обломове». Фабула повести основывается на ис-

---

[11] *Дружинин А. В.* Повести. Дневник. М., 1988. С. 161–162 (далее цит. с указанием в тексте страниц).

[12] О роли повести Е. Тур в развитии «ошибочного» тематизма ср.: *Пенская Е. Н.* Модус «ошибки» в художественной и публицистической системе Сухово-Кобылина // Универсалии русской литературы. 3. Воронеж, 2011. С. 150–151.

тории неосуществившегося матримониального союза двух героев, разных по происхождению, воспитанию, характеру, – аристократа Славина и далекой от света героини-мечтательницы Ольги (в перспективе «обломовской» антропонимики отметим, что сестра героини носит имя Софи, Соня – то самое, которое у Гончарова достанется приятельнице Ольги – Соничке, олицетворению ходячих мнений о жизни и любви). Друг Славина и жених Сони Левин так объяснит герою его душевное устройство: «В тебе две натуры… борются: одна обыкновенная и принадлежит свету – ну, и живи в нем; а другая – поэтическая, мечтательная; ей найдешь ты всегда отголосок в сердце жены…»[13]. Однако первая натура в герое одержит верх, причем не без коварной помощи светской соперницы Ольги – княжны Горскиной, которая настолько очарует Славина, что он начнет проклинать ошибку, связавшую его с Ольгой обещанием женитьбы. В конце концов, поняв это и смирившись, Ольга сама напишет герою прощальное письмо, по своей логике, а отчасти и лексике предваряющее письмо Обломова к Ольге: «Ты во мне любил другую, созданную тобой женщину, по твоему образу и подобию <…> Живи для другой, если найдешь ее… но сохрани воспоминание о том… счастии, которое ты когда-то ошибкою бросил в удел мне»[14]. Но прежде чем это произойдет, Левин отправится усовестить своего друга и скажет тому об Ольге: «Поверь мне, что если не теперь, то позже она составит твое счастие». На что Славин ответит: «Никогда! никогда!.. и она, и я, мы будем равно несчастливы вместе»[15].

Очевидно, что некоторые из этих произведений с большой степенью уверенности можно считать претекстами «Обломова», которые так или иначе отразились в романе. Однако здесь можно было бы говорить и о другом. Хэзлиттовское описание «изнеженного» характера почти идеально приложимо к Обломову, а разительное соответствие приведенных выше цитат из эссе тексту романа убеждает в том, что это едва ли случайное совпадение. Но и дневниковый автопортрет Дружинина во многом напоминает облик гончаровского героя. А в лермонтовских «Двух братьях» складывается любовный «четырехугольник», отчасти предсказывающий диспозицию персонажей в «Обломове». Одна вершина этой диегетической фигуры – героиня (Вера / Ольга), другая – облеченный тем или

[13] *Тур Е.* Ошибка // Отечественные записки. 1849. № 10 (Т. XVII), отд. I. С. 260.

[14] Там же. С. 277.

[15] Там же. С. 260.

иным дворянским титулом и обремененный летами герой (князь Лиговской / барон фон Лангваген), две остальные – герои более юного поколения, являющиеся братьями либо в буквальном, либо в переносном смысле (Александр и Юрий / Штольц и Обломов)[16], причем именно между ними и разыгрывается подлинное – непосредственное или косвенное – соперничество за право на ответные чувства героини. Напротив, фабула «Коварства и любви» Шиллера напрямую на гончаровский роман не проецируется никак. Поэтому целесообразным кажется оставить в стороне вопрос об «ответственности» Гончарова за возникающие в «Обломове» интертекстуальные сплетения и присмотреться к общей логике трансформации в романе очерченных контекстов формулы «теперь или никогда».

Прежде всего, обратим внимание на субъектную принадлежность этих слов. В драме Шиллера они вложены в уста женщины, которая хотя и называет себя «героиней», а потом совершает поистине исполненный решимости поступок, женщиной от этого быть не перестает. У Хэзлитта «теперь или никогда» – лозунг, которым руководствуются в своем поведении «изнеженные» / «женственные» люди, причем хэзлиттовское эссе – единственный случай, когда формула эта обозначает не последний временной рубеж, когда еще возможно действовать, а полную и каждый миг возобновляющуюся капитуляцию перед настоящим. И как раз неспособность таких людей принять событие жизни со всеми его последствиями оборачивается страхом ошибки. У Лермонтова соответствующую реплику произносит герой, чья натура прямо аттестуется и выказывает себя как слабая. А в дневнике Дружинина слова эти включены в развертывающийся самоанализ, в котором слабость также один из ключевых пунктов. Так что, иначе говоря, во всех четырех случаях формула «теперь или никогда» оказывается в кругозоре «женского» или «женственного» / «слабого» характера. Напомним, кроме того, что в повести Е. Тур (где формулы этой в собственном ее виде нет) «ошибочная» партия

[16] Здесь следует сослаться даже не на регулярное обращение Обломова к Штольцу – «брат Андрей» (поскольку подобная этикетная формула вообще нередко употребляется героями: так же, к примеру, обращается Тарантьев к Обломову), а на слова заглавного героя о своем друге из рукописной редакции романа: «…он делал мне столько добра, сколько и родной брат не сделает… и вообще, до тех пор как начал странствовать… по России и за границей, заботился обо мне как о родном брате» (*Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2003. Т. 5. С. 71; далее, если нет особых ссылок, тексты Гончарова цит. по этому изданию с указанием тома и страниц).

распределена между несколькими персонажами, однако письмо, в котором любовная история окончательно будет объявлена ошибкой, напишет именно героиня.

Как же выглядит на этом фоне «Обломов» – единственный гончаровский текст, в котором встречается интересующая нас формула? Впервые слова «Теперь или никогда!» мы услышим от Штольца в четвертой главе второй части романа в одной из обращенных к Обломову увещевательных тирад, а в самом конце главы слова эти прозвучат из тех же уст и по тому же адресу еще раз. Затем они появятся в исполненном упреков письме героя к Обломову из-за границы, которое «…начиналось и заканчивалось словами: “Теперь или никогда!”...», причем через несколько строк – после пересказа содержания письма – повествователь повторит их (в несколько иной пунктуационной версии): «“Помни наш уговор: теперь или никогда”, – заключил он (Штольц. – *А. Ф.*)» [4; 265]. А позднее, когда Обломов уже навсегда обоснуется на Выборгской стороне, герой снова укорит своего друга: «Ты уж забыл: “Теперь или никогда!”» [4; 388]. Но вдвойне любопытно, что эта заповедь с самого начала легко внедрится в сознание Обломова, как будто проникнутая той силой, которой в романе наделен характер Штольца. Первая же тирада Штольца, в которой возникает формула, вызывает у Ильи Ильича полное согласие: «Ты правду говоришь: “Теперь или никогда больше”» [4; 182]. Пятая глава второй части открывается констатацией: «“Теперь или никогда!” – явились Обломову грозные слова, лишь только он проснулся утром» [4; 185]. А через некоторое время эти «грозные слова» обратятся для героя в предмет рефлексии: «Обломов задумался над словами: «“Теперь или никогда!”. // Вслушиваясь в это отчаянное воззвание разума и силы, он сознавал и взвешивал, что у него осталось еще в остатке воли…» [4; 186].

Если Штольц, являющийся в романе «распорядителем» формулы «теперь или никогда», целиком выпадает из той серии держателей этого речения, которая была намечена выше, то Обломов, напротив, полностью вписывается в нее. Остановимся только на нескольких сигнальных моментах. Начнем с того, что Обломову в тексте сопутствует лексический мотив «нежности», и особо скажем сразу о такой его вариации, как «изнеженность». В языке Гончарова «изнеженность» – слово нечастое: в «Обыкновенной истории» (1847) и в «Обрыве» (1869), к примеру, оно используется по одному разу. Тем показательнее, что в «Обломове», где таких словоупотреблений немного – три, два из них приходятся на первые

страницы романа и имеют непосредственное отношение к фигуре заглавного героя, представляемого читателю. Мы узнаем о том, что домашний костюм Обломова очень шел к его «изнеженному телу», которое «…судя по матовому, чересчур белому цвету шеи, маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось слишком изнеженным для мужчины» [4; 6, 5]. С самого начала «изнеженность» получает фемининную акцентировку, и тот же смысловой ореол будет окружать собственно «нежность». Сошлемся лишь на такие говорящие за себя словосочетания, как «покорная нежность» или «нежная покорность» [4; 257, 302; ср.: 468], имплицитная «женская» семантика которых раскрывается в романе по меньшей мере дважды. Сначала это происходит – в форме несобственно-прямой речи – в размышлениях Ольги, оправдывающей свою любовь к Обломову «…пуще всего нежностью, нежностью, какой она не видала никогда в глазах мужчины» [4; 274]. А затем о том же самом будет сказано еще более открыто в призыве героини, который вспомнит Обломов: «– Вперед, вперед! – говорит Ольга, – выше, выше, туда, к той черте, где сила нежности и грации теряет свои права и где начинается царство мужчины!» [4; 353] (особенно выразительна тут почти оксюморонная «сила нежности», единственно доступная противоположному царству женщины / женственности). И подобная рокировка «женского» и «мужского» при распределении сюжетных ролей между Обломовым и Ольгой вообще, как известно, тематизируется в романе не раз: героиня то сравнит себя с Пигмалионом, а Обломова – с Галатеей[17], то иронически уличит героя в том, что он повторяет слова, которые у Сю говорит женщина мужчине. В дополнение укажем еще на колоритный фрагмент рукописной редакции, перекидывающий мостик между портретом героя и сюжетной метафорикой: Обломов иногда «…плотно обовьется халатом, как статуя греческой богини, которой контуры сквозят чрез прозрачные покровы, и бескорыстно любуется рельефами своего… тела…» [5; 7].

Одним словом, в отличие от адресанта формулы «теперь или никогда», который не имеет ничего общего со «слабым» / «изнеженным» / «женственным» характером, ее адресатом (который

[17] Здесь можно уловить и особый оттенок смысла. В письме Гончарова к Е. В. Толстой (1855), в вымышленной истории некоего своего влюбленного друга, под маской которого писатель пытался объясниться адресату в любви, сказано: «…мне как-то от этой дружбы больно. А больно – потому, что она женщина: не могу же я в самом деле любоваться на нее, как Пигмалион на Галатею…» (Голос минувшего. 1913. № 12. С. 224). Неожиданным образом античный миф лишается тем самым своего эротического характера.

быстро усваивает формулу и обращает против себя) оказывается герой вполне привычного амплуа. Здесь тоже своего рода рокировка. При этом грозное «воззвание» Штольца вторгается в кругозор Обломова в двойном лексическом сопровождении. Одну – «гамлетовскую» – линию задает повествователь, и на ней, как мы уже упоминали, в основном и сосредоточивались исследователи[18]. Через несколько строк после цитированного размышления Обломова о словах «Теперь или никогда!» следует пересказ внутренней речи героя: «Что ему делать теперь? Идти вперед или остаться? Этот обломовский вопрос был для него глубже гамлетовского» [4; 186]. А вскоре два этих вопроса (получив формульное выражение и превратившись в два восклицания) будут поставлены встык: «“Теперь или никогда!” “Быть или не быть!”» [4; 187]. Как отчасти уже заметили комментаторы, гамлетовский вопрос несколько раз мелькает в гончаровских произведениях. Не вдаваясь сейчас в подробное прослеживание этих контекстов, скажем для начала о том, что всякий раз (даже в ситуациях вполне серьезных) он используется в том же ироническом регистре, который задействуется в «Обломове» и который подразумевает демонстративную несопоставимость вопроса с тем, к чему он прилагается. К примеру, в письме к М. М. Стасюлевичу (1868) о совершенно бытовом событии можно прочитать: «Ехать или не ехать, to be or not to be – спрашиваю я себя и утром, и вечером – и утопаю в пассивном ожидании чего-то…»[19]. А вот в очерке «Через двадцать лет» (1874, 1879) Гончаров описывает куда менее безобидный по возможным последствиям эпизод из своего морского путешествия, когда в шторм, встав на якорь у Ликейских островов, экипаж гадал, выдержат якорные цепи или нет. Однако гамлетовский вопрос, в связи с этим вопрошанием весьма уместный, вводится тут не непосредственно, а в гротескной паре с другим – из «Мертвых душ»: «Вопрос, похожий на гоголевский вопрос: “Доедет или не доедет колесо до Казани?” Но для нас он был и гамлетовским вопросом: быть или не быть?» [2; 725].

Характерологическую значимость подобных контекстов явно не следует переоценивать: гамлетовский вопрос в них – что-то вроде речевого клише. Иное дело – соответствующий фрагмент незавершенной статьи Гончарова «Опять “Гамлет” на русской сцене» (1875). Шекспировский герой аттестуется в ней, среди прочего,

[18] Ср. комментарий: [6; 557].

[19] Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. 4. С. 6.

как «нежная» натура, наделенная «гибельным избытком сердца» (напомним, что «сердечная» фразеология окружает заглавного героя «Обломова» на протяжении всего романа, а в апологетических репликах Штольца об Обломове говорится то о его глубоком, как колодезь, сердце, то о «природном золоте» обломовского сердца, чуждого грязи и яда жизни). Но вместе с тем Гамлет истолковывается Гончаровым как такая натура, которая под велением роковой силы долга идет вперед и никогда не способна упасть «вконец»: «…у него бродит в душе параллель о том, “быть или не быть” – слабая, то есть менее честная и строгая натура не усумнилась бы нанести себе “удар кинжала”, о котором он мечтает, и кончить все. Другая, еще слабее – просто не вынесла бы борьбы и пала сама собой, предоставив простор массе накопившегося зла…»[20]. При всей своей «нежности» Гамлет у Гончарова оказывается отнюдь не «слабым» героем, так что и в этой перспективе «гамлетовское» в Обломове выглядит контрастным кодом.

Другая лексическая линия, поддерживающая проникновение в кругозор Обломова формулы «теперь или никогда», возникает, как и само это выражение, в речевой зоне Штольца. В четвертой главе второй части романа, примерно за две страницы до того, как эта формула будет впервые произнесена, герой назовет идеал жизни Ильи Ильича «обломовщиной», причем изобретенное Штольцем «странное слово» настолько поразит Обломова, что он даже станет медленно повторять его по слогам. Затем – уже за несколько строк до появления формулы – Штольц снова пустит в ход свой неологизм: «Деревенская обломовщина!»; «Петербургская обломовщина!» [4; 182]. В финале четвертой главы пожелание другу спокойной ночи Штольц предварит восклицанием «Обломовщина, обломовщина!» и завершит все тем же – «Теперь или никогда – помни!» [4; 185]. А в начале пятой главы, после того как проснувшемуся Обломову тотчас же явится это грозное напутствие, Илья Ильич, встав, машинально начертит на пыльной поверхности стола слово «обломовщина»: «Он проворно стер написанное рукавом. Это слово снилось ему ночью, написанное огнем на стенах, как Бальтазару на пиру» [4; 185]. Но самое любопытное, что рукописная редакция пятой главы начиналась иначе: «“Теперь или никогда” – являлись (Обломову. – *А. Ф.*) грозные слова, как Бальтасару на пиру <…> Утром он читал их на своих брошенных в угол книгах, на пыльных

[20] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1952. Т. 8. С. 203.

стенах и занавесках… <…> Ночью они огнем горели в его воображении…» [5; 315]. Так что набор тропологических импликаций, связанный в рукописи с «теперь или никогда», впоследствии будет закреплен за «обломовщиной». И подобная эквивалентность этих речений, обнаруживающая себя и в их синтагматических схождениях, воспринимается как проявление смыслового тождества (навязанного Штольцем – Обломову) «обломовщина = никогда».

К этому, однако, дело далеко не сводится. Первому использованию в речи Обломова усвоенного им лозунга «теперь или никогда» предшествует весьма симптоматичная реакция героя на упреки Штольца: «Друг как будто подставил ему зеркало, и он испугался, узнав себя» [4; 182]. А в рукописной редакции это место читалось так: «Он [вдруг] заглянул как будто в пропасть – и вздрогнул» [5; 207]. Заглядывание в зеркало приравнивается тем самым к заглядыванию в пропасть, и в перспективе дальнейшего развития событий «синонимия» двух эмблематических воплощений лозунга оказывается более чем двусмысленной. С одной стороны, эмблематика явно работает на идею, согласно которой принятие в качестве категорического императива разделения «теперь или никогда» должно рассечь жизнь Обломова на две части, утвердить его в точке настоящего – в точке решения, прыжка – и оставить, как в пропасти, все прошлое героя, гибельным образом довлеющее над ним. С другой стороны, если бы мы задались целью исследовать то, как функционирует в романе «зеркальная» топика (чрезвычайно значимая и для творчества Гончарова в целом), выяснилось бы, что у зеркал здесь особое – и не приводимое к общему знаменателю – сюжетно-тематическое назначение. Ограничимся лишь несколькими выборочными контекстами. Зеркала упоминаются в начале романа среди деталей интерьера обломовского жилища: «…зеркала, вместо того чтоб отражать предметы, могли бы служить скорее скрижалями для записывания на них, по пыли, каких-нибудь заметок на память» [4; 7] (а в рукописи акцент был не на объектах, а на субъекте зрения: «…зеркала могли бы служить скорее для *записывания* на них, по пыли, назидательных изречений, нежели для того, чтоб смотреться в них» [5; 9]). И это исходный пункт: зеркала выполняют тут совсем не свойственную им функцию и попадают в один ряд с теми покрытыми пылью поверхностями, на которых впоследствии будут начертаны грозные речения. Иную роль зеркала сыграют в «поэме любви» Обломова и Ольги. Первое, невольное признание героя в своих чувствах прозвучит после того, как

он наедине с Ольгой услышит ее пение и героиня подведет его к зеркалу: «– Посмотрите в зеркало, – продолжала она, с улыбкой указывая ему его же лицо в зеркале, – глаза блестят, Боже мой, слезы в них!» [4; 202]. Смотрение в зеркало предшествует, однако, и написанию Обломовым письма Ольге: «Он посмотрел в зеркало: бледен, желт, глаза тусклые <…> Он опять поглядел в зеркало. “Этаких не любят!” – сказал он» [4; 249]. Но вдвойне интересен для нас пример, который мы приведем в заключение. После того как Ольга поцелует Обломова, а он, вернувшись домой, выгонит дожидавшегося его Тарантьева (и тем самым как бы окончательно рассчитается со своим «обломовским» минувшим), Илья Ильич подойдет к зеркалу: «Он стал перед зеркалом… глядел на щеку, нет ли там следа горячего поцелуя Ольги. // – Два “никогда”, – сказал он тихо, радостно волнуясь, – и какая разница между ними: одно уже поблекло, а другое так пышно расцвело…» [4; 292].

Иными словами, в большинстве своем зеркала появляются в «Обломове» в поворотных для развития любовной фабулы эпизодах и, на первый взгляд, служат тому (как это и было узаконено в классической эмблематике), чтобы открывать герою ту или иную истину о нем. Однако сюжетная локальность и прогностическая неоднозначность «зеркальных» откровений ставят единственность такого понимания под вопрос. Особенно очевидно это в случае с написанием послания Ольге, когда зеркало выполняет прежде всего совсем другую (хотя по-своему также весьма традиционную) функцию – отчуждать глядящегося в него от самого себя. Но тот же момент самоотчуждения субъекта зрения можно уловить и в остальных эпизодах с зеркалами, за исключением первого, в котором покрытые пылью зеркала оказываются как раз неспособными внести раздваивающий импульс в сознание находящегося перед ними героя и в результате парадоксально обеспечивают условия для сохранения его равенства с самим собой. А в последнем из приведенных примеров зеркало расщепляет, кроме того, ситуацию смотрения, дублируя следы того, что произошло с Обломовым, и не позволяя герою удержаться внутри совершающегося «теперь» события. Именно этот временной сдвиг «тянет» за собой обломовские медитации над двумя «никогда» (ничего общего с «обломовщиной» не имеющими), и над таким вызванным смотрением в зеркало соскальзыванием по направлению к минувшему и, соответственно, к ассоциирующемуся с ним вполне определенному полюсу формулы «теперь или никогда» нельзя не задуматься.

В романе, для которого формула эта является магистральной, лексемы «теперь» и «никогда» не могут не восприниматься отчасти как осколки фразеологического целого. Так вот, параллельно с историей выражения «теперь или никогда» в «Обломове» развертывается и история слова «никогда», у которого в любовной фабуле роль подчеркнуто лейтмотивная, усиленная повторами, что мы и продемонстрируем на нескольких опорных примерах. Когда Обломов впервые начнет размышлять о том, действительно ли его любит Ольга, а героиня примется выведывать, о чем Илья Ильич думает, тот решительно откажется отвечать: «Ни за что... никогда! Если это неправда, если мне так показалось?.. Никогда, никогда!» [4; 219]. Затем будут те самые два «никогда», о которых вспомнит, глядясь в зеркало, Обломов и каждое из которых представлено в тексте многочисленными своими воплощениями. Первое из этих «никогда» прозвучит в сцене с письмом Обломова, когда герой, в знак прощения его Ольгой, попросит ее о поцелуе: «– Никогда! Никогда! Не подходите! – с испугом, почти с ужасом сказала она, вытянув обе руки и зонтик между ним и собой, и остановилась… в грозной позе, с грозным взглядом…» [4; 263]. В речевом кругозоре Обломова эта поза отразится в виде словосочетания «грозное “никогда”» (с неизбежностью рифмующегося с теми преследовавшими героя «грозными словами» Штольца, о которых мы не раз говорили). Второе «никогда» возникнет в разговоре героев, в котором Обломов, желая испытать чувства Ольги, спросит ее, решилась бы она избрать для себя путь беззаконной любви: «– Я не пойду никогда этим путем. // – Никогда? – уныло спросил Обломов. // – Никогда! – повторила она». Но уже через несколько строк референция слова изменится, и оно превратится в обозначение любви навсегда, причем реплика Ольги будет разделена цезурой поцелуя, которым героиня одарит Обломова: «–...расстаться с тобой!.. // <…> // – Никогда!» [4; 287]. Наконец, таким же образом будет аранжировано и начало заката «поэмы любви». Когда Захар возьмется расспрашивать Обломова о сроках его свадьбы, Илья Ильич устроит своему слуге очередное распекание: «– Цссс... – зашипел Обломов, грозно махая рукой, – ни слова, никогда!.. // <…> // …спросят – скажи: это вздор, никогда не было и быть не может!..» [4; 324]. И это – опять-таки «грозное» – предостережение вскоре реализуется более чем буквальным образом.

Тем самым в романе – в точном соответствии с моделью «двойного послания» (описанного Г. Бейтсоном) – происходит наложе-

ние двух противонаправленных лексико-семантических рядов. Первый из них задается формулой «теперь или никогда», в штольцевской ее огласовке, и в этом ракурсе любовь Обломова к Ольге выглядит избавлением от «обломовщины» и выбором в пользу «теперь». Получив от Штольца то самое письмо, которое начиналось и заканчивалось лозунгом «теперь или никогда», Обломов произнесет: «– Теперь, теперь, теперь! <…> Андрей не знает, какая поэма разыгрывается в моей жизни» [4; 265]. А в рукописной редакции спасительное слово было несколько раз повторено в ответном письме к Штольцу, где герой как раз и рассказывал другу о своей любви: «…никогда и нигде так ясно не звучали мне твои слова "теперь или никогда". "Теперь, теперь", – повторяло мне сердце, – да, нужно было, Андрей, чтобы не ум, даже твой, а сердце или, лучше сказать, чтоб ее взгляд сказал мне: "Теперь!". И он сказал…» [5; 221]. Второй лексико-семантический ряд задается словом «никогда», которое, при всех изменениях своей референции, насквозь прошивает любовный дискурс (заметим, что цитированный фрагмент обломовского письма к Штольцу также содержит в себе это предательское слово), и в таком ракурсе «поэма любви» оказывается роковой ловушкой, поскольку готовит Обломову одно только «никогда» (почти как в «Вороне» Э. А. По). Подобно тому как зеркало отчуждает смотрящегося в него от своего «Я», слово «никогда», приобретя автономию и превратившись в пустое означающее, скрыто противостоит выбору героя в пользу «теперь».

Такая двойственность наводит на подозрение, не связана ли она с неким изначальным изъяном в самой дилемме «теперь или никогда», в самой принудительной категоричности ее разделительного «или»? Если мы обратимся к лингвостатистическим фактам, то упомянутая в начале статьи электронная база литературных источников даст очень любопытные результаты. Относительная частота употребления этого союза (в двух формах – «или» и «иль») в среднем за весь период XVIII – начала XX вв. составляет величину $4{,}3 \cdot 10^{-3}$, не слишком изменяющуюся от эпохи к эпохе. Так вот, к числу тех писателей, у которых эта средняя величина оказывается значительно превышенной, принадлежат по преимуществу авторы, в чьем творчестве доминирует публицистическая фракция текстов: А. Н. Радищев ($15{,}1 \cdot 10^{-3}$), В. С. Соловьев ($11 \cdot 10^{-3}$), Д. И. Писарев ($9{,}7 \cdot 10^{-3}$), Н. К. Михайловский ($9{,}6 \cdot 10^{-3}$), Н. Г. Чернышевский ($8{,}5 \cdot 10^{-3}$), Н. И. Новиков ($7{,}7 \cdot 10^{-3}$), В. Г. Белинский ($6{,}9 \cdot 10^{-3}$), а также отчасти С. Т. Аксаков ($9{,}2 \cdot 10^{-3}$)

и К. Н. Леонтьев ($7{,}6 \cdot 10^{-3}$). Исключениями являются лишь два писателя – Гончаров ($7{,}2 \cdot 10^{-3}$) и И. Ф. Богданович ($7 \cdot 10^{-3}$). Отсюда как будто бы можно сделать совершенно определенный вывод, что разделительная логика – примета публицистичности. Однако действительная картина, судя по всему, сложнее, и причина этого в полисемичности союза «или» / «иль». Не вдаваясь сейчас в более тонкую и строгую смысловую дифференциацию[21], обозначим лишь базовое противопоставление. Один его полюс – собственно дизъюнктивный, когда перед нами выбор из двух противоположных, взаимоисключающих вариантов (как в «гамлетовском» или «обломовском» вопросах). Другой полюс – не вполне дизъюнктивный, когда варианты дополняют друг друга и не могут восприниматься как целиком альтернативные (для того, чтобы проиллюстрировать это, обратимся хотя бы к уже цитированному письму к М. М. Стасюлевичу: здесь с союзом «или» связывается, к примеру, и семантика возможности – «Разве не ошибся ли я, или не вообразил ли только…»; и семантика приблизительности – «…пишете, что 16-го или 17-го будете близко…»[22]). Крайне интересной задачей было бы определение частотности употребления различных по значению групп союза «или» / «иль», но технически это трудновыполнимо. Поэтому мы удовольствуемся весьма предварительной гипотезой, согласно которой публицистичность тяготеет именно к жесткой разделительности, хотя, как показывает выборочный просмотр, собственно дизъюнктивные случаи вряд ли преобладают у какого бы то ни было автора, будь он по преимуществу фикционалист или публицист.

В гончаровских текстах (что, впрочем, требует более методической проверки) дизъюнктивная разделительность встречается чрезвычайно редко, а потому формула «теперь или никогда» должна считаться для писателя дважды аномалией – и сама по себе, и как частная реализация такого рода логики. Но коль скоро это так, повышенная относительная частота союза «или» у Гончарова свидетельствует не о его пристрастии к заостренным антитезам, а о прямо противоположном – об уклончивости речевого поведения, об избегании определенности. И такая некатегоричность может быть напрямую соотнесена с вариационностью как принципом,

[21] Ср. итоговую работу (и там же литературу вопроса): *Санников В. З.* Русский синтаксис в семантико-прагматическом пространстве. М., 2008. С. 185–242.

[22] Стасюлевич и его современники в их переписке… С. 5.

одинаково значимым для повествовательной манеры писателя и для его мироощущения (ограничимся лишь одним характерным примером – из очерка «Два случая из морской жизни» (1858): «…жизнь везде одна, то есть мотив ее один и тот же, как один мотив проходит в иной опере через все акты сквозь ряд вариаций <…> Это самое несходство в вариациях и есть удовольствие»[23]). Союз «или», используемый в недизъюнктивных значениях, выполняет, по большому счету, «интегрирующую» функцию, отвечая за перебор и нанизывание вариантов, за обнаружение несходного в сходном и сходного в несходном.

В подобной перспективе весьма символичным кажется движение Гончарова от формулы «теперь или никогда» в «Обломове» – к другой, уже знакомой нам формуле «лучше поздно, чем никогда» в поздних произведениях. Она появляется у писателя лишь трижды, но всякий раз в композиционно ударных местах – в предшествующем «падению» героини диалоге Веры и Марка Волохова в романе «Обрыв» (1869) и в заглавии, а затем в конце преамбулы статьи «Лучше поздно, чем никогда (критические заметки)» (1879). Говоря о том, что им с Марком с самого начала нужно было бы признаться друг другу в своих целях и надеждах, Вера скажет: «– <…> Да, этот вопрос и упрек давно мы должны бы были сделать себе оба и тогда, ответив на него искренно друг другу и самим себе, не ходили бы больше! Поздно!.. – шептала она задумчиво, – впрочем, лучше поздно, чем никогда!» [7; 608–609]. Откладывание объяснения – это, ближайшим образом, уловка любви, питающейся иллюзиями и не желающей принимать истину. Но для нас куда важнее то, что за этим скрывается. В отличие от лозунга «теперь или никогда», навязывающего необходимость поступка, от которого нельзя уклониться и который невозможно отсрочить, вторая формула предоставляет субъекту некоторую свободу. Он по своей воле выбирает время, когда можно объявить наступившим то самое «поздно», которое «лучше, чем никогда». И в этом плане более чем показательно, что чуть раньше в том же разговоре крайне бесцеремонное отношение к слову «никогда» продемонстрирует Волохов. Хотя прямо в диалоге имеется в виду идея вечной любви, рикошетом в нем – и здесь проглядывает определенная авторская интенция – задеваются претензии этого слова на абсолютную значимость: «– <…> Мы разойдемся навсегда… <…> Или уж сой-

[23] *Гончаров И. А.* Собр. соч… Т. 7. С. 88–89. См. подробнее: *Савинков С. В., Фаустов А. А.* Указ. соч. С. 255–257.

демся и не разойдемся больше... // – Никогда? – тихо спросила она. // <…> // – Никогда! – повторил он с досадой, – какая ложь в этих словах: “никогда”, “всегда”!.. Конечно “никогда”: год, может быть, два... три... Разве это не – “никогда”?» [7; 605]. Заметим, что попутно в цитированном тексте на глазах читателя происходит нейтрализация дизъюнктивной семантики союза «или», вначале как будто бы являющейся несомненной.

Та же тема, только как бы с противоположной стороны, разыгрывается и в статье «Лучше поздно, чем никогда» (непосредственным поводом к написанию которой было недовольство Гончарова критическими оценками романа «Обрыв»): «Я опоздал с этим предисловием, скажут мне: но если оно не покажется лишним и теперь – то “лучше поздно, чем никогда” – могу ответить на это»[24]. «Теперь» послушно отодвигается в будущее, точно ожидая того момента, когда субъект решит, что время для совершения поступка уже пришло. Так что, подводя итоги, можно сказать, что если девиз «теперь или никогда» задает у Гончарова кризисную (и катастрофическую по последствиям) модель развития событий, то девиз «лучше поздно, чем никогда» оставляет временной интервал для маневра, надежду на переменчивое, исполненное возможностей будущее, горизонт которого всегда открыт. Слабому «гончаровскому» характеру тем самым даруется шанс рано или поздно обрести свое истинное, а не отчужденное и вменяемое в качестве долга «теперь», над которым уже не будет нависать грозная тень рокового «никогда».

[24] *Гончаров И. А.* Собр. соч… Т. 8. С. 137.

А. Молнар

ИСТОКИ КОНЦЕПТОВ «СТРАСТИ» И «ЛЮБВИ» ГОНЧАРОВА

Общеизвестна роль мифологемы о Филемоне и Бавкиде и гоголевского текста «Старосветских помещиков» в формировании неоконченного романа «Старики», претворенного позже только в краткий эпизод, «отрывок» романа «Обрыв». В последнем романе Гончарова содержатся такие разнообразные жанры и сюжеты, которые главным образом тематизируют разные проявления страс-

ти. Страсть повторяет один и тот же сюжет в зависимости от той поэтической формы, в которой она воспроизводится. Рассмотрим сначала один из наиболее важных претекстов в формировании концепта *страсти* Гончарова.

В «Старосветских помещиках» Гоголя старость и ветхость ознаменуют как персонажей и место их пребывания, так и время – прошлый век, старые времена, старый уклад жизни, старый свет. Старость становится эквивалентом национального, простосердечного и богатого. Эти концепты противопоставляются другим и молодым лицам, другим краям и настоящему времени. Противопоставляется домашнее и чужое, еда и голод, сытая ласка и хищничество с помощью контрастирующих качеств и признаков *света и мрака*. Сложное прилагательное «*старосветский*» в повести реактивирует стершиеся значения одновременно «старости» и «света». Если перейти с предмета высказывания на уровень поэтической активности текста, то оказывается, что в результате выстраивающегося ряда повторов морфических сегментов определение обогащается следующей семантикой. Частичная гомофония в тексте усиливает семантическую соотнесенность как «*старо*сти» и «п*ростосер*дечия», так и фамилии героев «Т*овсто*губов». По «Выбранным местам из переписки с друзьями» становится ясно, что для Гоголя слово старика должно быть благим, а сам пожилой человек – святой, старец, воплощение мудрой победы над искушениями – страстями[1].

Внешняя оболочка слова «*страсти*» создает квазиобщность со словом «старосветский». В повести Гоголя словоформа «*страсти*» может также вступать в интеракцию со словом «*старосветский*», однако семантический заряд выражает как раз оппозицию, полярность. В первом абзаце гоголевской повести уже задается главный вопрос повести о страстях. Так же как и у Овидия, рассказ начинается с потребности в доказательстве объявленного тезиса. Страсти видятся только в сновидении, которому присваиваются качества блеска и сверкания. Жизнь помещиков описывается как сонная, в которой отсутствуют страсти. Что реальнее: необычные страсти во сне или бесстрастная привычка в обыденном мире? Или как раз обыкновенное скрывает в себе то событие, которое оказывается уникальным в мире романтических, а значит, необузданных и безгранных страстей? Так звучит тезисный вопрос, на

[1] *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. СПб., 2005.

который вся повесть является ответом: «Что же сильнее над нами: *стра*сть или *привыч*ка?» (228)[2].

Повествователь Гоголя пытается разрешить вопрос при помощи преодоления горя временем. Пересказ истории стариков в юношеском варианте (как реагирует молодой мужчина на смерть своей возлюбленной) усугубляет проблему соотношения страсти и привычки. В «притче» можно проследить развертывание основных метафор текста. Качество красоты (см. значение имени Пульхерия) придается погибшей девушке, а смерть обретает признак «ненасытности», то есть потребности в чрезмерном питании. Посредством акта действия смерти – «поражает» – также устанавливается параллелизм между притчей и реакцией Афанасия Ивановича на известие о смерти Пульхерии Ивановны. Повествователь выступает в функции очевидца и этих неожиданных событий, но сразу же отвергает свою компетентность словом «почти»: «…при моих глазах почти, предмет его страсти – нежная, прекрасная, как ангел, – была поражена ненасытною смертию» (226). Он отрицает видимость и утверждает необычность «ужасных порывов душевного страдания, такой бешеной, палящей тоски, такого пожирающего отчаяния, какие волновали несчастного любовника» (226). Страсть, таким образом, оказывается взаимосвязанной со страданием не только этимологически, но и по значению. Страсть метафорически взаимосвязана также и с грозой и огнем. Это демонстрирует и сближение повествователя: «…вихорь наших желаний и кипящих страстей» (228). Повествователь Гоголя в форме притчи выступает за привычку любви против страсти, которая, как гроза, разрушает, сжигает и пожирает, то есть совершает действия огня, ненасытных губ и смерти. Гиперболизация действий равноправных концептов может предупреждать об опасности чрезмерного.

Веселое настроение, шутки скрывают намерение молодого человека свести счеты с жизнью. Перед смертью Пульхерия Ивановна отвечает подобной прежним шуткам ее мужа шуткой о смерти, которая претворяется в реальность. Теперь герою не нравится речь жены: *«…стра*щаете такими словами» (224). *«Уст*а Афанасия Ивановича как-то болезненно искривились», он старался «победить в душе своей гр*уст*ное ч*увст*во» (223). Выделенные в цитате курси-

[2] Здесь и далее повесть цитируется с указанием страницы в круглых скобках по следующему изданию: *Гоголь Н. В.* Старосветские помещики // *Гоголь Н. В.* Собр. соч: В 2 т. М., 1973. Т. 1. 209–230. (Курсив и выделение определенных слов или сегментов в цитатах мои. – *А. М.*)

вом слова действуют во всем тексте сигналами чувствительности на уровне повествования, но сами сегменты служат для знаковой тематизации субъектом текста проблемы, скрытой в имени «Товстогубов». У героя отмечаются не губы, которые выговаривали несоответствующие шутки (Пульхерия Ивановна случайно напилась водки), а уста, и на сей раз для сокрытия внутреннего страдания. Характерные свойства оборачиваются негативным знаком. При наступлении смерти героиня силится, но не может ничего выговорить. Супруги только смотрят друг другу в глаза. Их фамилия реализуется в обозначении господствующего органа живого тела (губы) и на этот раз она связывается с дыханием-духом.

В «притче» страстно влюбленный юноша пытается убить себя, поэтому «его старались не выпускать с глаз» (226). Пульхерия Ивановна же, как мать, присматривала за своим мужем. Предпринятые ею меры по устройству дел после ее смерти также определяются как нечто необычное: «…необыкновенною *рас*то*ро*пностию *рас*по*р*ядила все таким об*раз*ом, чтобы после нее Афанасий Иванович не заметил ее отсутствия» (224). Предмет наставления ключнице – чтобы она «глядела за паном» – заключается в передаче своих «материнских обязанностей» следить за кормлением и одеванием супруга («родного дитя»). Надзор приводит к награждению, а отсутствие надзора рассматривается как грехопадение: «Не своди с него глаз, <...> и бог наградит тебя. <...> Когда же не будешь за ним присматривать, то не будет тебе счастия на *свет*е. Я сама буду просить бога, чтобы не давал тебе благополучной кончины <...> и весь род ваш не будет иметь ни в чем благословения божия» (225). Выявляется одновременно самоотверженный и мстительный характер героини. Забота о другом через зрительную функцию присваивается теперь супругу: Афанасий Иванович стал смотреть за умирающей женой, в его мерном, спокойном бытовании возникает теперь беспокойство чувств. Таким образом, любовь выражается в служении другому человеку.

Попытка самоубийства молодого человека воспроизводится повторами тех же морфем, какими текст репрезентировал подготовку Пульхерии Ивановны к смерти («ее распорядительность»): «…внезапно *раз*давшийся выст*ре*л пе*ре*пугал ужасно его родных. Они вбежали в комнату и увидели его *рас*про*стер*того, с *раз*дробленным че*ре*пом» (226). Означивание самоистребления человека коррелирует с разрушением окружающего его мира. Родственники «*стар*ались у*дал*ить все, чем бы мог он себя у*дар*ить; но он в

скором времени нашел новый случай и *бро*сился под колеса проезжавшего экипажа. Ему *растрощ*ило руку и ногу; но он опять был вылечен» (227). Смерть сопоставляется со случаем. «Орудия» смерти – выстрел, удар и колесо – имеют свои символические корни в предшествующих сегментах текста (см. старое ружье Афанасия; приятное путешествие на коляске). Бричка жизни и счастья исколечена, однако страстный человек не сломлен, переживает все несчастья и скоро женится, в отличие, например, от Подколесина («Женитьба»), который восстает против подавленности коляской брака и бросается не под, а на коляску. Для объяснения могут быть приведены и другие примеры из творчества Гоголя: страх главного героя перед браком в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» или символика коляски, данная в одноименной повести Гоголя. Таким образом, предметные связи между притчей и историей пожилой пары заставляют читателя относиться к выводам, сделанным повествователем, настороженно.

Пятилетняя разлука вызывает у повествователя желание проверить правильность своих догадок касательно отношений стариков и молодых, страсти и привычки. Он удивляется тому, что старик, который до сих пор воплощал для него идею простого, низменного, бездуховного и подчеркнуто бесчувственного существования (нет слез, только питание и сидение) вдруг проявил душу – высокие чувства. Об этом свидетельствует и многочисленный повтор сегмента слова «души», вследствие чего духовность присваивается субъектом текста обыкновенному, простому образу жизни: «…пять лет всеистребляющего времени – старик, <...> которого жизнь <...> ни разу не возм*ущ*ало ни одно сильное ощ*ущ*ение д*уш*и, которого вся жизнь, казалось, состояло только из сидения на высоком стуле, из ядения с*уш*еных рыбок и гр*уш*, из добро*душ*ных рассказов, – и такая долгая, такая жаркая печаль!» (228). Признаки длительного времени и огня-теплоты сообщаются печали. Чувства, душа и привычка оказываются взаимосвязанными теснее страсти. В этом аспекте концепт страсти мотивирует неоднократное употребление прилагательного «страшный» как в связи с множеством, так и с похищениями. Ведь страсть сближается с воровством и обыкновенностью через корень слова «страх», в то время как привычка выдвигается как уникальная.

Повествователю Гоголя кажется, что все объясняется разницей возрастов: «…мне казались детскими все наши страсти против этой долгой, медленной, почти бесчувственной привычки» (228).

Тема обыкновенной пошлости не раскрывается, так как обнаруживается необыкновенное человеческое чувство. Повествователь опять употребляет определение, данное раньше образу героя, – «детский», и переносит его на страсть, в то время как привычка предстает взрослой, длительной и в отличие от «чувствительных излияний» – трагически бесчувственной. Повесть о сопоставлении идиллии («мирного городка») с большим миром оборачивается доказательством временного характера страсти и прочности чувства привычки. Но затем повествователь опять называет старика ребенком, что ставит читателя в тупик. Может быть, в случае со стариком проявляется страсть? Если привычка присваивается старости, а для молодости характерно страстное чувство, оттого ли кажется оно значительным или, превращаясь в привычку, становится долговечным? В чем же кроется недоразумение, которое предопределяет два противоположных толкования повести?[3]

Ясно, что релятивизируется романтический образец безгранично страстной любви, возникает непривычное до этого момента утверждение вечной любви в привычке, то есть переосмысливается и однозначное причисление Гоголя к романтикам. Эта тема вызвала острую критику со стороны современников писателя. Привычка в данном случае понимается Гоголем не в пошлом смысле (ср. пародию на нее в «Евгении Онегине» Пушкина в быте супругов Лариных). Можно согласиться с выводом К. Кроо о том, что слезы старика являются знаком настоящей страсти, вырастающей из привычки[4].

Повествователь все замечает со страхом от встречи с необыкновенными переменами. Свои впечатления передает снова с ог-

---

[3] Одни исследователи считают, что чувства героя и героини определяются не любовью взрослых людей, а инфантильной зависимостью и сращенностью. Другие утверждают, что любовное чувство, связывающее стариков, изображается более поэтичным и возвышенным, чем привязанности остальных персонажей. Белоусова утверждает, что случайное, незначительное событие разрушения в растительном существовании придает особый смысл вечному – любви, над которой бессильны смерть и время (см.: *Белоусова Н. К.* Случайное и вечное в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» // Вісник Черкаського університету. Науковий журнал. № 158. Інтерпретация Гоголівського тексту); *Золотусский И. П.* Гоголь. М., 1979. Ч. 3, гл. 1. *«То мгновение любви, которое Гоголь запечатлел в повести о малороссийских Филемоне и Бавкиде, выше и значительнее любого мирового переворота или катаклизма»).*

[4] *Kroo K.* Az elbeszélés konstrukciós elve Gogol «Régimódi földesurak» című művében // Studia Russica VII. Budapest, 1984. P. 211–233.

лядкой на общие утверждения, создавая модус обыкновенности. Его нарочитая установка на то, чтобы повествовать о чем-то распространенном и общеизвестном, постоянно сталкивается с тем, что происходит что-то необычное. Итак, обыкновенное мышление формирует анахроническое повествовательное отношение к миру старосветских помещиков, оно рассказчиком не рефлектируется, но постепенно преодолевается. Слово «обыкновенность» этимологически связано со словом «привычка» (оно образовано от общего корня с «обыкновением» – «выкнуть») одним членом поставленного в повести концепта, через корень -выкн-, в результате чего проблематика обыкновения возводится в ранг одного из ключевых вопросов произведения. Главные герои выделяются из этой установки на обобщение, они конкретизированы и уникальны, к тому же повествователь присваивает их себе: «мои старики».

«Похищение» в молодости Афанасием Ивановичем Пульхерии Ивановны определяется как «давние, необыкновенные происшествия», а в старости пропажа кошки становится особым событием. Типичный сентиментальный оборот употребляется в связи с наступлением необратимого, уникального события пропажи кошки, которая символически предсказывает близкую кончину героини: «Но повествование мое приближается к весьма печальному событию, изменившему навсегда жизнь этого мирного уголка» (221). Это понимание событийности является межтекстовым доказательством одного из умозаключений повести «Старосветские помещики» – о важности и размере причин и следствий. Необыкновенное событие похищения и смерти сопровождается оппозицией языков внешнего мира (обыкновенной необыкновенности) и домашнего мира (необыкновенной обыкновенности). Смерть объявляется «особенным происшествием» – на наш взгляд, главным событием повести[5].

В словах Пульхерии при прощании с жизнью скрывается значение бессмертного продолжения старого света: «…не горюйте за мною: я уже *старуха* и довольно пожила, да и вы уже *стар*ы, мы скоро увидимся на том *свете*» (224). Обычные связи между значимым и означаемым расторгаются языком Гоголя и порождают

[5] Ю. Лотман считает, что реальное изменение – событие – наступает только при катастрофе смерти – полного разрушения: *Лотман Ю. М.* Повесть Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» // Учебный материал по анализу произведений художественной прозы (сост. А. Ф. Белоусов). Таллин, 1984. С. 66–73.

новые соотношения. Мотив света отмечается и в связи с одеждой (будничной и праздничной), которая также играет важную роль в системе метафор и метонимий Гоголя. Она, как внешняя оболочка, скрывает внутреннюю суть ее носителя. Желание героини быть похороненной в платье «серенького» цвета, на котором маленькие «цветочки по коричневому полю», можно понимать как параллелизм, подчеркивающий подобие героини светлому, серому цвету шерсти пропавшей кошки.

Мотив света повторяется в детализированном описании обряда похорон: «дали в руки покойницы *вос*ковую *све*чу» (225). *Свет* и свеча символизируют вечный свет, всегда и везде существующий, куда и направляются герои после смерти. Смерть старушки наступает летом, в разгар жизни природы, в светлый день – а не зимой, как это полагалось бы по литературной традиции. Погода акцентированно чистая, без намека на дождь (переносно – слезы), что служило бы типичным выражением чувствительности. Таким образом, контраст свидетельствует о светлости «праздника» похорон как о метафоризации воскресения: «*По*койницу *по*нес*ли* наконец, народ *по*вал*ил* с*ле*дом, и он *по*шел за нею; *свя*щенники были в *пол*ном обл*а*чении, с*о*лнце *све*тило, грудные ребенки *пла*кали на руках матерей, жаворонки *пел*и, дети в рубашонках бегали и резвились *по* дороге» (226). Нагромождение сегмента «сле» отсылает к описанию «прелести» природы и дороги. Последовательное и анафорическое повторение сегмента «по» может активизировать как слово «покойница», так и «помещица» (см. заглавие). Пульхерия Ивановна же неукоснительно называется теперь покойницей, которая нашла вечный упокой души: «…гроб *по*ставили над ямой, ему велели *по*дойти и *по*целовать в *по*следний раз *по*койницу; он *по*дошел, *по*целовал, на глазах его *пок*азались бесчувственные слезы» (226).

Фонические повторы активизируют простые и «приземленные» тона, отсылают к звуковой симфонии мира поместья. Вносят в нее свой вклад и голоса священных лиц: «*Гро*б опустили, священник взял заступ и первый *бро*сил *гор*сть земли, г*ус*той *про*тяжный х*ор* дьячка и двух *по*ном*а*рей *про*пел вечную память *по*д чистым, безоблачным небом, <...> земля уже *пок*рыла и сровняла яму, – в это время он *пробра*лся вперед <...>. Он *по*днял глаза свои, *по*смотрел смутно и сказал: “Так вот это вы уже и погребли ее! зачем?!” Он остановился и не докончил своей речи» (226). Как раньше Пульхерия Ивановна, так и Афанасий Иванович не в состоянии говорить.

Смерть лишает их способности (связной) речи. Афанасий Иванович силился «выговорить имя покойницы, но на половине слова спокойное и обыкновенное лицо его судорожно исковеркивалось» (228). Не только речь, но и лицо теряет прежние формы и «портится». Этот процесс отмечен признаком необычности.

Как в описании старосветского быта, так и здесь возникает мотив «*свечки*», на этот раз в качестве известной – но по признакам действия обновленной – метафоры жизни, которая угасает и теряет свой огонь: герой «сохнул, кашлял, таял как свечка и наконец угас так, как она, когда уже ничего не осталось, что бы могло поддержать бедное ее пламя» (228). Синцова отмечает, что свеча символизирует пламя смерти, а зов по имени – голос смерти. Между тем и зов включается в процесс метафоризации звуков, природы и гибели. К коренной метафоре повести (свет) приобщается и ее оппозиция: вода, к тому же соленая, «гр*уст*ная». «Грешный» язык героя сменяется сочувственным. Помещик овладевает новым, до сих пор отсутствующим у него языком. Это демонстрируется метафорическим сюжетом «товстых губов». Товстогубы худеют, их губы направлены уже не на переедание или «пере-говорение».

Особенность события смерти и общность с ситуацией смерти жены подчеркивается и в описании смерти мужа. Природа и здесь торжествует, как бы отрицая печальный характер умирания. Наоборот, утверждается торжественность светлой и вечной жизни в образе сияющего солнца. Судя по утверждениям повествователя, гости больше почитают хозяйку, обслуживавшую их, чем хозяина (на ее похоронах больше людей). По последней воле Афанасия Ивановича он тоже похоронен возле церкви, рядом с могилой покойницы. Модальность теперь определяется светлым настроением близкой встречи и бессмертия. Смерть стариков Товстогубов понимается не просто как погребение под землю, но как светлое воскресение – восхождение. Их постигает смертный час не в одно время, как Филемона и Бавкиду в мифе[6], однако постепенное метафорическое одеревенение и сторожевание «мраморного храма» (как служба) детализируется подобным образом. Так совершается цикл, сочувственная речь повествователя переходит в суживание-концентрированность на смыслопорождающем слове-имени героев. Данные героям простые имена и фамилии по своей семантике выдвигают возвышенные качества и придают нарочито призем-

[6] Белоусова считает, что невозможно повторить миф, потому что герои умерли не одновременно.

ленному образу героев символическую функцию. Реализация имени в образах героев предвещает их бессмертность (Афанасий) и красоту (Пульхерия).

Отношение же языкового дискурса к повествованию с чувствительной и дидактической или комической модальностью подлежит особому пересмотру. В завершающем предложении повести Гоголя проявляется ирония повествователя, сменяющего свои установки и модусы, в результате которых произошел разрыв между самим повествованием и предметом повествования. Обыкновенное, банальное наделяется статусом необычного, особого. Вторжение обыкновенных страстей угрожает разрушением мира, но любовь по привычке делает старинную историю необыкновенной, подлежащей письменному воспроизведению, распространению и вечной актуализации. Таким образом, тезис о страсти и привычке преобразуется в вопрос о дискурсе – необыкновенный, романтический язык и обыкновенный реалистический язык, которые преобразуются в прозаический язык Гоголя, индексами которого являются обновленные концепты – метафоры, анализируемые нами. Читательские ожидания все время нарушаются как с помощью бессмертной архетипичности, так и вследствие того, что Гоголь известным образом перерабатывает традиционный сюжет. При этом встречаются звуковые метафоры, которые создают целый образ поместья, а две половины распавшегося целого (брака) снова соединяются.

Подводя итог, можно прийти к выводу о том, что бракованность восполняется на всех уровнях текста дискурсом Гоголя: муж и жена, обыкновенное и необыкновенное, предметы и языки, основанные на метафорических планах, исходящих из базисного словосочетания заглавия – помещики старого света, то есть хранители-владельцы древнего слова-души. Они, как хранители архаичной традиции, выделяются из окружающей среды и становятся необычным предметом для повествования. В конечном счете, смерть и старость Товстогубов вызывает потребность пересказать их историю в форме повести об истории ненасытных, сердечных и бессмертных душ. Это превращает их не просто в образцы для подтверждения какого-то тезиса, а в повесть об истории создания особого дискурса, которым можно переосмыслить узуальные понятия страсти и привычки. Оба эти концепта в жизни человека ускоряют процесс старения, однако в гоголевском дискурсе реинтерпретируются сквозь призму сакрального и вечного – «старого света». В этом аспекте

семантика «брака» представляет собой нечто более возвышенное (сакральный вечный свет), чем страстное влечение друг к другу или простое сожительство. В «Переписках» Гоголь неоднократно ссылается на неразрывность связи любви и служения. Любви можно служить словом. И здесь возникает переход к новой метафоре, в которой все концепты и узуальные выражения (старосветский) становятся индексами поиска переосмысливающего нового слова. Этот дискурс мы бы назвали прозаической поэзией «необыкновенной обыкновенности», «старого мира», «мирного города».

Для подтверждения данной мысли приведем в качестве примера два сравнения, сделанные Гоголем. Сопоставляя лиризм русских поэтов, стих и язык Пушкина и Языкова, писатель пользуется подобными сравнениями: библейская мудрость и бесстрастие, старость и свет. Он размышляет об этом и в контексте любви до и после брака, страсти и привычки[7]. Суммируя кратко сентенции Гоголя, можно утверждать его же словами, что если свет любви погаснет, то померкнет и свет поэзии. Назначение человека-творца заключается в поддержке этого света посредством службы. Известно же, что корень -svet- содержит значения «света, святости и бессмертия». Он родствен семантики «жертвоприношения, увеличения силы и богатства» и, таким образом, комплексу «благости, насыщенности духовной энергией и производительной силы», т.е. творчества[8]. А по мнению Гоголя, седина же – святость[9].

По стопам Гоголя пошел и Гончаров, трансформируя этот сюжет с позиции реалистического миропонимания, и в этом отношении он занимает необычную позицию. Его персонажи начинают жить самостоятельной жизнью, в известной мере отдаленной от

---

[7] По его мнению, «любовь до брака – стихи Языкова: они эффектны, огненны и с первого раза уже овладевают всеми чувствами. Но после брака любовь – поэзия Пушкина: она не вдруг обхватит нас, но чем более вглядываешься в нее, тем она более открывается, развертывается и наконец превращается в величавый и обширный океан, в который чем более вглядываешься, тем он кажется необъятнее, и тогда самые стихи Языкова кажутся только частию, небольшою рекою, впадающею в этот океан». *Гоголь Н. В.* Письмо Данилевскому А. С., 30 марта 1832 г. С.-Петербург // *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1940. Т. 10. Письма, 1820–1835. С. 226–228. См. также: *Гоголь Н. В.* В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность // *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 369–409.

[8] *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. I. Первый век Христианства на Руси. С. 441–443.

[9] *Гоголь Н. В.* Выбранные места…

промежуточных интерпретаций. Писатель сталкивается в своих романах с проблемами, подобными гоголевским, однако проблематика *обыкновенности-необыкновенности*, *молодости-старости* и *любви-привычки* выдвигается наиболее остро и центрально в первом его романе – в «Обыкновенной истории». Адуев-старший предлагает выбрать жену с расчетом на то, могут ли они привыкнуть друг к другу, а его племянник утверждает необходимость наличия чувства любви. Оба терпят поражение на своем пути, и таким образом читатель получает предостережение от таких крайностей. С точки зрения логических умозаключений перевес явно на стороне привычки, однако писатель всеми поэтическими средствами борется против нее, ратуя за необыкновенность любви. А страсть и порождаемые ею страдания переходят в тематику следующих его романов, особенно романа «Обломов»[10], однако там уже в оппозиции с *долгом,* а не привычкой.

Специфику текста Гончарова определяет концептуальный план страсти и долга, страсти и привычки, коренящийся в разных произведениях Гоголя, в том числе и в «Старосветских помещиках». Штольц так же опасается страстей, как и Обломов: «…ровное и медленное горение огня лучше бурных пожаров» (IV, 163), но с такой же страстью влюбляется в Ольгу, как и в свое время Обломов.

Любовная история с Ольгой представляет путь к расставанию, последовательность того процесса, в ходе которого Обломов обнаруживает несоответствие чувств Ольги его модели брака. Первая такая ситуация – понимание Ольгой любви, согласно которому героиня отождествляет чувство с долгом. В ответ Обломов пишет ей известное письмо. Однако при виде слез Ольги он думает, что истолковал ее слова ошибочно и продолжает встречаться с ней. Заданный эмоциональный ритм прослеживается во всей истории: романтическая любовь-идеал Обломова постоянно подлежит переосмыслению со стороны Ольги и прозаизации со стороны других.

В письме Обломова образ Ольги, которая является самой большой «проблемой» из-за страдания, причиненного страстью, выводит Обломова из его спокойного состояния. С одной стороны, страсть героя уподобляется огню, «который пожирал его душу» (IV, 246), с другой – страсть получает атрибуты Обломова, кото-

[10] *Гончаров И. А.* Обломов // *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1998. Т. 4. (В скобках указаны ссылки на это издание, римской цифрой – том, арабской – страница. Подчеркивание и выделение курсивом слов или сегментов в цитированных предложениях сделаны мной. – *А. М.*)

рые вносят инновацию в обычное значение слова и вместе с тем способствуют смыслопорождению: его взгляд «был неподвижный, почти безумный; им глядел не Обломов, а страсть» (IV, 202). Жизнь, как и страсть, в тексте уподобляется камню, а также битве. Страсть становится эквивалентом смерти – своего антонима – и связывается с грозой.

Особенно ярко ставится вопрос в связи с описанием состояния Ольги в эпизоде встречи темной ночью в саду, о чем не было сведений у Штольца (эпизод вставлен, как и «Сон Обломова»). «Однажды вечером она впала в это тревожное состояние, в какой-то лунатизм любви, и явилась Обломову в новом свете. Было душно, жарко; из леса глухо шумел теплый ветер, небо заволакивало тяжелыми облаками. Становилось все темнее и темнее» (IV, 269). Описание «грозной» природы (духота, мрак, тревога) перекликается с нарративными деталями состояния Ольги, которая на этот раз не в состоянии играть на фортепиано.: «– Не могу, у меня пальцы дрожат, мне как будто душно, – сказала она Обломову» (IV, 269). Ее образ принимает атрибуты грозы-страсти. Ей страшно, она теснее прижимается к Обломову. У нее грудь теснит, она дышит «горячо ему на щеку». «Потом начала плакать, сначала тихонько, потом навзрыд. Он растерялся. <...> – Ничего, – отвечала она всхлипывая, – не мешай, дай выплакаться... огонь выйдет слезами, мне легче будет; это все нервы играют...» (IV, 270). Дома она «была слаба, но улыбалась странной бессознательной улыбкой, как будто под влиянием грезы». Обломов «ушел в раздумье. Он где-то видал эту улыбку; он припомнил какую-то картину, на которой изображена женщина с такой улыбкой... только не Корделия...» (IV, 271). Зачатки страсти дают возможность нарушения долга и реализации истории Нормы, в то же время превращаются в угрозу для Обломова: идеал спокойной жены превращается в образ страстной любовницы. Требуется укрощение необузданных чувств привычкой в форме бракосочетания.

В начале их отношений Ольга не всегда ведет себя непосредственно, а старается следовать поведению своей светской подруги, Сонички. Кроме этого она, подобно Татьяне Лариной или невесте Подколесина, старается погадать на картах о своем женихе. В случае Ольги акт вышивания напоминает действие невесты у Гоголя и в определенном смысле отсылает к свадьбе как символу соединения. Действие Мойр – ткут жизнь человека – было отмечено нами раньше в связи с этими женскими образами (имя, действие,

мотивы). Женщина, невеста, вьет пряжу жизни мужчины, жениха, детерминирует его существование. Когда же Обломов просит буквально и метафорически ее руки, Ольга с трудом отдает ее. «Она смотрела на него с покойной гордостью и твердо ждала; а ему хотелось бы в эту минуту не гордости и твердости, а слез, страсти, охмеляющего счастья, хоть на одну минуту, а потом уже пусть потекла бы жизнь невозмутимого покоя!» (IV, 286). Обломова терзают сомнения: «И вдруг ни порывистых слез от неожиданного счастья, ни стыдливого согласия! Как это понять! В сердце у него проснулась и завозилась змея сомнения... Любит она или только выходит замуж?» (IV, 286). Герой представляет себе сватовство в романтической форме (слезы, шептанье). Обломов, подобно Онегину, предвидит, что девушка будет готова к настоящей любви позже. В качестве гончаровской Татьяны она должна пройти его путь, приобрести тот опыт, которым Обломов был наделен еще до их знакомства, для того чтобы понять его мотивацию отказа от действия. Ольга обретет воплощение своих требований к мужу в браке со Штольцем, когда их идиллия вдруг обратится для нее в опровержение представленного ею образца. Ольга осознает свои чувства к Обломову, только уже будучи замужем.

Круг вопросов, поднятых Гоголем (*страсть – долг – привычка*), получает дальнейшее развитие, так как провинциальная идиллия «Стариков» не послужила комплексным материалом: автор смог реализовать ее только в очерке, жанровом опыте в здании своего последнего романа «Обрыв»[11]. В этом отрывке явно выступают те атрибуты образов стариков, которые Гончаров сообщает им в своем толковании прообразов. Бодрость, чистота, красота и откровенная любовь придаются им. Эти качества так открыто не были представлены ни в произведении Овидия, ни у Гоголя. Вместо перетопленных покоев здесь акцентируется темнота и прохлада комнат. Бабушка выражает традиционное, почтительное отношение к старикам – «надо уважать старость» (VII, 84) и старым нормам, однако ее отношение по ходу событий меняется в сторону дифференциации – уважать не возраст, не чины (Нил Андреевич Тычков),

[11] Роман цитируется по следующему изданию с указанием страницы в круглых скобках: *Гончаров И. А.* Обрыв // *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2004. Т. 7. (В скобках указаны ссылки на это издание, римской цифрой – том, арабской – страница. Подчеркивание и выделение курсивом определенных слов или сегментов в цитированных предложениях сделаны мной – *А. М.*)

а человека. Райский же, сначала увлеченный молодежным брожением чувств и бунтом против нормы старших поколений, вырабатывает уважение к опыту старших (бабушка). Не упоминаются здесь физиологические акты (еда и сон), возведенные в сакральные нормы, которые господствуют в мире Обломовки и Товстогубов. Выделяется только взаимное внимание супругов, то, что они шепчутся и угождают друг другу. Признаки молодых влюбленных переносятся на людей пожилого возраста. Обыкновенное, банальное наделяется статусом необычного, особого. Вторжение обыкновенных страстей угрожает разрушением мира, но любовь по привычке делает старинную историю необыкновенной, надлежащей письменному воспроизведению, распространению и вечной актуализации.

В изначальных высказываниях Райского страсть сопоставляется со всеми атрибутами *гро*зы. Для него существует только один выбор: «или *горе*ние, или – сон и скука!» (VII, 37). В данном случае слово героя активизирует семантическую связь грозы – горения, приносящей страдание и горе. Вера сама уподобляет чувство последней надежды на страсть состоянию, когда будто *гор*ела, «как на угольях» (VII, 601). В поэтическом тексте развертывается семантический план слова «страсть». См. значение мотива «грозы» в поэтике Гончарова и устойчивую этимологизацию связи *горе: гореть*, *страсть: страдать: страх*[12].

В сне Веры страсть метафоризуется грозой, которая разрывает мост и не дает Вере возможности «перебежать пропасть» (VII, 613). Райский отмечает «поэзию» этого сна, но, поскольку только Тушин готов перенести Веру через обрыв (VII, 747), сон предвещает не только сюжетную коллизию, но намекает также и на необходимость переакцентирования слова Райского, сближающего страсть с поэзией. Он приходит к принятию «прозы» Тушина. Гроза и обрыв символизируют драму, переживаемую героями, в то время как жанр идиллии о Марфиньке предполагает только дождь: «…рассыплется в мелкий дождь мещанской комедии!» (VII, 249). Это позволяет нам предположить, что гроза выполняет функцию метафоры не только страсти, но и поиска новой поэтической формы.

Страх – следствие *у-грозы*, которая вызывает его и приводит к оцепенению. *Гроза* символизирует ожидание какой-то тревоги,

[12] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1987. Т. 3. С. 771–772; Т. 1. С. 440.

непредвиденной опасности. У порога спокойного «царства» (сада) Бережковой возникает угроза обрыва. Фонограмматические повторы и развертывание семантической памяти слова образуют многоплановый внутритекстовой мир романа. «*Гро*за приближалась величественно; издали доносился глухой *ро*кот *гро*ма <…>. В*друг* блеснула молния, и н*ад дер*евней *разда*лся *рез*кий *удар гр*ома» (VII, 446). Строгая фоническая упорядоченность описания грозы раскрывает его семантический комплекс (см. мотивику грозы, молнии и грома).

Любая жизненная ситуация становится для Райского к*ар*тиной, которую он пытается, во-первых, «поближе наблюдать», а во-вторых, участвовать в ней, т.е. «поместиться самому в нее», не только для того, чтобы «списать детали» (VII, 446), но и репрезентировать самого себя. Интенция героя понаблюдать и воспроизвести грозу как природное явление заканчивается тем, что «*Райс*кий стал *рас*каиваться в своем *артис*тическом намерении посмотреть грозу» (VII, 446). Знаковая манифестация предложения устанавливает единство предикатов и образа Райского. Герой очутится в обрыве, промокнет, перелезет через плетень (см. граница)[13] и попадет в канаву (см. обрыв). Только благодаря Тушину, которого Райский ошибочно считает героем романа Веры, он может снова выкарабкаться наверх.

В конце сюжета Райский доходит до понимания, что его жанровые и языковые шаблоны неадекватны, однако необходимы для того, чтобы найти соответствующую поэтическую форму. Романтический код о красоте грозы-страсти ошибочный, его использование приводит к «обрыву», к заблуждению и безобразию. Это на сюжетном уровне реализуется в ослеплении Райского при разгадке образа Веры. Вера влияет на героя так, что «его как будто молнией ослепило «язвительной» красотой» (VII, 296). Выделение слова «язвительный» коннотирует ядовитость змеи и отвергается как романтическое словоупотребление героя. Это ослепление обозначается молнией при грозе – «жмурясь от ослепительной молнии» (VII, 447), и общий предикат устанавливает психологический

[13] Параллельное сюжетное развертывание представляет страсть как границу в судьбе Веры. Метафорически с плетня Марк возвращается к Вере, а она с горы к нему в обрыв, где совершается «грехопадение», переход «Рубикона» (VII, 680), превращение девушки в женщину и новая жизнь для Веры. Перескочив плетень-границу, Марк понял настоящий смысл своего поступка, и для него также началась новая жизнь – в юнкерах (VII, 730).

параллелизм между картиной природы и картиной человеческой жизни. Между тем мотив «света» означает степень ясновидения, а «диогеновский фонарь» метафоризует поиски идеальной женщины как предмета творчества. Цитируя «Бориса Годунова» Пушкина, Райский уподобляет акт письма лампаде, т.е. свету: «И после моей смерти – другой найдет мои бумаги: *Засветит он, как я, свою лампаду* – И – может быть – напишет...» (VII, 765).

Оказывается, что Райский способен творить в состоянии, свободном от страданий (страстей), но для этого он должен пережить чувство страсти. В результате этого процесса переосмысливается и понятие «страсти». Фоническая и мотивная упорядоченность уподоблений Райского страсти развертывается в текстовом пространстве романа (см. установленный знаковый, вследствие чего и семантический, параллелизм со словами – мотивами страсти, красоты, греха, грозы, света), тем самым слово Райского демонстрирует развитие романного слова.

Главные мотивы романа «Обрыв» – «красота» и «страсть», «грех» и «гроза», «искусство» и «искушение», «свет» – так соединяются в сложный тематический и семантический комплекс на разных уровнях текста. Все они развертываются из господствующего мотива «обрыва», метафоры акта письма и романа Гончарова. По этой причине мы не должны ограничиваться анализом только их тематической функции или непосредственного значения в тексте. Слово же, проходя сквозь поэтический текст, вбирает в себя все смысловые единицы и становится эквивалентом всего художественного произведения[14]. Как уже подчеркивалось, обновление романной формы способствует новому смыслопорождению. В результате подмеченные Гоголем концепты в романах Гончарова развертываются своеобразно.

[14] *Выготский Л. С.* Избранные психологические исследования. М., 1956. С. 355–384.

А. Г. Гродецкая

РЕМИНИСЦЕНЦИИ «НОВОЙ ЭЛОИЗЫ» В ФИНАЛЬНЫХ ГЛАВАХ «ОБЛОМОВА» И «ЧТО ДЕЛАТЬ?» (еще раз о «тоске» Ольги Ильинской в «крымской» главе романа Гончарова)

«Это все Андрей: он привил любовь, как оспу, нам обоим», – произносит в третьей части романа Илья Ильич Обломов, утомленный исполнением роли страстного влюбленного в коротком летнем романе с Ольгой Ильинской [Гончаров 1998, 2004, Т. 4: 338]. И далее следует характерное гончаровское окрашенное иронией несобственно-авторское[1] повествование: «Он с громкими вздохами ложился, вставал, даже выходил на улицу и все доискивался нормы жизни, такого существования, которое было бы и исполнено содержания, и текло бы тихо, день за днем, капля по капле, в немом созерцании природы и тихих, едва ползущих явлениях семейной, мирно-хлопотливой жизни. Ему не хотелось воображать ее широкой, шумно несущейся рекой, с кипучими волнами, как воображал ее Штольц» [Там же].

Мотив заражения оспой «во имя любви» восходит к третьей части «Новой Элоизы» (письмо XIV), где Сен-Пре посещает больную оспой Юлию, стремясь «разделить с ней недуг», от которого он «не мог ее исцелить» [Руссо 1961, Т. 2: 279]. У постели Юлии Сен-Пре заражается оспой. Эту сцену воссоздает одна из гравюр к роману с авторским названием «L'innaculacion de l'amour» («Заражение во имя любви», или буквально «Прививка любви») [Там же: 697, 762].

В романе Гончарова мотив *любви – прививки оспы*, входящий в мотивный комплекс *любви – болезни, любви – аномалии* как на-

[1] По наблюдениям В. М. Марковича, у Гончарова в сфере несобственно-авторской речи (сочетающей различные формы речи несобственно-прямой, внутренней и замещенной) «разноречивые интенции, которыми "населено" двуголосое слово, не разделены и ни с одной из них не отождествляется полностью авторская или читательская позиция. При этом очень значительна роль повествовательной иронии, которая ни одной из различаемых здесь смысловых инстанций не позволяет остаться равной себе, обрести непоколебимую твердость (а тем самым – и право на безусловную читательскую солидарность)» [Маркович 1982: 85–86, 95].

рушения искомой «нормы любви», до последнего времени не был воспринят в качестве очевидной реминисценции «Новой Элоизы». Комментируя процитированные выше строки в издании «Обломова» в «Литературных памятниках», Л. С. Гейро сослалась на текст «Анны Карениной», где тот же мотив *прививки оспы* явился, по ее предположению, толстовским заимствованием у Гончарова[2]. В качестве прецедентного мотива[3] он же (и также без указания комментаторов на источник) присутствует и в романе Чернышевского[4].

Стоит отметить попутно, что в гончаровских текстах сильный прецедентный мотив, к какому бы источнику он ни восходил (мифологическому, фольклорному, литературному), как правило, единожды возникнув, многократно варьируется, меняя тональность от лирической до иронической и пародической[5]. В данном случае мотив *любви – болезни* повторяется в 1-й главе четвертой части, когда Илья Ильич обретает покой на Выборгской стороне у Агафьи Пшеницыной: «Он каждый день все более и более дружился с хозяйкой: о любви и в ум ему не приходило, то есть о той любви, которую он недавно перенес, как какую-нибудь оспу, корь или горячку, и содрогался, когда вспоминал о ней. Он сближался с Агафьей Матвеевной – как будто подвигался к огню, от которого становится все теплее и теплее, но которого любить нельзя» [Гончаров 1998, 2004, Т. 4: 383].

Любопытно, что и чувство Агафьи к Обломову, которому посвящены в четвертой части романа несколько проникновенных страниц (особенно любимых современными исследователями),

[2] Ср.: «Возможно, что этот оригинальный образ запомнился Л. Н. Толстому…» [Гейро 1987: 674]. Имеется в виду беседа гостей в салоне Бетси Тверской: «Но браками по рассудку мы называем те, когда уже оба перебесились. Это как скарлатина, чрез это надо пройти. – Тогда надо выучиться искусственно прививать любовь, как оспу» («Анна Каренина», ч. 2, гл. 7).

[3] Широкую трактовку прецедентности см.: Михновец 2006.

[4] С девушками в мастерской Веры Павловны время от времени случаются «обыкновенные истории»: «Это то же, что в старину была оспа, пока не выучились предотвращать ее. Теперь кто пострадает от оспы, так уже виноват сам, а гораздо больше его близкие; а прежде было не то: некого было винить, кроме гадкого поветрия или гадкого города, села, да разве еще того человека, который, страдая оспою, прикоснулся к другому, а не заперся в карантин, пока выздоровеет. Так теперь с этими историями: когда-нибудь и от этой оспы люди избавят себя, даже и средство известно, только еще не хотят принимать его, все равно как долго, очень долго не хотели принимать и средства против оспы» [Чернышевский 1975: 138].

[5] См. об этом в содержательной статье: Рипинская 2004.

включается в ряд тех же мотивов-метафор, только ее *любви-болезни* поставлен облегченный диагноз: «Это как-то легло на нее само собой, и она подошла точно под тучу, не пятясь назад и не забегая вперед, а полюбила Обломова просто, как будто *простудилась* и схватила *неизлечимую лихорадку*» [Там же: 380; курсив в цитатах здесь и ниже мой. – *А. Г.*].

Мотив любви-болезни с многочисленными вариациями (оспа, корь, горячка, лихорадка) – один из устойчивых в прозе Гончарова[6], вообще отличающейся постоянством художественных приемов и средств. Он, как правило, выполняет функцию снижения, травестирования канонического для романтиков образа высокой болезни, безумства страсти, составляющего часть романтического мифа, в формировании которого предромантику Руссо принадлежала значительная роль.

Итак, в переживаемом чувстве герой узнает симптомы романтической *болезни*, что подается Гончаровым с иронией, обнаруживающей, кроме того, и детскость сознания Ильи Ильича, который в нарушившем его покой чувстве стремится найти виноватого. Упоминание «прививки любви» сигнализирует о том, что романная коллизия так или иначе проецируется на «Новую Элоизу».

Речь ниже пойдет главным образом о 8-й главе четвертой части «Обломова» (в специальной литературе получившей название «крымской»), рисующей семейную идиллию Ольги и Андрея Штольцев в их коттедже в Крыму. В романе Чернышевского для нас актуальна только полемическая реакция на «Обломова» (практически не исследованная[7]), однако реакция, зависимая от узнаваемой и соотносимой с «Новой Элоизой» сюжетной ситуации.

Роман Руссо как один из претекстов гончаровского романа рассматривался неоднократно, при этом «руссоистский текст» в тексте гончаровском обычно трактуется очень широко – от общности и преемственности этико-философской проблематики (как соотношение «обломка» и целого, проблема личностной дробности / целостности) до «руссоистских» прообразов в идиллической топике

[6] Болезнью представляется и Марку Волохову в «Обрыве» любовь Райского к Вере: «…я вижу любовь: она, как корь, еще не высыпала наружу, но скоро высыпет…» [Гончаров 1998, 2004, Т. 7: 391].

[7] Только подступы к теме намечены в работах: Егоров 1958; Теплинский 1989: 68–69; Гродецкая 2011.

Обломовки [см.: Мельник 1982; Мельник 1985: 31–34; Мельник 1995; Отрадин 1994: 123–133; Краснощекова 1997: 260–284 и др.].

Есть, на наш взгляд, основания для осторожного сближения двух этапов сердечного опыта главной героини Гончарова с опытом героини Руссо [ср.: Отрадин 1994: 127–133]. Первый опыт Ольги – любовь-страсть, второй – любовь-гармония и идеально счастливый брак, к которому вполне может быть применено определение «доверие прекрасных душ». Гончаров не допускает свою героиню в ее первом любовном опыте до грехопадения, но к самой его границе подводит. В сюжете «страсти» Обломова и Ольги важнейшую роль играет его музыкальная составляющая – пение Ольгой арии «Casta diva» из оперы Беллини «Норма», благодаря чему переживания героев возвышаются до романтических образцов. «У Гончарова Casta diva становится символом любви-страсти, стихийного всепобеждающего чувства, высокой духовности, единения влюбленных. Прозвучавшая в исполнении Ольги ария Casta diva помогла “родственным душам” – ей и Илье Ильичу – сразу узнать друг друга» [Отрадин 1994: 118]. Мысль о высшем предопределении имплицитно присутствует в этом сюжете: фамилия Ольги – Ильинская, ей по закону «избирательного сродства» как будто была уготована роль избранницы Ильи Ильича.

Немало оснований и для сопоставления Штольца с господином де Вольмаром. Степень авторской иронии, постоянно звучащей в первой и второй частях романа и сопутствующей по преимуществу центральному персонажу и его двойникам-обломовцам, в последних частях заметно снижается – ни Штольц, ни Ольга объектом иронии не становятся ни разу. Подобно Вольмару, Штольц в финале романа выступает в роли учителя, мудрого друга-наставника Ольги: «Как мыслитель и как художник, он ткал ей разумное существование, и никогда еще в жизни не бывал он поглощен так глубоко <…> как теперь, нянчась с этой неумолкающей, волканической работой духа своей подруги!» [Гончаров 1998–2004, Т. 4: 454]. Супружеская роль Штольца, как и Вольмара, предполагает мудрое понимание и прощение первого сердечного опыта его подруги, чувство вины за который долгое время не оставляет Ольгу. В созидании супругами Штольцами «разумного существования», в гармонии сердца и разума, чувственно-страстного и возвышенно-духовного начал, которые реализует их счастливый союз, очевидно влияние просветительских идей.

Что еще в «крымской» главе определяется руссоистским кодом?

Изображение жизни Штольцев в Крыму сочетает, как и в романе Руссо, элементы идиллии и утопии [см.: Лукьянец 1999][8]. Идиллическая топика в обоих романах маркирована. Кларан в «Новой Элоизе» – «чудесный, уединенный уголок», «райский уголок», в «Обломове» – «тихий уголок на морском берегу». Обитателям «очаровательного жилища» в Кларане чужда роскошь: «…здесь нет великолепия лишь потому, что им пренебрегают <…> оно состоит не в роскоши, а в прекрасном строе всего целого, в согласованности его частей и единстве замысла устроителя» [Руссо 1961, Т. 2: 474–475]. Ср. у Гончарова: «Скромен и невелик был их дом. Внутреннее устройство его имело так же свой стиль, как наружная архитектура, как все убранство носило печать мысли и личного вкуса хозяев <…> Любитель комфорта, может быть, пожал бы плечами, взглянув на всю наружную разнорядицу мебели <…> везде присутствовала или недремлющая мысль, или сияла красота человеческого дела, как кругом сияла вечная красота природы» [Гончаров 1998, 2004, Т. 4: 446–447]. Идиллика в обоих текстах явлена как во временных (цикличное, длящееся время), так и в пространственных (конкретность, локальность «уголка») координатах.

Понятно, что репрезентация идеальной действительности Кларана у Руссо полнее, подробнее, многообразнее, чем у Гончарова. Жизни в Кларане посвящена целиком пятая часть «Новой Элоизы». Это те полнота и разносторонность, которые «придают миру счастливых человеческих отношений основательность» [Лукьянец 1999: 36]. Счастливые отношения и счастливый быт не только супругов, но детей и родителей (семейные связи, по Руссо, служат отражением природного начала), гармонические отношения друзей, соседей, прислуги вписаны в совершенно гармоничный мир счастливых поселян: «Кларан – это государство в миниатюре, изображенное в соответствии с идеалами автора» [Занадворова 1993: 47]. Поскольку повествование ведется в письмах, то все подробное многообразие отношений героев с природно-социальным миром, отношений «деятельной доброты», не только изображается, причем с разных, хотя и созвучных, точек зрения, в письмах-трактатах развернута и этико-философская программа этих отношений.

С особой миссией героини Руссо – мудрой матери, следующей в воспитании детей идеям природно-социальной гармонии, ассо-

[8] О разных аспектах восприятия утопии Кларана (консервативная, хилиастическая утопия и др.) см. также: Занадворова 1993: 46–47, 133.

циируются в тексте «крымской» главы «грезы» Штольца: «Вдали ему опять улыбался новый образ, не эгоистки Ольги, не страстно любящей жены, не матери-няньки <…>, а что-то другое, почти небывалое… Ему грезилась мать – создательница и участница нравственной и общественной жизни целого счастливого поколения» [Гончаров 1998, 2004, Т. 4: 455].

Но именно в ситуации семейно-природной идиллии Кларана героиню Руссо настигают «тайная тоска», «скука», «томление», чувство «отвращения к благополучию». «Переживания Юлии настолько сложны, – замечает Т. Л. Занадворова, – что читателю нередко трудно различить, где истина, а где заблуждения» [Занадворова 1993: 58].

> Жить без борения человеку не свойственно, такая жизнь все равно что смерть, – признается Юлия в VIII письме 6-й части. – Тот, кто, не будучи богом, обладал бы всемогуществом, оказался бы несчастнейшим созданием – он лишился бы удовольствия желать, а легче перенести всякое иное лишение.
>
> Вот и я со времени моего замужества и со дня возвращения вашего испытываю отчасти то же самое. Все вокруг должно меня радовать, а радоваться не могу. Тайная тоска закралась в душу, такая в ней пустота и сердце все щемит, – словом, то же, что вы говорили о себе. Привязанности моей ко всем дорогим мне существам недостаточно, чтобы она целиком захватила меня, – еще остается у меня бесполезная сила, и я не знаю, куда девать ее. Непонятное горе, – сознаюсь в этом, но я действительно страдаю, друг мой, я слишком счастлива, счастье наскучило мне.
>
> Знаете ли вы какое-нибудь средство против отвращения к благополучию? Это чувство, столь безрассудное и совсем невольное, во многом отняло цену у жизни, меж тем как прежде я ею так дорожила. Я не могу себе представить, найдутся ли в жизни такие радости, коих у меня нет и кои дали бы мне удовлетворение. Быть может, другая женщина на моем месте была бы более чувствительна, чем я? <…> Может быть, она была бы лучше защищена от скуки и более крепкие нити привязывали бы ее к миру? И все же меня терзает тревога: сердце не знает, чего ему недостает, и смутные желания томят его.
>
> Не находя на земле радости себе, душа моя жадно взыскует ее в ином мире; возносясь к источнику всех чувств и самого бытия, она освобождается от своего томления, от тоски своей, она возрождается, оживает, обретает новые силы и познает там новую жизнь; она получает новое существование, чуждое плотских страстей, или, вернее, она уже не во мне, она вся растворяется в

том беспредельном существе, которое она созерцает, освободившись на мгновение от пут своих, а когда снова чувствует их на себе, утешается мыслью, что изведала состояние блаженства и исполнилась надежды на недалекое и вечное вступление в него. [Руссо 1961, Т. 2: 614–615].

Сравним с этой душевной исповедью Юлии состояние героини Гончарова в обстановке крымской идиллии:

Она боялась впасть во что-нибудь похожее на обломовскую апатию. Но как она ни старалась сбыть с души эти мгновения периодического оцепенения, сна души, к ней нет-нет да подкрадется сначала греза счастья <…> затем... смущение, боязнь, *томление, какая-то глухая грусть,* послышатся какие-то смутные, туманные вопросы в беспокойной голове.

Ольга чутко прислушивалась, пытала себя, но ничего не выпытала, не могла добиться, чего по временам просит, чего ищет душа, а только просит и ищет чего-то, даже будто – страшно сказать – *тоскует*, будто ей мало было счастливой жизни, будто она уставала от нее и требовала еще новых, небывалых явлений, заглядывала дальше вперед... <…> Она знала, у кого спросить об этих тревогах, и нашла бы ответ, но какой? <…>

– Что же это? – с отчаянием спрашивала она, когда вдруг становилась *скучна*, равнодушна ко всему в прекрасный, задумчивый вечер или за колыбелью, даже среди ласк и речей мужа... [Гончаров 1998, 2004, Т. 4: 456–457].

Мудрым утешителем Ольги в ее душевных тревогах выступает Штольц:

Нет, твоя грусть, томление – если это только то, что я думаю, – скорее признак силы... Поиски живого, раздраженного ума порываются иногда за житейские грани, не находят, конечно, ответов, и является грусть... временное недовольство жизнью... Это грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне... <…> Это расплата за прометеев огонь! Мало того, что терпи, еще люби эту грусть и уважай сомнения и вопросы: они – переполненный избыток, роскошь жизни и являются больше на вершинах счастья, когда нет грубых желаний; они не родятся среди жизни обыденной: там не до того, где горе и нужда <…> Они приводят к бездне, от которой не допросишься ничего, и с большей любовью заставляют опять глядеть на жизнь... <…> Мы не титаны с тобой, – продолжал он, обнимая ее, – мы не пойдем, с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживем трудную минуту, и опять потом улыбнется жизнь, счастье и...

– А если они никогда не отстанут: грусть будет тревожить все больше, больше?.. – спрашивала она.

– Что ж? примем ее как новую стихию жизни... Да нет, этого не бывает, не может быть у нас! Это не твоя грусть; это общий недуг человечества. На тебя брызнула одна капля... <…> Он не договорил, а она, как безумная, бросилась к нему в объятия и, как вакханка, в страстном забытьи замерла на мгновение, обвив ему шею руками. [Там же: 460–462].

Переживаниям гончаровской героини в финале романа В. А. Недзвецкий посвятил специальную статью «Тоска Ольги Ильинской в “крымской” главе романа «Обломов»: интерпретации и реальность» [Недзвецкий 2008]. Попыток интерпретации тоски-томления главной героини романа как в критике, так и в исследовательской литературе было предпринято немало, их, собственно, и приводит в своей статье В. А. Недзвецкий. Первую интерпретацию, как известно, предложил Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?», появившейся в № 5 «Современника» за 1859 год, то есть спустя месяц после публикации романа. «Автор не раскрыл пред нами, – писал о героине романа критик, – ее волнений во всей их полноте, и мы можем ошибиться в предположении насчет их свойства. Но нам кажется, что это в ее сердце и голове веяние новой жизни, к которой она несравненно ближе Штольца. <…> Она бросила Обломова, когда перестала в него верить; она оставит и Штольца, ежели перестанет верить в него» [«Обломов» в критике: 67–68]. Фактически повторил мысль Добролюбова Д. Н. Овсянико-Куликовский, писавший о стремлении Ольги «к разумной деятельности и плодотворной общественной работе»: «Спокойная, тихая, счастливая жизнь пугает ее, как призрак обломовщины, как болотная тина, грозящая затянуть и поглотить человека» [Там же: 264]. Той же причиной объяснял «томление» героини Гончарова и Р. В. Иванов-Разумник: «Ольга сама не понимает, что это с нею творится, а Гончаров, конечно, не позволяет ей догадаться, что хандра ее есть неизбежная реакция живого человека против мертвящей суши этического мещанства...» [Там же: 270]. Среди интерпретаций, учтенных В. А. Недзвецким, заслуживает внимания мнение Вс. Сечкарева, высказанное в его изданной в 1974 г. англоязычной монографии о Гончарове. Он видит в состоянии героини проявление «экзистенциональной скуки, которая охватывает человека в тот момент, когда он достиг абсолютного удовлетворения, пустоты, которую чувствует современный интеллектуал, которому

доступны все материальные блага, но который не способен найти ответ на коренные вопросы и мучим очевидной бессмысленностью жизни» [цит. по: Недзвецкий 2008: 79].

Убедившись в неполноте или же неточности большинства предложенных интерпретаций «тоски» гончаровской героини, Недзвецкий предложил собственную, основанную на анализе литературно-философских и мифологических прообразов «мятежной» ситуации, которая благодаря словам Штольца («Мы не титаны с тобой…») обрела «литературность», ориентацию на опыт героев Байрона и Гете и миф о Прометее. Однако не упомянутое В. А. Недзвецким имя Руссо должно, безусловно, предшествовать именам бурных гениев. Тоска, томление, скука гончаровской героини исключительно близка состоянию героини Руссо в конце романа, и именно этот прецедентный текст открывает путь к самый убедительной, на наш взгляд, ее интерпретации.

Почему, наконец, заслуживает сопоставления с «Обломовым» роман Чернышевского? Рецензии на роман Гончарова Чернышевский так и не написал, хотя известно, что такое намерение у него было [см.: Егоров 1958: 321; Гродецкая 2011: 148]. Из его немногочисленных высказываний о Гончарове, как правило, цитируют единственное, сводящееся к тому, что Гончаров «не понимал смысла картин, которые изображал» [Чернышевский 1948: 872][9]. Не обнаруживаются ли в «Что делать?» пояснения к «картинам» Гончарова, им не понятым? Допуская известное упрощение, можно сказать, что Чернышевский воспроизводит фабульную схему «Обломова»: Вера Павловна Розальская-Лопухова-Кирсанова, полюбив одного из двух друзей (и выйдя за него замуж), позднее соединяет свою жизнь со вторым. Однако и Лопухов, явившись из Англии преуспевающим Бьюмонтом, находит счастье с Катей Полозовой. В итоге в романе счастливы обе супружеские пары, как счастливы (в ином, разумеется, осмыслении) две супружеские пары в «Обломове». Навязчивость картин семейного счастья в «Что делать?», помимо счастливой утопии «Четвертого сна», побудила Страхова назвать свою критическую статью о романе, который «учит, как быть счастливым», «Счастливые люди» [Чернышевский 2008: 555–576][10].

[9] О контексте этого высказывания см.: Гродецкая 2011.

[10] Ср.: «Роман, конечно, написан сказочно, написан для прославления своих героев…»; «…устройство семейных отношений у г. Чернышевского причудливо до забавного и смешного» [Там же: 574, 596].

Поразительно приближенным к ситуации в «Обломове» и едва ли случайно дублирующим загадочное «томление» Ольги Ильинской в конце романа представляется возникающее в безоблачно-счастливом втором браке Веры Павловны непонятное ей поначалу и необъяснимое «недовольство»:

> Не очень часто вспоминает Вера Павловна прошлое своей нынешней любви; да, в настоящем так много жизни, что остается мало времени для воспоминаний. Но когда вспоминает она прошлое, то иногда – сначала, точно, только иногда, а потом все постояннее – при каждом воспоминании она чувствует недовольство, сначала слабое, мимолетное, неопределенное, – кем? чем? – вот уж ей становится видно, кем: она недовольна собою, за что же? <…> И какой странный характер стал заметен в этом чувстве, когда стал выясняться его характер: будто это не она, Вера Павловна Кирсанова, лично чувствует недовольство, а будто в ней отражается недовольство тысяч и миллионов; и будто не лично собою она недовольна, а будто недовольны в ней собою эти тысячи и миллионы. Кто ж эти тысячи и миллионы? за что они недовольны собою? Если бы она по-прежнему жила больше одна, думала одна, вероятно не так скоро прояснилось бы это; но ведь теперь она постоянно с мужем, они все думают вместе, и мысль о нем примешана ко всем ее мыслям. Это много помогло ей разгадать свое чувство. Прямо он сам нисколько не мог разъяснить эту загадку: пока чувство было темно для нее, для него оно было еще темнее; ему трудно было даже понять, как это возможно иметь недовольство, нисколько не омрачающее личного довольства, нисколько не относящееся ни к чему личному. Это было для него странностью, во сто раз более темною, чем для нее. [Чернышевский 1975: 256].

В полемике, надо полагать, с Гончаровым, чьей героине ее странное состояние разъясняет Штольц, Чернышевский предлагает собственный рецепт, призванный излечить Веру Павловну от недуга. Если смысл «картины» у Гончарова остался «не понят», то у Чернышевского он конкретен и ясен. Помимо швейных мастерских Вера Павловна начинает вслед за мужем заниматься медициной и, преуспев в этом, от «недовольства» легко излечивается. Замечателен по-своему и, возможно, введен Чернышевским в текст романа как аллюзия на сцену из гончаровского романа (где Штольц вместе с Ольгой размышляет о том, что они «не титаны»), диалог Веры Павловны с Кирсановым, в котором ведущая партия в разъяснении «тайны жизни» принадлежит не учителю-мужчине, но женщине: «Рахметовы – это другая порода; они сливаются с общим делом так, что оно для них необходимость,

наполняющая их жизнь; для них оно даже заменяет личную жизнь. А нам, Саша, недоступно это. *Мы не орлы*, как он. Нам необходима только личная жизнь. Мастерская – разве это моя личная жизнь? Это дело – не мое дело, чужое. Я занимаюсь им не для себя, а для других; пожалуй, и для моих убеждений. Но разве человеку, – такому, как мы, не орлу, – разве ему до других, когда ему самому очень тяжело? Разве его занимают его убеждения, когда его мучат его чувства? Нет, нужно личное дело, необходимое дело, от которого зависела бы собственная жизнь, такое дело, которое лично для меня, для моего образа жизни, для моих средств к жизни, для всего моего положения в жизни, для всей моей судьбы было бы важнее всех моих увлечений страстью, только такое дело может служить опорою в борьбе со страстью; только оно не вытесняется из жизни страстью, а само заглушает страсть, только оно дает силу и отдых. Я хочу такого дела» [Там же: 289].

Резонансность сюжетных ситуаций у Гончарова и Чернышевского по отношению к финалу «Новой Элоизы» свидетельствует о той огромной ценности, которую психологизм Руссо имел для обоих писателей.

Литература

1. *Гейро Л. С.* Примечания // *Гончаров И. А.* Обломов / Изд. подготовила Л. С. Гейро. Л., 1987. С. 647–692.

2. *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1998, 2004. Т. 4, 7.

3. *Гродецкая А. Г.* О рецензии на «Обломова», не написанной Чернышевским // Обломов: константы и переменные: Сб. науч. статей. СПб., 2011. С. 148–153.

4. *Егоров Б. Ф.* Кого пародировал Н. Г. Чернышевский в рецензии на книгу Н. Готорна? // Вопросы изучения русской литературы XI–XX веков. М.; Л., 1958. С. 321–322.

5. *Занадворова Т. Л.* Жан-Жак Руссо: Художественный метод, традиции. Екатеринбург, 1993.

6. *Краснощекова Е. А.* Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997.

7. *Лукьянец И. В.* Французский роман второй половины XVIII века (автор, герой, сюжет). СПб., 1999.

8. *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982.

9. *Мельник В. И.* Философские мотивы в романе И. А. Гончарова «Обломов» // Русская литература. 1982. № 3. С. 81–99.

10. *Мельник В. И.* Реализм Гончарова. Владивосток, 1985.

11. *Мельник В. И., Мельник Т. В.* И. А. Гончаров в контексте европейской литературы. Ульяновск, 1995.

12. *Михновец Н. Г.* Прецедентные произведения и прецедентные темы в диалогах культур и времен. Место и роль прецедентных явлений в творчестве Ф. М. Достоевского. СПб., 2006.

13. *Недзвецкий В. А.* Тоска Ольги Ильинской в «крымской» главе романа «Обломов»: интерпретации и реальность // И. А. Гончаров: Материалы Междунар. науч. конф. Ульяновск, 2008. С. 73–86.

14. Роман И. А. Гончарова в русской критике: Сб. статей / Сост., авт. вступ. ст. и комментариев М. В. Отрадин. Л., 1991.

15. *Отрадин М. В.* Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.

16. *Рипинская Е.* Русский реалистический роман: мотив и сюжет (И. А. Гончаров. «Обрыв»: опыт анализа риторической организации романа): http://www-old.informika.ru/text/magaz/science/vys/PHILOL/NUM_11/HTML/page027.html

17. *Руссо Ж.-Ж.* Избр. соч.: В 3 т. М., 1961.

18. *Теплинский М. В.* Литературные реминисценции в романе «Что делать?» // Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы: Межвуз. науч. сб. Саратов, 1989. Вып. 11. С. 67–78.

19. *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1948. Т. 13.

20. *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1975.

21. Н. Г. Чернышевский: Pro et contra. Личность и творчество Н. Г. Чернышевского в оценке русских писателей, критиков: Антология. СПб., 2008.

С. А. Ларин

«ВОДКА, ПИВО И ВИНО...» В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, проект № 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII – начало XX вв.)»

Сомневаясь в возможности изменить образ жизни Ильи Ильича Обломова, Андрей Штольц (перед тем как в последний раз встретится со своим другом в доме на Выборгской стороне) скажет про него жене: «При свидании готов на все, а чуть с глаз долой – прощай: опять **заснул**. Возишься, как с **пьяницей**!» [466][1]. Пока-

[1] Здесь и далее произведения И. А. Гончарова цит. с указанием в скобках тома и страницы по: *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997 (издание продолжается). Роман «Обломов» цит. с указанием только страниц. П/ж в цитатах – наш.

зательна и реакция Ольги на слова мужа: «Зачем с глаз долой?.. С **ним** надо действовать **решительно**: **взять** его с собой в карету и **увезти**» [466]. Именно решительностью, предприимчивостью отличались, как известно, и Ольга Ильинская, и Штольц от Обломова, они – это неоднократно продемонстрировано в романе – *распоряжались* им, вопреки желаниям самого Ильи Ильича. Силой Штольц попытается увезти Обломова из «ямы, из болота, на свет, на простор, где есть здоровая, нормальная жизнь» [482] и во время их последней встречи, и только неожиданно возникшая *каменная стена*, отверзшаяся *бездна* не позволят ему это сделать. Но главное – как будто бы «случайную» метафорическую характеристику Штольца («пьяница») Обломов полностью «оправдывает».

В следующей, 9-й главе 4-й части повествователь расскажет о том, что Илья Ильич перенес апоплексический удар, поскольку «…**кушал** аппетитно и много, как в Обломовке, **ходил и работал лениво** и мало <…> несмотря на нарастающие лета, беспечно **пил вино**, **смородиновую водку** и еще беспечнее и подолгу **спал** после обеда» [475]. При этом подчеркивается бессилие героя, потеря самостоятельности и «автономности»: «…он хотел встать с дивана и не мог, хотел выговорить слово – и язык не повиновался ему. Живи он с одним Захаром, он мог бы… умереть…» [475]. Болезнь приводит к зависимости героя от его *хозяйки* Пшеницыной, что будет развернуто показано в данной главе и мотивировано заботой о здоровье[2], а в конце главы вообще выяснится: Обломов оказался полностью во власти Агафьи Матвеевны – женился на ней. Однако, несмотря на все усилия Пшеницыной по спасению своего любимого постояльца, герой все равно довольно скоро умирает[3].

Повествователь подробно перечисляет те ограничения, которые были наложены на Илью Ильича после апоплексического удара: «Водка, пиво и вино, кофе[4], с немногими и редкими исключениями,

[2] См.: [475–478].

[3] «Действие “Обломова” охватывает, с промежутками, период времени с 1819 г. (когда Илюше было семь лет) по 1856 год» (*Цейтлин А. Г.* И. А. Гончаров. М., 1950. С. 164). Согласно расчетам А. Г. Цейтлина, Илья Ильич должен был бы умереть в 1853 г., прожив после первого апоплексического удара всего около двух лет.

[4] Несмотря на запрет доктора, кофе будет регулярно появляться в рационе Обломова и после апоплексического удара: «После обеда никто и ничто не могло отклонить Обломова от лежанья. Он обыкновенно ложился тут же на диване на спину, но только полежать часок. **Чтоб он не спал**, хозяйка **наливала** тут же, на диване, **кофе**, тут же играли на ковре дети, и Илья Ильич волей-неволей

потом все жирное, мясное, пряное было ему запрещено, а вместо этого предписано ежедневное движение и умеренный сон только ночью» [475]. Возникает очевидная параллель с началом романа, где доктор также давал свои рекомендации, а их выполнение должно было, по его мнению, уберечь Обломова от *удара*: «Если вы еще года два-три проживете в этом климате да будете все лежать, есть жирное и тяжелое – вы умрете ударом» [83]; «…Вы должны изменить образ жизни, место, воздух, занятие – все, все» [84]; «Пищи мясной и вообще животной избегайте, мучнистой и студенистой тоже» [84]. Но к противопоказаниям 1-й части в 4-й добавляется перечень алкогольных напитков, причем, что любопытно, именно им список и открывается[5]. Зависимость своего состояния от этих факторов отмечает и сам Обломов во время увлечения Ольгой Ильинской: «Я как будто получше, посвежее, нежели как был в городе… глаза у меня не тусклые… Вот ячмень показался было, да и пропал… Должно быть, от здешнего воздуха; **много хожу**, **вина не пью** совсем, **не лежу**…» [217].

В ряду «медицинских» причин, спровоцировавших апоплексический удар и ускоривших гибель Ильи Ильича, пристрастие героя к алкоголю в 4-й части оказывается едва ли не главной.

Уже в очерках «Иван Савич Поджабрин» (1842, изд. 1848) мы обнаруживаем такой эпизод:

> – Ради Бога, не пейте за мое: я и так не знаю, что со своим здоровьем делать! – сказал князь. – Ничто не помогает убавить этой массы. – Он указал на свое тучное тело. – Да, я предвижу, – продолжал князь, – что мое здоровье убьет меня.
>
> – Побольше вот этих подвигов, – сказал граф, указывая на бутылку, – и ты убьешь его [I: 149].

В судьбе Обломова явно прослеживаются мотивы, связанные в первом романе Гончарова «Обыкновенная история» с Александром Адуевым, который, *бежав Юлии*, «…твердил стихи известного на-

---

должен был принимать участие» [477]. Знаменательно, что кофе присутствует и в эпизоде гибели Обломова: «Однажды утром Агафья Матвеевна **принесла** было ему, **по обыкновению**, **кофе** и – застала его так же кротко покоящимся на одре смерти, как на ложе сна, только голова немного сдвинулась с подушки да рука судорожно прижата была к сердцу, где, по-видимому, сосредоточилась и остановилась кровь» [485].

[5] В романе нигде не упоминается о том, чтобы Обломов пил пиво. Между тем «пивной» мотив связан в петербургских главах романа с враждебным обломовскому *скаредным*, немецким образом жизни, бедностью. В «Сне Обломова» пиво, напротив, непременная составляющая патриархального уклада.

шего поэта: <…> На час упившись счастьем ложным, / Я приучусь к мечтам ничтожным, / **С судьбою примирюсь вином**. / Я сердца усмирю заботы, / Я думам не велю летать…» [I: 388]. Осознавая свое положение во время проживания в доме на Выборгской стороне, Илья Ильич как будто пытается спрятаться от реальности, уйти в мир спасительных иллюзий. Причем в определенной мере это ему удается: «Он, не испытав наслаждений, добываемых в борьбе, мысленно отказался от них и чувствовал покой в душе только в забытом уголке, чуждом движения, борьбы и жизни. А если закипит еще у него воображение, восстанут забытые воспоминания, неисполненные мечты, если в совести зашевелятся упреки за прожитую так, а не иначе жизнь – он спит непокойно, просыпается, вскакивает с постели, иногда плачет холодными слезами безнадежности… Потом он взглянет на окружающее его, **вкусит временных благ** и успокоится… наконец, решит, что жизнь его не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрено, чтоб выразить возможность идеально покойной стороны человеческого бытия» [473–474][6].

В этой связи характерен эпизод, рассказывающий о том, каким образом Обломову удалось справиться с волнением, после того как «он решил, что до получения положительных известий из деревни он будет видеться с Ольгой только в воскресенье, при свидетелях»: «Часу во втором хозяйка из-за двери спросила, не хочет ли он закусить: у них пекли ватрушки. Подали ватрушки и рюмку смородиновой водки. Волнение Ильи Ильича немного успокоилось, и на него нашла только **тупая задумчивость**, в которой он пробыл почти до обеда» [335].

В данном контексте знаменательно звучат слова рассказчика из *очерков путешествия* «Фрегат “Паллада”», связывающего крах *идиллии* Ликейских островов, этой своеобразной азиатской Обломовки, с «…красным носом и… следами сильного невоздержания на лице…» [II: 513] местного губернатора. Характерно и разочаро-

---

[6] Ср. характеристику, которую в «Обыкновенной истории» рассказчик дает отношениям «первого министра в хозяйстве Анны Павловны», «первой ее ключницы» Аграфены и ее фаворита: «Евсей прочно занимал место и **за печкой**, и **в сердце** Аграфены. <...> Сама барыня привыкла видеть их вместе, и они **блаженствовали** целые десять лет. Многие ли в итоге годов своей жизни начтут десять счастливых? Зато вот настал и **миг утраты**! Прощай теплый угол, прощай Аграфена Ивановна, прощай игра в дураки, и **кофе**, и **водка**, и **наливка** – все прощай!» [I: 173].

вание героев-путешественников, которым «очень хотелось отстоять идиллию и мечту о золотом веке» [II: 512], в *бедных, кротких*, *простодушных* и *приветливых ликейцах,* оказавшихся *шпионами*, *картежниками*, *пьяницами* и *мошенниками*.

В сниженном отражении мотив пьянства *с горя* возникает в финале романа в объяснении Захаром своего *невоздержания*. «С горя, батюшка, Андрей Иваныч, ей-богу, с горя, – засипел Захар, сморщившись горько» [492]. Обратим внимание на паронимию горе – горько, а также на связь горечи и пьянства, включающую в контекст опьянения тему яда / отравления / смерти[7]. Так, по словам повествователя, Захар иногда объявлял публике, что «…барин его такой **картежник** и **пьяница**, какого свет не производил; что все ночи напролет до утра бьется в карты и **пьет горькую**» [68]. А сам Обломов нежелание ехать со Штольцем к Ольге объясняет завистью: «…ваше счастье будет для меня зеркалом, где я все буду видеть свою **горькую** и **убитую** жизнь; а ведь уж я жить иначе не стану, не могу» [434].

Близкие аргументы приводит Мухояров, объясняя необходимость в алкоголе: «Глядишь, кажется, нельзя и жить на белом свете, а выпьешь, можно жить!» [393]; «И рожа-то, слышь, не такая, и пальцы, видишь, красны, зачем водку пьешь… А как ее не пить-то? Попробуй! Хуже лакея...» [363]. Мухояров вообще, как известно, «был, в гастрономическом отношении, великий эпикуреец» [376]. Повествователь подробно характеризует «алкогольные» предпочтения *братца*: «Вино он брал с биржи и прятал сам и сам доставал; но на столе никогда никто не видал ничего, кроме графина водки, настоянной смородинным листом; вино же выпивалось в светлице. Когда он с Тарантьевым отправлялся на тоню, в пальто у него всегда спрятана была бутылка высокого сорта мадеры, а когда пили они “в заведении” чай, он приносил свой ром» [376–377].

По меньшей мере, косвенной виновницей этой «болезненной слабости» главного героя является Агафья Матвеевна Пшеницына. В этой связи заметим, что изучивший проблему алкоголизма в

[7] Сославшись в начале своей работы на слова немецкого химика Ю. Либиха о том, что «чистый алкоголь есть яд, потому и водка с точки зрения химии есть разведенный яд, то есть содержит вредные для здоровья частицы», автор брошюры «О трезвости в России» (1859) генерал-адъютант С. П. Шипов далее последовательно называет водку ядом. При этом автор сочувственно цитирует работы предшественников, исследовавших данную проблему и приравнявших воздействие на человека алкоголя к воздействию опиума или мышьяка. См.: *Шипов С. П.* О трезвости в России. СПб., 1859. С. 5–7, 12, 14, 19 и др.

России С. П. Шипов наиболее опасным видом пьянства называет «домашнее употребление вина, или правильнее сказать, домашнее пьянство», имеющее «гораздо более вредные последствия», чем «пьянство публичное, в кабаках и трактирах»[8].

Знаменательно, что сближение Пшеницыной с Обломовым начинается с двух чашек кофе, *огромного куска пирога* и рюмки водки, настоянной *на смородинном листу*.

Водка появляется и в любовной истории Адуева и Любецкой. «Живее! Полтинник на водку» [I: 252], – обещает герой *флегматичным* гребцам, желая как можно быстрее оказаться в *обетованном уголке* (!), где *у решетки сада* его ждет Наденька. Возвращаясь от Любецкой, переживший *миг невыразимого блаженства* Адуев, напротив, укрощает чрезмерное рвение гребцов, которые «в ожидании обещанной награды, поплевали на руки и начали было по-давнишнему привскакивать на местах, изо всей мочи работая веслами»: «Тише ехать! Еще полтинник на водку!» [I: 264].

Крайне показательна реакция Обломова на предложение *хозяйки* попробовать *смородиновку*, ведь водка – напиток, действительно мало соответствующий образу жизни и гастрономическим привычкам героя, в отличие от того же Тарантьева, который «не чужд был тревоги, если в перспективе дня не было у него громадного обеда с приличным количеством вина и водки» [305], или Мухоярова[9]. Эпизод первого угощения Обломова Пшеницыной пронизывают эротические мотивы. Гастрономическое здесь сопрягается с телесным, чувственным:

> Чрез пять минут из боковой комнаты высунулась к Обломову **голая** рука, **едва прикрытая** виденною уже им шалью, с тарелкой, на которой дымился, испуская горячий пар, огромный кусок пирога.
>
> – Покорно благодарю, – ласково отозвался Обломов, принимая пирог, и, заглянув в дверь, **уперся взглядом** в **высокую грудь** и **голые плечи**. **Дверь торопливо затворилась**.
>
> – Водки не угодно ли? – спросил голос.
>
> – **Я не пью**; покорно благодарю, – еще ласковее сказал Обломов, – у вас какая?

---

[8] *Шипов С. П.* О трезвости в России. СПб., 1859. С. 32.

[9] «С помощью описания застольных бесед… автор раскрывает скрытность характера Мухоярова и эгоизм, расчетливость Тарантьева» [*Филиппова Е. В.* Функционирование топоса «еда» в романе И. А. Гончарова «Обломов» // Принципы и методы исследования в филологии: конец 20 в.: Научно-методический семинар «Textus». СПб., 2001. Вып. 6. С. 243].

– Своя, домашняя: сами настаиваем на смородинном листу, – говорил голос.

– Я никогда не пивал на смородинном листу, позвольте попробовать!

Голая рука опять просунулась с тарелкой и рюмкой водки. Обломов выпил: **ему очень понравилась**[10].

– Очень благодарен, – говорил он, **стараясь заглянуть в дверь**, но дверь захлопнулась.

– Что вы **не дадите на себя взглянуть**, пожелать вам доброго утра? – упрекнул Обломов.

Хозяйка усмехнулась за дверью. <...>

«Какая она... простая, – подумал Обломов, – а есть в ней что-то такое... И держит себя чисто!» [305].

Рекомендуя Штольцу свою хозяйку, Илья Ильич укажет на ее кулинарные способности. И в минуту откровения в сравнении с «талантом» Ольги они оказываются для Обломова более привлекательными: «Да выпей, Андрей, право выпей: славная водка! Ольга Сергевна тебе этакой не сделает! Она споет Casta diva, а водки сделать не умеет так! И пирога такого с цыплятами и грибами не сделает!» [436]. В этой своеобразной характеристике Обломов называет те «качества» героинь, к которым он наиболее неравнодушен, то, что располагает Илью Ильича в их пользу: в обоих случаях любовное «оружие» и Агафьи Матвеевны, и Ольги Сергеевны оказывается связано с «оральным» кодом[11].

Неслучайно и смородиновую водку, и Агафью Матвеевну Илья Ильич наделяет одним и тем же эпитетом: «Вот не хочешь ли смородинной водки? **Славная**,[12] Андрей, попробуй!»; «– Агафья Матвеевна сама настаивает: **славная** женщина! – говорил Обломов, несколько **опьянев**»; «Он **выпил еще** рюмку водки. “– Да выпей, Андрей, право, выпей: **славная** водка!”»; «За другим

[10] Как пишет Н. М. Соколов, комментируя эпизод поэмы А. К. Толстого «Грешница» (1858), в котором *блудница молодая* «…Пришельцу с дерзкою улыбкой / Фиал шипящий подает»: «Смысл этой сцены ясен и для глухого. <…> Это почти условный жест женского обольщения и соблазна…» (цит. по: Русские пиры. СПб., 1998. С. 194).

[11] Характерно, что зарождение в Обломове любви-страсти представлено как поглощение, овладение. «Да, я что-то **добываю из нее**, – думал он, – из нее что-то **переходит в меня**. У сердца, вот здесь, начинает будто кипеть и биться… Тут я чувствую что-то **лишнее**, чего, кажется, не было…» [199].

[12] Несколько ранее «славным» Обломов называет кофе, который варит Пшеницына. См.: [304, 314].

жена так не смотрит – ей-богу! **Славная** баба Агафья Матвевна!» [435–436]. Определение «славный» вообще в ряде случаев актуализирует матримониальный мотив («– Вам бы замуж надо выйти, – сказал Обломов, – вы славная хозяйка» [315]; «– Еще я халат ваш достала из чулана... его можно починить и вымыть: материя такая славная! Он долго прослужит» [337]; «– На ильинской барышне! [женился Штольц. – *С. Л.*] Господи! Какая славная[13] барышня!» [434]).

Однако в первой и второй части романа это определение (и образованное от него наречие) чаще всего появляется в негативном или явно ироническом контекстах: «– Не болтай пустяков! Славно ты заботишься о барском покое!» [86]; «А он все еще недоволен, в "другие" пожаловал! Вот и награда! Славно барина честит!» [93]; «Посмотришь, Илья Ильич и отгуляется в полгода, и как вырастет он в это время! Как потолстеет! Как спит славно!» [138]; «Досталось же и двум коровам и козе, пойманным на деле: славно вздули бока!» [125]; «– Ну, коли еще ругает, так это славный барин!» [144]; «Войдешь в залу и не налюбуешься, как симметрически рассажены гости, как смирно и глубокомысленно сидят – за картами. Нечего сказать, славная задача жизни! Отличный пример для ищущего движения ума! Разве это не мертвецы? Разве не спят они всю жизнь сидя?» [173].

Нельзя не обратить внимания и на фамилию Агафьи Матвеевны, отсылающую к наименованию одного из самых востребованных и наиболее чтимых в винокурении злаков. Показательно, что *пшеница* в «Обломове» упоминается лишь однажды и в «материально-эротическом» контексте. Так, Штольц, желая развлечь Ольгу во время ее *неведомого припадка*, скажет: «Я кланялся от тебя Бичурину, ведь он влюблен в тебя, так авось утешится хоть этим немного, что пшеница его не поспеет на место в срок» [457]. Не менее любопытно единственное появление *пшеницы* и в первом романе Гончарова, где она символизирует связанные с темой власти материальный достаток и изобилие имения Адуевых. Мать Александра, убеждая сына отказаться от поездки в Петербург, скажет: «Погляди-ка, какой красотой Бог одел поля наши! Вон с тех полей одной ржи до пятисот четвертей сберем; а вон и пшеничка есть, и гречиха… А лес-то, лес-то как разросся! <…> А дичи, дичи что! и ведь все это твое, милый сынок: я только твоя приказчица.

[13] Отметим, что Ольгу Ильинскую «славной» называет только Захар. См.: [434].

<…> Здесь ты один всему господин, а там, может быть, всякий станет помыкать тобой. И ты хочешь бежать от такой благодати, еще не знаешь куда, в омут, может быть, прости Господи... Останься!» [I: 178].

Кроме того, «хлебная», «злаковая» фамилия Агафьи Матвеевны ассоциативно связана с другим «злаком» – ячменем, болезненным воспалением глаз, мучающим Обломова. Избавление от ячменей символизирует разрушение границы между героем и миром, их возвращение – погружение в *обломовщину*.

Пшеницына у Обломова ассоциируется с горячей ватрушкой и изготовленной в домашних условиях водкой[14], но и с образом Ольги связано «простое вино» [233], которое, по мнению героини, должно уберечь Илью Ильича от одного из «симптомов» обломовщины – ячменей. Однако если для Ольги «водка»[15] – лекарство, то для Агафьи Матвеевны – возможность сблизиться со своим *жильцом*. Лишив Пшеницыну традиционно женского способа привлечь внимание героя – *кокетства* («Сама Агафья Матвеевна не в силах была не только пококетничать с Обломовым, показать ему каким-нибудь признаком, что в ней происходит, но она, как сказано, никогда не сознавала и не понимала этого…» [382])[16], писатель наделяет ее другим, более мощным и эффективным средством воздействия, позволяющим ей успешно реализовать матримониальные планы. Свою заинтересованность Пшеницына продемонстрирует уже во время первой встречи с Обломовым, попытавшись даже позаимствовать «оружие» у Ильинской: «…с несвойственным ей беспокойством говорила хозяйка, стараясь как будто **голосом удержать** Обломова» [301].

---

[14] Ср. также: «Не знаю, как и благодарить вас, – говорил Обломов, глядя на нее [Пшеницыну. – *С. Л.*] с таким же удовольствием, с каким утром смотрел **на горячую ватрушку**» [336].

[15] *Onishi Ikuo*. On the imagery of things in «Oblomov»: Coffee and vodka // Хоккайдо : дайгаку бунгакубу киё: = Annu. rep. on cultural science. Саппоро, 2000. Т. 48. № 3. С. 67.

[16] Ср. замечания повествователя в «Счастливой ошибке» (1839): «В самом деле, каким именем назвать это поведение Елены? Адуев, в припадке бешенства, называл – заметьте, пожалуйста, mesdames, Адуев, а не я – называл… позвольте, как бишь?.. Эх, девичья память! из ума вон... Такое мудреное, нерусское слово… ко… ко… так и вертится на языке… да, да! – **кокетством**! **кокетством**! Насилу вспомнил. Кажется, так, mesdames, эта добродетель вашего милого пола – окружать себя толпою праздных молодых людей и – из жалости к их бездействию – задавать им различные занятия» [I: 71].

Пристрастие Обломова к *смородиновке* должно восприниматься как падение героя в яму, скатывание, по словам Штольца, в «грязный быт, удушливую сферу тупоумия» [444].

Намек на подобное развитие событий содержится уже в «фантазиях» Захара, соединяющих вдову и пьянство:

> Он иногда, от скуки, от недостатка материала для разговора или чтоб внушить более интереса слушающей его публике, вдруг распускал про барина какую-нибудь небывальщину.
>
> – Мой-то повадился вон все к той **вдове** ходить, – хрипел он тихо, по доверенности, – вчера писал записку к ней.
>
> Или объявит, что барин его такой картежник и **пьяница**, какого свет не производил; что все ночи напролет до утра бьется в карты и пьет горькую [68].

Повторное появление мотива пьянства («Э, какое нездоров! Нарезался!» [142]) в эпизоде разговора дворни у ворот свидетельствует о неотвратимости «прогноза» Захара[17].

Вообще употребление водки (как и кваса, во многом близкого ей по своей семантике[18]) устойчиво связывается у Гончарова с провинциальным, «обломовским» образом жизни. Она фигурирует и в размышлениях Александра Адуева, который вспоминает столь любезные ему провинциальные привычки своих земляков, и в «Сне Обломова», где упоминается в качестве обычного, предваряющего ужин напитка в доме родителей Ильи Ильича.

Неслучайно герой совершенно другого «амплуа» Штольц не только не хочет попробовать смородиновую водку, которую ему так настойчиво предлагает Обломов, но *с изумлением* наблюдает за Ильей Ильичом, выпивающим *одну за другой* четыре рюмки. Любопытно, что в «Обыкновенной истории» «водочный» мотив

[17] И. Ониси отмечает, что «…упоминание о водке и о вине чаще встречается, начиная с 3 главы, а еще чаще в 4 главе» [*Onishi Ikuo*. On the imagery of things in «Oblomov»: Coffee and vodka // Хоккайдо : дайгаку бунгакубу киё: = Annu. rep. on cultural science. Саппоро, 2000. Т. 48. № 3. С. 66]. Однако, по мнению ученого, «…эти примеры совершенно не обязательно связывать с пьянством», поскольку «…есть примеры, когда водку либо вообще не пьют, либо когда водка упоминается как простой атрибут…» [Там же]. И. Ониси осторожно замечает: «…существует некая взаимосвязь при упоминании водки во время сближения Обломова и Агафьи» [Там же]. Но при этом исследователь подчеркивает: «…то, что… Обломов не имел пристрастия к водке, прослеживается на протяжении всего романа» [Там же. С. 67].

[18] Подробнее см.: *Ларин С. А.* «И сон, и квас, и русская речь…» (к функции гастрономической семантики в романе И. А. Гончарова «Обломов») // Аспекты литературной антропологии и характерологии. Воронеж, 2009. С. 149–158.

«подыгрывает» разочарованию Александра в *вечной*, *неизменной* дружбе:

> – Я удивился, не верил, чтоб в человеке могло до такой степени огрубеть сердце, – рассказывает герой Петру Ивановичу и Лизавете Александровне о своей встрече с другом детства Поспеловым. – Я хотел испытать в последний раз, привязался к вопросу его о моих делах и начал рассказывать о том, как поступили со мной. <...> Тут я заговорил о моей любви, о мучениях, о душевной пустоте... я начал было увлекаться и думал, что повесть моих страданий растопит ледяную кору, что еще в глазах его не высохли слезы... Как вдруг он – разразился хохотом! смотрю, в руках у него платок: он во время моего рассказа все крепился, наконец не выдержал... Я в ужасе остановился.
>
> – Полно, полно, – сказал он, – лучше **выпей-ка водки** да станем ужинать. Человек! **водки**. Пойдем, пойдем, ха-ха-ха!.. есть **славный**... рост... ха-ха-ха!.. **ростбиф**...
>
> – Он взял было меня под руку, но я вырвался и бежал от этого чудовища... [I: 317–318].

Нельзя не вспомнить в связи с этим о «Слугах старого века» (1888)[19], где рассказчик (наделенный явными автобиографическими чертами) буквально приходит в отчаяние от невозможности найти слугу, который бы не страдал этим пагубным пороком:

> Я всегда смотрел косо на пьяниц – во всяком быту. А мне, как нарочно, выпало терпеть их около себя. Я никогда не был покоен: пьянство – ведь это перемежающееся умопомешательство, иногда опасное, разрешающееся какой-нибудь неожиданной катастро-

[19] Заметим, что во второй половине XIX в. – начале XX в. в России проводится кампания по борьбе с алкоголизмом, закончившаяся, как известно, введением в 1914 г. «сухого закона». Приведем наиболее выразительные примеры антиалкогольной популярной пропагандистской литературы: *Тюммель Г.* Водка есть кровь Сатаны: Простые, доступные каждому, средства к излечению запоя и всех видов пьянства. Предостережение против привычки к пьянству (с 4 раскраш. рис. человеч. желудка). М., 1867; Водка как дух сатаны, или Действия ее на тело человека, последствия и способы излечения от пьянства во всех его видах. М., 1878; *Ильинский А. И.* Водка и спиртные напитки, как причины болезней, сокращения жизни и расстройства быта людей и их потомства. М., 1888; *Чардымская Н. П.* Водка сильна, но сильней воля своя. М., 1892; *Фишер С.* Как действуют спиртные напитки (водка, вино, пиво) на человека. М., 1901; *Знаменский А.* Пьянство: Гибельный враг человеческого счастия, здоровья и благополучия и верный путь к развитию всяких пороков и несчастий. Водка, вино и другие спиртные напитки как причина многих болезней и преждевременного сокращения жизни. Губительные последствия пьянства в потомстве, семейной жизни и домашнем быту.... М., 1901.

фой… а нередко и большой бедой. Мои беспокойства длились с лишком два года: мне во что бы то ни стало хотелось сбыть это домашнее иго. Для этого прежде всего нужно было решить вопрос – где искать трезвого слугу[20].

Заметим, что алкогольные мотивы присутствуют практически во всех поздних произведениях Гончарова и играют в этих текстах значительную роль. Характерно и такое, правда, довольно осторожное, рассуждение романиста в письме от 15/27 мая <1869> г. к С. А. Никитенко: «Нам в России… предстоит решить свою собственную экономическую задачу, какой на Западе нет: это – **изобрести** или **создать** другую большую отрасль дохода государственного, которая заменила бы питейный доход, **а затем уже начать великое дело** – отучать народ от пьянства. Это будет вместе и нравственная задача. <…> Вино морально убивает большую часть, что есть лучшего в народном духе, в силах и дарованиях. Это не ново, но требует непрестанного повторения, чтобы народ проникся идеею воздержания, как одиннадцатою заповедью»[21]. Основная мысль Гончарова перекликается с выводом, который делает в своей брошюре «О трезвости в России» С. П. Шипов: «Предлагаемое совету присяжных... внезапное прекращение продажи крепких напитков и самого приготовления оных, было бы в России, а может быть и в Англии, думаю я, неудобоисполнимым, но всякое мудрое правительство должно идти постепенно к достижению сей благородной цели»[22].

Показательно, что в «Слугах…» повествуется преимущественно о событиях, происходивших с рассказчиком до его отъезда в *кругосветное плавание*, то есть предшествовавших времени основной работы над «Обломовым» и его публикации. Однако «Слуги…» любопытны и по другой причине. Обладатель большой физической силы слуга Антон[23] будет уподоблен рассказчиком русскому богатырю, соименнику и одному из прототипов Обломова, Илье Муромцу. Это заставляет вспомнить эпизод из «Сна Обломова», где также присутствует легендарный фольклорный

---

[20] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 166.

[21] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 355. См. еще: [Там же. С. 387; 458].

[22] *Шипов С. П.* О трезвости в России. СПб., 1859. С. 42.

[23] «Антон служил у Гончарова примерно в 1858 г. …накануне печатания “Обломова”» [*Мельник В. И.* И. А. Гончаров в контексте русской и мировой литературы. М., 2012. С. 20].

персонаж: в сказках няни Илья Муромец и другие богатыри были заняты тем, что «…странствовали по Руси, побивали несметные полчища басурманов… состязались в том, кто одним духом выпьет чару зелена вина и не крякнет…» [116]. Оба мотива связаны с Антоном, который потому и не может быть *надежным телохранителем* и *стражем* дома, что не выдерживает испытания *чарой* вина[24]. В данную логику включен и Обломов. Если Александр Адуев, попытавшись утопить свое горе в *чаше* с вином в *семье друзей*, не смог этого сделать («На некоторое время свобода, шумные сборища, беспечная жизнь заставили его забыть Юлию и тоску. Но все одно да одно, обеды у рестораторов, те же лица с мутными глазами; ежедневно все тот же глупый и пьяный бред собеседников и, вдобавок к этому, еще постоянно расстроенный желудок: нет, это не по нем. Слабый организм тела и душа Александра, настроенная на грустный, элегический тон, не вынесли этих забав» [I: 388]), то Илье Ильичу, напротив, автор дает возможность в полной мере реализовать озвученную его предшественником «теорию» на практике, а ее обоснование предоставляет героям, имеющим более чем сомнительную репутацию.

В «Слугах старого века» с пьянством связан мотив «оборотничества», превращения человека в зверя. Наиболее выразительно это будет изображено в 3-м *эскизе* «Степан с семьей», заглавный герой которого под воздействием алкоголя, как заметит рассказчик, «из кроткого, смирного старика обращается в зверя»[25]. Тот же самый комплекс мотивов мы встречаем в *очерке* «Литературный вечер» (1880). Эпатирующий собравшуюся на чтение романа публику своими критическими замечаниями, хорошим аппетитом, невоздержанностью в вине и заподозренный слугой в воровстве *газетный критик Кряков* оказывается известным актером.

Во многих произведениях Гончарова центральную роль в сближении героев играет «гастрономический» мотив. И вероятно, самый близкий к «Обломову» пример содержится в «Обрыве», герой которого «умный, добрый и высокой нравственности» учитель Коз-

[24] «Антон в описании Гончарова есть олицетворение богатырского... бессилия. <...> Гончаров именно акцентирует богатырское пьянство, пьянство до полусмерти. <...> Богатырское бессилие Гончаров в очерке определяет как черту национального характера... <...> Гончаров, может быть, далеко не случайно обмолвился сравнением “бессильного богатыря” Антона с Ильей Муромцем. Ведь именно в это время он работал над романом “Обломов”, героя которого звали именно Ильей» [*Мельник В. И.* И. А. Гончаров в контексте… С. 20, 21].

[25] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 7. С. 163.

лов, по словам его жены, *рыжей Клеопатры*, Ульяны, «…незаметно съел три тарелки [рисовой каши. – *С. Л.*] и… за кашу влюбился в нее» [VII: 200]. Как замечает И. П. Иванова, «поедание Леонтием рисовой каши, конечно, трудно назвать свадебным ритуалом, но этот процесс становится как бы его предвестием»[26]. «Несогласие [Полины Карповны. – *С. Л.*] стать женой Нила Андреича» также «выражается через мотив еды: отказываясь съесть пирог, Крицкая отказывается от "сватовства" Тычкова, воспринимая его слова как оскорбление и потому не желая ни есть, ни вообще находиться в доме рядом с этим человеком»[27]. В повести «Лихая болесть» (1838) «гастрономический» мотив наделяется мистической, магической семантикой, а «еда» выступает в роли приворотного средства. Так, объясняя механизм заражения «странной и непостижимой эпидемической болезнью» [I: 26], распространяемой Вереницыным, Тяжеленко скажет про него рассказчику: «…он… как демон-искуситель, вкрадывается в душу, усыпляет, доводит до бесчувственности[28], а там уж и поразит своею чарою, – не знаю, съесть ли, выпить ли что даст…» [I: 40].

Именно любовь Обломова к смородиновой водке сделала возможным столь успешное осуществление мошеннической проделки Тарантьевым и Мухояровым и поставила Илью Ильича в крайне затруднительное материальное положение[29]. И несмотря на явное, принципиальное отличие между Агафьей Матвеевной и ее братцем, в том, что касается средств, с помощью которых они достигают своей цели, герои не только похожи, но и действуют едва ли не сообща. Знаменательно такое не согласующееся с амплуа наивной хозяйки «признание» Пшеницыной в разговоре с Мухояровым: «Что вы, братец, меня барином попрекаете? <…> **Не я примани-**

[26] *Иванова И. П.* Мотив еды в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // И. А. Гончаров: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 195-летию со дня рожд. И. А. Гончарова, 15–18 июня 2007 г. Ульяновск, 2008. С. 189.

[27] Там же. С. 189–190.

[28] Ср. с рекомендациями Петра Ивановича Адуева: «Надо очертить ее [жену. – *С. Л.*] магическим кругом, не очень тесно, чтоб она не заметила границ и не переступила их, хитро овладеть не только ее сердцем... а умом, волей, подчинить ее вкус и нрав своему, чтоб она смотрела на вещи через тебя, думала твоим умом...» [I: 303].

[29] Связь пьянства и мошенничества, помимо «Обломова», можно обнаружить и в других произведениях Гончарова: «Обыкновенная история» (см.: [I: 291]), «Фрегат "Паллада"» (см.: [II: 512]), «Литературный вечер» (1880), «Слуги старого века».

вала его на квартиру: вы с Михеем Андреичем» [426–427]. Этот же мотив присутствует в эпизоде посещения Обломова Штольцем, во время которого Илья Ильич, «значительно отуманенный вином» [436], проговаривается о своем долге «хозяйке за припасы» [437]. В обоих случаях домашняя водка Пшеницыной делает Обломова уязвимым, беззащитным и выступает инструментом манипуляции.

Намеком на драматическое развитие событий служит уже само наименование знаменитого напитка Агафьи Матвеевны – водки, настоянной на смородинном листу, – которое отсылает к названию реки Смородинки, устойчиво ассоциирующейся со смертью и в ряде фольклорных сюжетов сопряженной с одним из прототипов Обломова Ильей Муромцем[30]. Негативные коннотации, присутствующие в названии кустарника[31], который использует Пшеницына для приготовления своего любовного «зелья», и улавливаемые даже на фонетическом уровне (комплекс -мор-) заставляют читателя, по крайней мере, насторожиться, когда он узнает о появившемся у Обломова пристрастии к *смородиновке*.

Смородину мы встречаем и в «Сказке о злой жене», опубликованной А. Н. Афанасьевым в 1851 г. в 1-м выпуске «Народных русских сказок». В смородиновом кусте герой сказки, мужик, обнаруживает «бездонную яму», вход в потусторонний мир. Желая проучить свою *злую*, строптивую, жену, герой заманивает ее в смородиновый куст: «Не ходи, жена, в лес за ягодами!» – «Нет, шишморник, пойду!» – «Я нашел куст смородины, не бери!» – «Нет, сама пойду, оберу, тебе не дам смородины!»[32]. Жена «полезла в средину» куста, «да в яму-то и хлоп бездонную»[33]. Через *трои сутки* мужик хочет вызволить жену из ямы, берет *бечеву длинную*, опускает *в ямищу*, но вместо нее вытаскивает *оттуда чертенка*, который просит: «Крестьянин, не обрати назад, пусти на свет! Пришла злая жена, всех нас приела, прикусала, прищипала – тошно нам! Я тебе добро

---

[30] См., например, такие широко известные былины и сказки, как «Илья и Соловей-разбойник», «Первая поездка Ильи Муромца», «Илья Муромец на речке Смородинке», «Илья Муромец», «Повесть о Илье Муромце и о Соловье-разбойнике», «Повесть о сильнем могучем богатыри Илии Муромце и о Соловье-разбойнике», «Сказание об Илье Муромце, Соловье-разбойнике и Идолище».

[31] Ср. этимологическое значение слова «смородина»: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 2009. Т. 3. С. 691–692.

[32] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 5 т. М., 2008. Т. 3. С. 153.

[33] Там же. С. 153.

сделаю!»[34]. С помощью чертенка мужик становится знаменитым лекарем, а в конце рассказа ему обманом удается заманить своего «волшебного помощника» обратно. «Черт туды и ушел к злой жене. <...> а злая жена и теперь в яме сидит в тартарары»[35].

Учитывая связанные с рекой Смородинкой «огненные» ассоциации[36], название столь полюбившегося Обломову напитка Пшеницыной можно прочитать как «огненная водка» или, точнее, «огненная вода» – номинация, которая появляется в русском языке и в русской культуре в первую очередь благодаря роману Ф. Купера «Последний из могикан» (1826), вышедшему в русском переводе отдельным изданием в 1833 г. В одном из фрагментов этого едва ли не самого известного произведения Ф. Купера формула «огненная вода» («fire-water») расшифровывается в специальном подстрочном примечании: «водка, называемая у диких огненной водою»[37]. Заметим, что в других произведениях американского писателя, посвященных индейской теме, номинация «огненная вода» не встречается.

Мотив «огненной воды», позволившей белым захватить земли, устойчиво связывается в романе Ф. Купера с помутнением рассудка и гибелью индейцев, последних могикан американского континента: «Мое племя есть мать народов и кровь, текущая в моих жилах, без всякой примеси. Голландцы привезли и подарили моим отцам множество водки. Они пили до тех пор, пока небо в глазах их не слилось с землею, и они сделались так безумны, что почли себя вместилищем Великого Духа. Тогда-то они лишились своих владений...» (Чингачгук); «его [Магуа. – *С. Л.*] отцы перешли из Канады в леса, научили его пить огненную воду и сделали его глупым. <...> Виноват ли Магуа... что голова его не была иссечена из камня? Кто научил его пить огненную воду? Кто ожесточил его? Бледнолицые!» (Магуа)[38].

В этой связи показательны рассуждения рассказчика в главе «Из Якутска» «Фрегата “Паллады”»: «Там, где край тесно населен, где народ обуздывается от порока отношениями подчиненности, строгостью общего мнения и добрыми примерами, там свободное

[34] Там же. С. 153.

[35] Там же. С. 154.

[36] *Юдин А. В.* Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре. М., 1997. С. 184.

[37] *Купер Ф.* Последний из могикан: В 2 ч. М., 1833. Ч. 2. С. 23.

[38] Там же. Ч. 1. С. 68. Ч. 2. С. 40.

употребление вина не испортит большинства в народе. А здесь – в этом молодом крае» «здесь **вино погубило** бы эту горсть» «**диких младенцев человечества**, для которых пока правильный, систематический труд – мучительная, лишняя новизна, которые требуют осторожного и постепенного воспитания» «как оно погубило **диких в Америке**» [II: 685].

Последними могиканами называет некоторых своих героев и Гончаров: Кириллова, *глубокого, истинного, цельного художника, каких нет теперь,* и Нила Андреевича, *последнего из генералов Тычковых,* в «Обрыве», Крякова и Красноперова в «Литературном вечере», Кукольника и Бенедиктова в «Заметках о личности Белинского», художника А. Н. Майкова, любившего *искусство для искусства* в некрологе «<Н. А. Майков>». Обратим внимание на амбивалентный характер данного определения в текстах Гончарова. Похожую логику мы встречаем и в романе Ф. Купера: о вреде *огненной воды* рассуждает не только злодей Магуа, но и благородный Чингачгук.

Основная коллизия «Последнего из могикан» в целом напоминает сюжет «центрального» романа Гончарова. Ведь и Обломов в определенном смысле – последний могиканин уходящей эпохи, последний представитель древнего рода.

«Обладание», контроль над алкоголем является одним из условий благополучия, знаком власти. Поэтому не удивительно, что Тарантьеву «…вдали улыбалась только одна последняя надежда: перейти служить по винным откупам. На этой дороге он видел единственную выгодную замену поприща, завещанного ему отцом и не достигнутого» [39]. Неслучайно данный мотив присутствует и в размышлениях Ильи Ильича, представляющего свою будущую (однако чуждую ему) жизнь после женитьбы на Ольге: «Гости приехали – и то не отрада: заговорят, сколько кто **вина выкуривает** на заводе, сколько кто аршин сукна ставит в казну… Что ж это? Ужели то сулил он себе? Разве это жизнь? А между тем живут так, как будто в этом вся жизнь. И **Андрею** она **нравится**!» [293].

Как отмечает А. Г. Гродецкая, «винный откуп (отмененный только в 1860 г.)» давал «откупщикам, а через них и казне миллионные доходы. В 1858 г. на страницах печати разгорелась полемика об откупной системе. В 1859 г. развернулось широкое движение против откупов, сопровождавшееся, особенно в Поволжье, разгромом питейных заведений»[39].

[39] *Гончаров И. А.* Обломов. СПб., 2012. С. 530.

В связи с этим обратим внимание на «Заметку об искоренении пьянства в России», опубликованную в разделе «Современная хроника России» апрельского номера «Отечественных записок» (цензором которого являлся сам Гончаров), где была напечатана и 4-я, заключительная часть романа «Обломов». В этой статье мы находим многие уже известные нам, «обломовские», мотивы. Приведем лишь несколько наиболее выразительных фрагментов «Заметок...», автор которых, кстати, постоянно апеллирует и довольно обильно цитирует статью Заблоцкого о пьянстве, опубликованную в 1-й книге Приложения к Экономическому Указателю за 1858 г.: «Каждый привычный пьяница... по крайней мере в два года раз заболевает весьма важными болезнями: воспалением грудных органов, желчно-нервозными горячками, белою горячкою, или постоянно страдает удушьем, органическими болезнями сердца и больших сосудов»; «Но не только **болезни**, самая **смерть** у нас нередко является непосредственным **следствием пьянства**»; «...**последствия пьянства** не всегда оканчиваются прямо и непосредственно **апоплексию**, но часто смерть является в других формах и такие лица не показываются в числе опившихся...»; «Бедность составляет... одну из важнейших причин пьянства»; «**Отсутствие разумного сознания цели стремлений** и **неразвитость воли** не дают... возможности нравственного благосостояния и **самообладательного покоя**»; «**Сознание** человека, рассеянное, неясное и **непривыкшее повиноваться воле**, не может... указать, чего именно требует душа; человек, под влиянием внутренней тревоги... пытается **найти успокоение в обычных для него наслаждениях**; <...> он **пьет**, **ест** и **спит**»; «**Прелесть пьянства** состоит... именно в том, что оно... одуряет, **исторгает**... **из настоящего положения**, **усыпляет**...»; «Дайте человеку, живущему своим трудом, чувство благородных потребностей человеческой природы и средства удовлетворить им, и он не будет напиваться. Но если вы его унизите грубостью его потребностей до состояния скота, он за животное свое существование, которого вы были причиною, отомстит вам пьянством, нравственным самоубийством»[40].

Можно предположить, что появление в тексте романа своеобразной апологии, посвященной *хрустальной*, *прозрачной душе* Обломова, было вызвано необходимостью смягчить невыгодное впечатление, которое могло произвести описание последних дней

[40] Заметка об искоренении пьянства в России // Отечественные записки. 1859. № IV. Отд. Современная хроника России. С. 51, 52, 61–63.

жизни Ильи Ильича в доме на Выборгской стороне: «…что в нем дороже всякого ума: честное, верное сердце! <...> **Ни одной фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи**. Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не совлечет на фальшивый путь; **пусть волнуется около него целый океан дряни**, зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдет навыворот – никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно...» [467].

Приведем еще один фрагмент «Заметок…», в котором, хотя и говорится о *простолюдине*, наиболее подверженном из-за бедности пьянству, можно увидеть целый ряд мотивов, отсылающих к образу заглавного героя романа «Обломов»: «Крестьянин, с детства предоставленный самому себе, лишенный воспитания и надзора, с ранних лет привыкший смотреть на себя, как на вечного труженика для чужих выгод, конечно, не имеет средств и побуждения развить в себе нравственные начала, врожденные ему, как человеку: **в нем есть начатки всего доброго, всего истинного и прекрасного, но трудно им вырваться наружу и очиститься от грязи**, насевшей на них в течение веков **рабства** и **бессознательной**, **бесцельной жизни**, которую проводил крестьянин до настоящего времени»[41].

«Преображение» под действием алкоголя, стоившее, как и в «Обломове», герою значительных материальных затрат, было показано Гончаровым еще в *очерках* «Иван Савич Поджабрин». Именно опьянение главного героя позволяет *знатной*[42] баронессе избежать оплаты долга. Так, в ответ на просьбу Ивана Савича вернуть ему «две тысячи рублей» она отвечает: «Я заняла! Опомнитесь! неужели вы еще не протрезвились?» [I: 153]. Показательно, что сама баронесса и инициирует опьянение Поджабрина: «Извольте, милый сосед, пить сряду пять бокалов. Я буду вашей Гебой!» [I: 150]. Поражение, слабость героя символически представлено как переодевание в женщину, знаменующее потерю «мужественности», маскулинности: «Иван Савич проснулся, хотел открыть глаза

[41] Заметка об искоренении пьянства в России. С. 56.

[42] Многозначность данного определения в *очерках* неоднократно обыгрывается. «– Знатная! – говорил Иван Савич Авдею, – что это у него [дворника. – *С. Л.*] значит?.. Она может быть знатная потому, что в самом деле знатная, и потому, что, может быть, дает ему знатно на **водку**, или знатная собой?..» [I: 119]. «– Экая лихая болесть, прости Господи, знатная барыня! Знатно же она вас поддела! Семьсот рублей: шутка!» [I: 144]. Ср.: «славная» Агафья Матвеевна Пшеницына.

и не мог. Голова была налита как будто свинцом. Наконец малопомалу он поднял веки… тихонько встал, подошел к зеркалу – и отскочил: на нем кофта, ночной чепец…» [I: 152].

Данный мотив неоднократно появляется в любовной линии Обломов – Ильинская: «Спрашивать ей было не у кого. <…> У Обломова? Но это какая-то **Галатея**, с которой ей самой приходилось быть Пигмалионом» [235]; «Теперь и я не боюсь! – бодро сказал он. – С вами не страшна судьба!» «Эти слова я недавно где-то читала… у Сю, кажется, – вдруг возразила она с иронией, обернувшись к нему, – только их там говорит **женщина мужчине**…» [260]. В изображении героя изначально присутствует некоторая «неопределенность», двойственность: «Цвет лица у Ильи Ильича не был ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а **безразличный** или казался таким… Вообще же тело его, судя по матовому, чересчур белому цвету шеи, маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось **слишком изнеженным** для мужчины» [5]. Даже в отношениях с Пшеницыной, несмотря на *неожиданную победу*, которую Обломов «сделал над сердцем хозяйки» [382], и на бóльшую смелость в обращении с Агафьей Матвеевной, приведшую однажды даже к *вспышке*, от Ильи Ильича все равно фактически «…можно было ожидать только глубокого впечатления, страстно-ленивой покорности» [231].

Связь между «гастрономией» и властью открыто озвучивал в рукописи романа Тарантьев, обращаясь к Обломову: «Я управляющий, что ли твой? <…> Ты думаешь, что говядины дашь да дрянной мадеры, так и можешь распоряжаться, повелевать? Напрасно ты воображаешь, а я не мальчик тебе достался…» [V: 62][43].

В начале 2-й части романа (еще до развития основных событий) в ответ на упреки Штольца Илья Ильич сам назовет своих главных врагов, свои «больные места»: «Все знаю, все понимаю, но **силы** и **воли** нет. Дай мне своей воли и ума и веди меня, куда хочешь. За тобой я, может быть, пойду, а один не сдвинусь с места» [182]. Недостаток у Обломова данных качеств во многом объясняет сюжет-

[43] Ср. замечание рассказчика во «Фрегате “Паллада”»: «С тех пор как англичане воюют с кафрами, то есть с 1835 года, эти дикари поступают совершенно одинаково, по принятой ими однажды системе. Они грабят границы колонии, угоняют скот, жгут фермы, жилища поселян и бегут далеко в горы. <...> Силой с ними ничего не сделаешь. Они подчинятся со временем, когда выучатся наряжаться, **пить вино**, увлекутся роскошью. Их победят не порохом, а комфортом» [II: 239].

ное поведение героя, становится определяющим в его отношениях с окружающими, это неоднократно отмечали критики и исследователи творчества Гончарова[44]. Но самое любопытное заключается в том, что в рукописи романа в данном фрагменте Обломов, обращаясь к Штольцу, сравнивал себя с пьяницей, эксплицируя связь этого определения-«диагноза» с отмеченными свойствами: «Я теперь как пьяница: у меня пока еще нет ни **воли**, ни **силы**. Дай мне своей воли и ума – и веди меня как знаешь…» [V: 207].

Мотив *воли* мы находим уже на первой странице романа, и он оказывается связан с образом Обломова: «Мысль гуляла **вольной** птицей по лицу…» [5]. Ключевые слова, характеризующие изначальное, «досюжетное» состояние главного героя, появляются в как будто бы «несерьезном» бытовом контексте: «Обломов всегда ходил дома без галстука и без жилета, потому что любил **простор** и **приволье**» [6]. Знаменательна также первая реплика, которую герой произносит в романе. «Что ж это я в самом деле? – сказал он вслух с досадой, – надо совесть знать: пора за дело! **Дай только волю себе**, так и…» [8]. Далее этот мотив неоднократно возникает в повествовании, подчеркивая нежелание Ильи Ильича как бы то ни было ограничивать свою волю, стеснять свое я. «Увяз, любезный друг, по уши увяз, – думал Обломов, провожая его [Судьбинского. – *С. Л.*] глазами. – И слеп, и глух, и нем для всего остального в мире. А выйдет в люди, будет со временем ворочать делами и чинов нахватает… У нас это называется тоже карьерой! А как мало тут человека-то нужно: ума его, **воли**, чувства – зачем это? Роскошь! И проживет свой век, и не пошевелится в нем многое, многое…» [25]. Независимость, свобода Обломова оказались одной из главных причин того впечатления, которое он произвел на Пшеницыну: «Агафья Матвеевна мало прежде видала таких людей, как Обломов… Илья Ильич ходит не так, как ходил ее покойный муж, коллежский секретарь Пшеницын, мелкой, деловой прытью, не пишет беспрестанно бумаг, не трясется от страха, что опоздает в должность, не глядит на всякого так, как будто просит оседлать его и поехать, а глядит он на всех и на все так смело и **свободно**, как будто **требует покорности** себе. <…> Сядет он, положит ногу на ногу, подопрет голову рукой – все это делает так **вольно**, покойно и красиво; говорит так, как не говорят ее братец и Тарантьев, как не говорил муж…» [381].

[44] Одним из первых на это обратил внимание А. В. Дружинин.

Мотивы воли и силы[45] связаны и с образами «двойников» Обломова Алексеева и Тарантьева. Показательно, что оба героя (в отличие от других гостей Ильи Ильича) присутствовали в повествовании уже на начальных этапах работы Гончарова над «Обломовым»[46]. В окончательном варианте текста их развернутая характеристика была писателем значительно сокращена, однако неизменным осталось желание подчеркнуть в Тарантьеве наличие *дремлющей силы*, запертой «в нем враждебными обстоятельствами навсегда, без надежды на проявление…» [39], а у Алексеева – его зависимость от чужой воли, готовность следовать желаниям других, покорность – качества, «оттеняющие» характер Обломова. В образе другого «двойника» главного героя, Захара, напротив, будут показаны последствия практически ничем не ограниченного «своеволия», неумения контролировать свою силу, которое сформировалось еще в Обломовке: «Все это [разрушения в квартире Ильи Ильича. – *С. Л.*] происходило, конечно, оттого, что он получил воспитание и приобретал манеры не в тесноте и полумраке роскошных, прихотливо убранных кабинетов и будуаров, где черт знает чего ни наставлено, а в деревне, на покое, **просторе** и **вольном** воздухе. Там он привык служить, не стесняя своих движений ничем, около массивных вещей…» [69]. Да и сами обломовцы, по замечанию повествователя, «…**не окрыляли** и **не сдерживали…** своей **воли**, а потом наивно дивились или ужасались неудобству, злу и допрашивались причин у немых, неясных иероглифов природы» [117]. Они не имели той силы воли, которая позволяла бы им (подобно Штольцу) добиваться поставленных целей. В своей жизни обломовцы рассчитывают не столько на собственные силы, сколько на милость, снисхождение потусторонних сил. «Если приказчик приносил ему [отцу Ильи Ильича. – *С. Л.*] две тысячи, спрятав третью в карман, и со слезами ссылался на град, засуху, неурожай, старик Обломов крестился и тоже со слезами приговаривал: “**Воля Божья**; с Богом спорить не станешь! Надо благодарить Господа и за то, что есть”» [64].

Эти мотивы также связаны с Андреем Штольцем и Ольгой Ильинской, которым противопоставлен не только безвольный и

[45] «У Гончарова *слабость / сила* – лишь один из параметров, по которому противопоставляются “парные” герои его романов, и прежде всего – Обломов и Штольц» [*Фаустов А. А., Савинков С. В.* Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 38].

[46] См.: [V: 23–29; 42–54].

бессильный Обломов, но и предприимчивые Тарантьев и Мухояров. Однако в противоборстве со Штольцем эти герои заведомо обречены на поражение: противостоять *силе* «продувного» немца они не способны. И дело здесь, как представляется, не только в особом положении, которое Штольц занимает в романе. Пристрастие к алкоголю делает Тарантьева и Мухоярова в конечном счете столь же уязвимыми, как и жертву их *законного дела* Обломова[47].

Размышления писателя о защите и неприкосновенности частной жизни нашли отражение в его своеобразном завещании, статье с симптоматичным названием «Нарушение воли» (1889). Гончаров настаивает на праве лиц «…с более или менее громким именем, и просто с именем…» иметь свои скрытые от посторонних глаз «секреты», а попытки *так называемых «друзей»* проникнуть в них и сделать «предметом любопытства всех и каждого»[48] называет нарушением воли. «Если в самой природе есть тайны, то в людской жизни есть свои наготы, где необходимо покрывало; этого требует простая пристойность»[49]. Частные письма Гончаров считает основным источником ложных представлений об их авторе, за которым (а не за наследниками или же адресатом) писатель оставляет право на их публикацию. Нарушение чужой воли опасно, по мнению романиста, не только потому, что совершается «…насилие над… умом, волей и сердцем» известного лица, но и потому, что попираются законы приличий: «…если… кто-нибудь, случайно подслушавший разговор, станет передавать его встречному и поперечному – породит толки, пересуды, – такого вестуна заклеймили бы нелестным именем сплетника. Общество не терпит сплетников: их остерегаются, запирают от них двери»[50]. В данном контексте нельзя не обратить внимания на финал романа «Обломов», в котором Штольц как бы передает право на написание и «публикацию» *частной* истории Обломова своему приятелю, литератору «с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными, глазами» [489]: «…запиши: может быть, кому-нибудь

[47] Объединяет героев и делает их уязвимыми и их «собачье» происхождение. Подробнее см.: *Ларин С. А.* «Щенком изволил бранить...» (О «собачьих» мотивах в романе И. А. Гончарова «Обломов») // Вестник Пермского университета. Серия Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 5 (11). С. 96–103.

[48] *Гончаров И. А*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 164, 169.

[49] Там же. С. 171.

[50] Там же. С. 181, 164–165.

пригодится» [493]. Показательно, что в статье «Нарушение воли» на первое место из того, что незнакомым людям знать не следует, писатель ставит именно гастрономические предпочтения.

Неслучайно в кульминационный момент Гончаров заставляет самого Обломова принять решение, сделать собственный выбор, не позволяет Штольцу применить силу и совершить «насилие воли»[51]. Отказываясь идти за Штольцем в его мир, Илья Ильич говорит «…с мыслью на лице, с полным сознанием рассудка и воли» [482].

В романе «Обломов» при описании любви-страсти Гончаров нередко обращается к образам и метафорам, «пропитанным» алкогольной семантикой. Показательно в связи с этим письмо Ильи Ильича к Ольге: «…глядя на вас, слушая вас по целым часам, кто бы добровольно захотел принимать на себя тяжелую обязанность **отрезвляться от очарования**? Где напасешься на каждый миг оглядки и **силы воли**, чтоб остановиться у всякой покатости и не увлечься по ее склону?» [250][52]. Оказавшись во власти чувства, герой утрачивает часть своего «я», теряет волю, «обессилевает». Зарождение, «вызревание» любви в Илье Ильиче повествователь описывает так: «Он… смотрел на нее как будто не глазами, а мыслью, всей своей **волей**, как магнетизер, но смотрел **невольно**, **не имея силы не смотреть**» [198]. Характерно признание, которое делает Обломов Ольге, желая загладить вину, смягчить впечатление после сказанного во время «припадка» страсти: «Поверьте мне, это было **невольно**… я **не мог удержаться**…» [209].

Указанный мотив присутствует и в своего рода обобщающем, итоговом размышлении повествователя, характеризующем зарождение и развитие *симпатии* к Обломову у Агафьи Матвеевны Пшеницыной:

> Хотя любовь и называется чувством капризным, безотчетным, рождающимся, как болезнь, однако ж и она, как все, имеет свои законы и причины. А если до сих пор эти законы исследованы мало, так это потому, что человеку, пораженному любовью, не до того, чтоб ученым оком следить, как вкрадывается в душу впечатление, как оковывает будто сном чувства, как сначала ослепнут глаза, с какого момента пульс, а за ним сердце начинает биться сильнее, как является со вчерашнего дня вдруг преданность до могилы,

[51] Первоначальное название статьи Гончарова «Нарушение воли».

[52] Ср. еще: «…ему [Обломову. – *С. Л.*] хотелось бы в эту минуту не гордости и твердости, а слез, страсти, **охмеляющего** счастья…» [286].

стремление жертвовать собою, как мало-помалу исчезает свое я и переходит в него или в нее, как ум необыкновенно тупеет или необыкновенно изощряется, как **воля отдается в волю другого**, как клонится голова, дрожат колени, являются слезы, горячка… [381].

В «Обрыве» *страсть* уподобляется *хмелю*, а охваченный ею Райский неоднократно называется пьяным. Именно это качество героя, подверженного бурным порывам, делает его уязвимым, открытым воздействию чужой воли, рабом женщин.

Помимо Обломова *пьяницами* в романе названа еще одна категория героев, явно в сюжете не представленная. В главе «Сон Обломова» говорится о том, что Илья Иваныч, отец главного героя романа, разделяя убеждения *людей старого времени*, «…почитал **сочинителя** не иначе как весельчаком, гулякой, **пьяницей** и потешником, вроде плясуна» [136]. Тот же самый мотив возникает в финале 1-й части романа. На вопрос дворника, что гости Обломова, *сочинители*, делают, Захар ответит, вызвав насмешливую улыбку слушателей: «Один трубку спросит, другой **хересу**…» [148]. Любопытно, что эти «затекстовые», так ни разу не появившиеся в повествовании персонажи (если не считать Пенкина) наделяются Захаром едва ли не божественными полномочиями: «…это такие господа, которые сами **выдумывают**, **что им понадобится**» [148][53]. Такая как будто бы «несерьезная» характеристика Захара позволяет включить в данную группу главного героя романа, который, по словам повествователя, преимущественно и занимался тем, что «все продолжал чертить узор собственной жизни» [63], «жить в созданном им мире» [65]. Особое значение приобретает в связи с этим замечание журналиста Пенкина о критических, художественных способностях Обломова и уподобление его Штольцем поэту. Неслучайно Илья Ильич оказывается единственным героем в романе с подчеркнуто свободной, неограниченной фантазией – непременным условием творчества.

Очевидно, что основные мотивы, имеющие «алкогольную» семантику, в «центральном» романе Гончарова оказываются связаны с образом Обломова. Их появление в тексте и было, по-видимому, инициировано фигурой главного героя: Илье Ильичу приписываются черты и мечтателя, и поэта, и страстного влюбленного, и пьяницы.

---

[53] Данная ассоциация становится еще более очевидной при сопоставлении с первопечатным вариантом текста: «Это такие господа, которые **выдумывают мысли**» [V: 462].

ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

Л. Геллер

МЫСЛЬ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА: ОТ ЧТЕНИЯ К ПОДЧИНЕНИЮ

1

В этой статье буду исходить из следующего положения: одним из главных концептуальных двигателей европейской культуры или, шире, «культуры христианского Запада» следует считать идею «Нового Человека». Эта идея, основополагающая для христианской антропологии, живет с XVI века вплоть до наших дней в концепциях утопистов и эзотеристов, в учениях герметических, розенкрейцерских, масонских, неогностических, неооккультистских групп и течений, затем в социалистических и революционных программах (эта линия часто скрещивалась с традициями эзотеризма). Распространяясь все шире и глубже, эта идея постепенно стала одним из идейных ключей к современности.

Понятие «Нового Человека» обладает главными признаками мифа в понимании Жоржа Сореля: это символическое и перформативное построение, организованное вокруг «образов победной битвы», с помощью которых участники социальных движений мотивируют свои действия и ведут свою пропаганду. Примеры таких мифов: освободительная программа Мадзини, синдикалистская всеобщая забастовка, марксовская катастрофическая революция; самый же поразительный из них – непрекращающаяся борьба против дьявола, на протяжении столетий поддерживающая жизнь и дух католической церкви[1].

Сорель говорит, что мифы, эти образные системы, не следует изучать, расчленяя на составляющие, их нужно брать целиком, как определенные «исторические силы». С точки зрения, однако, принятой в этой статье, Новый Человек – как, вероятно, и другие мифы – являет собой сложносоставный, комплексный концеп-

[1] *Sorel G.* Réflexions sur la violence. Paris, 1972 (1908). P. 21–22.

туальный объект и как таковой подлежит анализу. Он состоит из ряда ключевых образов, которые могут быть использованы в разных областях знания и сферах его применения. Ключевые образы-репрезентации – назову их «референтными» – связываются в цепь отношениями обратной связи и взаимозависимости. Возникнув в данном «культурном континууме» – говоря о континууме, я подчеркиваю, что имеются в виду и определенное культурное пространство, и его временные, исторические измерения, – референтная цепь пронизывает его целиком, а составляющие ее образы материализуются в искусстве, в науке, в религиозных, философских, идеологических системах. Под определенным углом зрения референтные образы мифа Нового Человека могут быть истолкованы как конструктивные элементы утопической традиции.

Всем известна огромная роль этого мифа в русской культуре, начиная с христианского *Homo novus*, а кончая «новыми людьми», рожденными в воображении позитивистов, нигилистов, революционеров XIX века, затем преображенными в фигуры Мирового Пролетария и Большевика в кожанке и, наконец, получившими облик *Homo sovieticus*.

Одним из важных открытий современной антиутопии было наблюдение о непрочности Нового Человека, о необходимости, требующей больших стараний борьбы за него и, в частности, постоянного над ним надзора. Точнее: антиутопия констатирует, что осуществляемый специальными средствами и органами контроль над тем, как и о чем люди думают, составляет необходимое условие их вовлеченности в процесс построения и удержания Нового Человека.

Путем несложной аналогии такое требование постоянной борьбы против Ветхого, всего того, что соблазняет, демобилизует, мешает навечно реализовать Нового Человека, сближает этот миф с католическим вариантом мифа о борьбе против дьявола. После революции эту близость одним из первых отметил Замятин – в статьях[2], в романе *Мы* (1921), в пьесе об испанской инквизиции *Огни святого Доминика* (1920–1922).

Инквизиция быстро стала расхожей метафорой политической полиции, а наступающий тоталитарный век Бердяев назвал «новым Средневековьем» (1924). Однако при такой общей аналогии на первый план выступают вопросы типологического порядка и

[2] См. особенно статью «Рай» (1921) в его кн.: *Замятин Е.* Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и комм. А. Галушкина. М., 1999.

скрадывается то, что имеет не меньшее, если не большее значение для историка, – подробности изучаемого объекта и его взаимосвязи с непосредственным контекстом. В этой статье внимание будет сосредоточено на очень важной для эпохи модернизма проблеме чтения и передачи мыслей – на старом вопросе о выражении внутреннего содержания, сталкивающемся с современнейшей задачей общения на расстоянии[3].

2

В предыдущих работах[4] я разбирал репрезентации Нового Человека как совокупность четырех моделей (схем), позволяющих мыслить, испытывать, производить, обслуживать антропологию метаморфозы. Машинистские, индустриальные технологии породили представление о человеке *электрическом*, который оборачивался машиной или мог слиться с ней: так Дзига Вертов назвал конструктивистский идеал человека; ему близок идеал Пролеткульта – тэйлоризованный Пролетарий. *Евгенический* человек, продукт биологических, генетических манипуляций, член «улучшенной расы», должен был гарантировать прыжок всечеловечества в будущее. *Протетический* человек улучшался и изменялся посредством медицинских, фармацекологических и хирургических вмешательств, добавлений и вычитаний органов и чувств. Наконец, человек *эвритмический* возникал вне индустриально-технологической сферы в итоге действий, обеспечивавших ему органическую связь с природой, Душой Мира, с ритмами и вибрациями Вселенной (танец Айседоры Дункан казался в свое время шагом к реализации этой утопии). Важно подчеркнуть, что, несмотря на радикальные различия и даже несовместимость в деталях, эти схемы, разные утопии, сосуществовали, дополняя друг друга. Их не разделяли непроницаемые перегородки. Из сказанного видно, что «глобальная утопия» Нового Человека строилась на оси расы и оси организма – *филогенетической* и *онтогенетической*, она требовала изменений как основных биологических характеристик всего человечества, так и психических и физиологи-

[3] Этой задачей был занят весь XIX век: введенный во время революции и получивший широкое распространение семафоровый телеграф Шаппа сменяется электрическим в 1840-е годы, а в конце века беспроволочным, за которым следуют телефон, радио, кинематограф.

[4] Органопроекция: в поисках очеловеченного мира // Звезда. 2006. № 11; О протезах и парадигме Нового Человека // Универсалии русской литературы. Воронеж. 2009.

ческих качеств индивида. Модусы же трансформации определяли концепции термодинамики, энергетизма и витализма, с одной стороны, эволюции и органопроекции (о последней пойдет речь дальше) – с другой.

Указанная конфигурация не исчерпала цепь референтных репрезентаций. На пересечении электрической и протетической моделей в ней образовалось место для категории, которую можно назвать *информационной* (не будем еще говорить об информатической). Главный теоретик Пролеткульта Александр Богданов, опережая современную кибернетику и науку о системах, разработал еще до революции «всеобщую организационную науку тектологию», принцип которой состоял в сведении всех данных о решаемой проблеме к наименьшему количеству обобщенных повторяющихся элементов. Поэт-пролеткультовец Алексей Гастев, организатор Центрального института труда и Лиги «Время», слагал в 1918–1921 годах стихи и лозунги, предварявшие идеи цифрового языка и кибернетических кодов для обмена инструкциями и управления машинами: «Нормализация слова от полюса к полюсу. / Фразы по десятичной системе»[5]. Биолог и утопист Эммануил Енчмен в нескольких книгах начала 1920-х годов изложил свое «учение новой биологии», призванное трансформировать человека путем введения в его организм серии «логических операторов», составляющих нечто вроде компьютерной программы[6]. Преображением и организма, и мышления человека занимались анархисты. Вольф Гордин изобрел новый язык АО и построил План Нового Человечества, Всеизобретальни АО, которой было предназначено «регулировать звездные и солнечные системы <…> изобретать новые, лучшие»[7]. «Ассоциация изобретателей инвентистов», собравшаяся вокруг Гордина, обратилась к

[5] *Гастев А.* Слово под прессом // *Гастев А.* Поэзия рабочего удара. М., 1971. С. 218. О Гастеве см.: *Johansson K.* Aleksej Gastev, Proletarian Bard of the Machine Age. Stockholm, 1983.

[6] См.: *Енчмен Э. С.* Наука и философия – эксплуататорская выдумка // Теория новой биологии и марксизм. Пг, 1923; Восемнадцать тезисов о «Теории новой биологии». Пятигорск, 1920; *Бухарин Н. И.* Енчмениада // Красная новь. 1923. № 6 (в кн.: На переломе. Философские дискуссии 20-х годов. М., 1990).

[7] *Гордин В.* Что за язык АО? М., 1920. Цит. по: *Кузнецов С.* Linguistica cosmica: рождение «космической парадигмы», в кн.: *Sériot P.* Une familière étrangeté: la linguistique russe et soviétique // Histoire Epistémologie Langage. 1995. Т. XVII (2); *Бэоби.* План Человечества (Внегосударственников–Всеизобретателей). М., 1921. С. 17, 20.

Циолковскому с просьбой о поддержке для языка АО, придав ему функцию средства общения не только всепланетарного, но и космического. Этот язык станет легендой в среде анархистов – еще в 1930 году во Франции о нем вполне точно рассказывает Виктор Серж[8], а бывшими членами пананархистской и толстовской коммуны он будет сохраняться вплоть до 1970-х годов[9].

Несмотря на явную утопичность и порой эксцентричность этих идей и персонажей, речь идет не об одиночных, маргинальных явлениях; наоборот, обусловленные научным и философским контекстом своего времени, они пользовались успехом у современников и тесно взаимодействовали между собой. Как воспитание Нового Человека, так и его перепрограммирование или тотальная перемонтировка по методам ЦИТа равно требовали создания новых правил жизни, новых средств общения, нового языка для передачи информации.

Как ни важна информационная схема, в описанную конфигурацию следует внести еще одно дополнение: для того чтобы модели Нового Человека эпохи модернизма работали, им нужно *радиотехническое* оснащение – буду называть его так, ибо к концу XIX века последним словом науки и техники стало исследование «излучений», которые сами по себе невидимы, но позволяют видеть то, что скрыто от обычного глаза. Они проникают сквозь материальные тела и могут давать о них информацию или нести ее: рентген, радиоактивность, радиоволны. Радио превращается в необходимый атрибут утопии, так же как и другие «лучи», тогда как прозрачность, проницаемость, диалектика невидимости и тотальной обозреваемости, «паноптичности» (как в *Человеке-невидимке* Уэллса и *Мы* Замятина[10]) входят в концептуальный набор эпохи.

Как каждая настоящая утопия, репрезентация Нового Человечества предполагает возможность его самовоспроизведения и самопочинки. Как явствует из вышесказанного, каждой модели соответствует особый тип настройки, наладки. Электрический человек работает по инженерному «чертежу», евгенический – по измененному генетическому коду, протетический – согласно определенной медицинской процедуре. Эти типы требуют заранее заготовленной

[8] *Serge V.* L'An I de la révolution russe. Paris, 1965. P. 289.

[9] См.: *Мазурин Б.* Рассказ и раздумья об истории одной толстовской коммуны «Жизнь и труд» // Новый мир. 1988. № 9.

[10] Задолго до Фуко Замятин обращает внимание на бентамовский принцип паноптикума и прилагает его к архитектуре города Единого Государства.

программы, и их действенность испытывается на соответствие этой программе. Евгенический человек от них отличается: он следует спонтанно воспринимаемым космическим ритмам, ему как будто не нужна однозначная предварительная программа. Однако и он должен подготовиться, настроить себя на точный прием; и он поддается не только проверке, но и адаптации извне – при помощи модификации либо процесса восприятия ритмов, либо самих этих ритмов. Вопрос об управлении системой совпадает с вопросом о контроле над ней, над ее ритмами, излучениями и волнами. Именно так перед утопией встает *радиотехническая задача*.

3

Сделаю отступление. О тоталитарных стратегиях «закабаления мысли» писали Сергей Чахотин, Джордж Оруэлл, Чеслав Милош, Ханна Арендт, Реймон Арон, Михаил Геллер, Ален Безансон. Затем дискуссия развернулась шире. «Свободному» обществу был брошен упрек в не менее зловещем навязывании единомыслия. Так во Франции полагали Альтюссер, Фуко, Делез, Дебор и многие другие «левые» мыслители. В Америке «ревизионистская» школа историков образовалась вокруг постулата о том, что сам термин «тоталитарное государство» в приложении к Советскому Союзу искажает действительность, играя роль оружия антикоммунистической пропаганды. В конце 1980-х годов Ноам Хомский утверждал, что технику «изготовления всеобщего согласия» (*manufacturing the consent*) «легко раскрыть в тоталитарных обществах, но гораздо труднее – в той системе пропаганды, которой стремится нас подчинить и которой мы часто служим вопреки самим себе»[11]. Может быть, стоит говорить о «мягкой» форме пропаганды в демократиях, в отличие от «твердой» идеологической обработки в тоталитарных системах. Причем важно не упускать из виду, что и в этом отношении, как во многих других, последние сильно разнятся между собой. В статье тридцатилетней давности я сравнивал между собой книги о сталинизме и гитлеризме, написанные практически в одно время, в начале 1960-х годов: *Верный Руслан* Георгия Владимова и *Собачьи годы* Гюнтера Грасса. Неожиданным мне показалось то, что одна из центральных в русском романе тема воспитания, дрессировки, практически отсутствует в немецком. Наблюдение подтверждалось не раз; скажем, Рената Финк в своей нашумевшей

[11] *Chomsky N.* Propaganda, American-style // Propaganda Review. Winter, 1987–1988; http://www.zpub.com/un/chomsky.html.

книге воспоминаний о немецкой школе эпохи нацизма уделяет очень мало внимания идеологическому натаскиванию[12]. Нацисты овладевали людьми, заражая активистским исступлением, гораздо более прямо, чем советская машина подчинения, воздействуя на аффекты, вызывая более элементарные «рефлексы». Литература это показывает лучше, чем учебники истории или политологии.

Отступление понадобилось для того, чтобы напомнить о сложностях затронутой проблематики и одновременно уточнить ракурс статьи: она ставит вопросы не политико-социальные, не идеологические, не культурологические, а историко-литературные и литературно-«концептуальные», вопросы о связи литературы с внелитературным контекстом.

Присмотримся, какими методами замятинское Единое Государство пользуется для того, чтобы контролировать своих граждан. Отвлекусь от показанного в романе прямого государственного насилия, от арестов, публичных казней, пыток, стражи, шпионского надзора. В *Мы* описаны и другие, более «радиотехнические» средства.

Пунктиром, но точно даны школьное воспитание и обучение. Правила арифметики преподаются – учителем-роботом – одновременно с их идейным толкованием в виде «математических нонн», *Расписание железных дорог* изучается как «памятник древней литературы». И после окончания средней и высшей школы граждане-нумера продолжают учиться, регулярно получая приглашения-наряды на обязательные публичные лекции, – Замятин прекрасно понял значение «непрерывного образования всего населения»[13], которым в сталинское время займутся такие организации, как общество «Знание» (оно действует и поныне, приводя свои задачи в соответствие с запросами дня). Программа непрерывного образования выполняется также и «радиофонически» – на улице, в аудиториуме, дома слышны громкоговорители и рупоры, передающие указания, лекции, маршевую музыку; не случайно под знаком радио поставлена драматическая «вагнеровская» развязка бунтарской авантюры героя.

Результатом образования должна стать не только интериоризация догмы и связанных с ней обязанностей – таких как подчинение правилам общежития и готовность к доносам, – но еще более глобальная переделка человека, путь к которой пытается пройти герой романа:

[12] *Finckh R.* Sie versprachen uns die Zukunft. Eine Jugend im Nationalsozialismus. Würzburg, 1995.

[13] Народные университеты // Большая советская энциклопедия: В 30 т.: http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Народные университеты

речь идет о полной интеллектуализации картины мира и об экстериоризации психических и умственных процессов. Одно обусловливает другое: рациональное восприятие и логическое мышление дают основу для «исчисления чувств», без которого нельзя достичь главной цели Единого Государства – равномерно распределенного всеобщего счастья. Только проявленные вовне чувства могут быть подвержены точному учету и контролю, только публично высказанные мысли подчиняются «проинтегрированному» идеологией языку.

Делая упор на интеллект, разум и его контроль, замятинское построение вписывается в просвещенческую «резонерскую» традицию англо-французских утопистов, от Бентама и Оуэна до Фурье и Кабе; к ней примыкало большинство русских социалистов и ей можно противопоставить романтическую утопию тотальной формы и эмоции, характерную для немецкой традиции, а затем для русского символизма. Однако, выступая против первой, Замятин не следует за второй, своими корнями он тесно связан именно с первой, с ее критической линией. У французов это, конечно, Вольтер, это Гюго с его непревзойденным анализом революционного менталитета в *Девяносто третьем*, это Анатоль Франс с *Островом пингвинов* и *Боги жаждут*. В англоязычной традиции это мастера антиутопии, начиная со Свифта и кончая Дж. К. Джеромом и Уэллсом. И вместе с тем – мастера «темной» фантастики, такие как Стивенсон (вместе с волосатыми руками герой *Мы* унаследовал от мистера Хайда всплески атавизма и волю к трансгрессии) или Артур Мейчен, роман которого *Великий бог Пан* (1894) передал *Мы* ряд мотивов, начиная с мозговой операции, закрывающей (у Мейчена – открывающей) дверь в мир воображения[14]. Особо здесь хочется упомянуть один из источников, питающих всю современную фантастику, – роман Чарльза Метьюрина *Мельмот Скиталец* (1820): с нашей темой он связан прямо. Одного из его персонажей, заточенного в монастыре, пытаются заставить «добровольно» принять постриг. Мало найдется произведений, где так проницательно описана изобретенная инквизицией – и, как оказалось в XX веке, очень современная – технология воздействия на психику (в корейскую войну стали говорить о «промывании мозгов»). Как мысль сопротивляется насилию, как в условиях постоянного давления она может защитить свою свободу? Наряду с вопросом Достоевского о смысле свободы этот вопрос Метьюрина стоит в центре замятинского романа.

[14] Несколько более подробно см. в моей статье: «Все устроено согласно числам», или эзотерические коды Евгения Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 2007.

Не надо думать, что в Едином Государстве эмоциональная сторона совсем отсутствует. Психическую и интеллектуальную подготовку сопровождает физическая – прогулки под музыку, гимнастика, «тэйлоровские экзерсисы». За подавление темной наклонности к иррациональному наслаждению и свободе нумера получают компенсацию в виде душеполезных удовольствий – красоты, порядка, ритма, функциональности вещей. Они познают сладострастие имитации, подражая размеренным движениям машины во время экзерсисов, работы, марша, подражая друг другу:

> Справа и слева сквозь стеклянные стены я вижу как бы самого себя, свою комнату, свое платье, свои движения – повторенными тысячу раз. Это бодрит: видишь себя частью огромного, мощного, единого. И такая точная красота: ни одного лишнего жеста, изгиба, поворота[15].

Это чувство полного согласия, гармонии между личностью, коллективом и новой средой – главный рецепт изготовления всеобщего согласия, тот пряник, который помогает вынести удары кнута.

Действенность обработки тщательно проверяется Хранителями и врачами. Медицина обеспечивает нормализацию половых отношений и здоровья. Секс подчинен правилам евгеники. Любое заболевание является симптомом отклонения от нормы, в том числе и идеологической: весь роман построен как история болезни. Если наука разрабатывает технологию казни, то именно медицина приносит, как кажется, окончательное решение вопроса о контроле над личностью и ее сознанием: из мозга прижиганиями удаляется узелок фантазии. Освободившись от фантазии, «человекообразные тракторы» думают лишь механические, просчитываемые мысли. Их настройка не представляет технических трудностей.

Итак, гражданин Единого Государства сочетает черты всех перечисленных выше моделей Нового Человека. Плод полового отбора, живущий ритмами машинного балета и парада, ему суждено быть хирургическим путем превращенным в подобие машины. Он есть идеал евгенический, эвритмический, электрический, протетический – и доказательство нежизнеспособности этого идеала.

4

Набор инструментов для управления сознанием в *Мы* очень богат. Однако Замятин не упоминает – полагаю, сознательно – техно-

[15] *Замятин Е.* Мы // Текст и материалы к творческой истории романа. СПб., 2011. С. 160.

логию, о которой в его время говорилось много. Различные формы внушения, чтения мысли и передачи ее на расстоянии вплетались в общий узел проблем, заявленных месмеризмом и занимавших тогда оккультистов и академическую науку, врачей-психологов и художников, людей, обращенных в прошлое, и изобретателей будущего. Нужды развязывать весь узел здесь нет. Выделю лишь тему, важную для этой статьи.

Надо сказать, что история месмеризма, начавшаяся в XVIII веке, до сих пор не закончена, и что опыты Месмера и его концепция «магнитной энергии», присущей каждому живому существу, спровоцировали научные дискуссии и исследования, которые играли важную роль в развитии науки XIX – начала XX веков. Идея всепроникающей тонкой материи или силы, равновесие которой в организме могло быть восстановлено действиями специалиста-магнетизера, получила широкое распространение, она многое взяла из эзотерических учений, от Парацельса до Сведенборга, и из науки (особенно из теорий электричества), а позже сама питала другие области знания, начиная с гипноза и различных парамедицинских терапий и кончая философским и биологическим витализмом.

Более чем полвека спустя изыскания Месмера были продолжены по двум направлениям – оккультному и научному; они быстро встречаются. Почти в один год появляются *Принципы природы* (1845), первая книга Эндрю Джексона Дэвиса, и *Книга духов* (1847) Аллана Кардека, открывая пути, соответственно, англо-американскому спиритуализму и французскому спиритизму. В конце тех же 1840-х годов знаменитый химик Карл Рейхенбах очень серьезно, научно описывает универсальную силу, близкую электричеству, но отличающуюся от него, и называет ее «од» от греческого слова «одос» (ὁδός, путь) и от имени бога Одина. «Выражения “од” и “месмеризм” не мешают друг другу, говорит ученый, одно относится к физике и обозначает мировую силу, другое имеет в виду особое применение этой силы для терапии и принадлежит медицине»[16]. Сила «од» разлита повсюду во Вселенной, ее ощущают наделенные особой чувствительностью люди. Ученый считает, что ее наличие позволит объяснить часть тех явлений, о которых свидетельствуют спиритисты и сензитивы.

Сила «од» находит сторонников и среди эзотеристов, и среди ученых. Ее изучают Вильям Крукс, Карл Дю Прель, Ипполит Барадюк, Никола Тесла; еще в 1918 году о ней без иронии говорит Павел

[16] *Von Reichenbach K.* Odisch-magnetische Briefe. Stuttgart, 1852. S. 78.

Флоренский[17]. Под именем «врил» она появляется в романе *Грядущая раса* (1871) Эдварда Бульвер-Литтона, лидера английского розенкрейцерства. Посредством «проводников врила» обитающие в недрах Земли сверхлюди оказывают на умы «действие, подобное действию месмеризма, электро-биологии, силы од, и т.д. <…> в степени, превосходящей все, что описано в фантазиях наших мистиков»[18]. Роман повлиял и на всю последующую фантастико-утопическую литературу, и на неооккультистские учения. После «открытия» одической силы и врила мечта о передаче мыслей на расстоянии, не покидая области мистики, окончательно входит в область рационализирующих дискурсов – науку, псевдонауку, утопию.

В 1880 году, набросав монистическую картину Вселенной, строго следующей законам эволюции, Карл Дю Прель предположил, что высокоразвитые разумные существа будут обладать новыми органами чувств, способными воспринимать силы, нам неизвестные[19]. Термин *телепатия*, заменяющий туманную «передачу мыслей», появляется в 1882 году, в кружке кембриджских ученых, и вскоре Камилл Фламмарион – *Урания* (1889), *Смерть планеты* (1894) – одарит этой способностью человека будущего. Все чаще предполагается, что человек не только воспринимает «неизвестные природные силы», но его мозг сам излучает энергию. Говорится об электромагнитных волнах, об электрической индукции и нервной энергии[20]. В некоторых работах появляется даже особая «сила-мысль»[21].

Благодаря усилиям таких ученых, как Дю Прель, в последние десятилетия века экспериментальное изучение психических явлений встречает сильного союзника, рожденного работами Эрнста Каппа (1877) и Людвига Нуаре (1880) по философии техники[22].

[17] См.: «Органопроекция: в поисках очеловеченного мира», цит. ст.

[18] *Bulwer-Lytton E.* The Coming Race // http://www.gutenberg.org/files/1951/1951-h/1951-h.htm (проверено 15.11.2012).

[19] *Du Prel C.* Die Planetenbewohner und die Nebularhypothese. Leipzig, 1880. S. 113.

[20] См., напр.: *Ochorowicz J.* De la suggestion mentale. Paris, 1887.

[21] О «мысленной силе» или «силе-мысли» см. подробно: *Mann G. A.* La Force Pensée. Paris, 1910.

[22] *Kapp E.* Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten. Braunschweig, 1877; *Noiré L.* Das Werkzeug und seine Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit. Mainz, 1880. См. рус. перевод: *Нуаре Л.* Орудие труда и его значение в истории развития человечества. Харьков, 1925.

Речь идет об *органопроекции*, теории, толкующей развитие техники как отчасти бессознательную, особенно на ранних этапах, отчасти целенаправленную материализацию различных функций человеческого организма в виде орудий. Дю Прель говорит (позже эту мысль разовьет Флоренский), что если кулак послужил первообразом молота, то случается и наоборот: техническое изобретение проявляет еще скрытые, потенциальные функции организма. Так способность к телепатии проецируется вовне, реализуется как орудие в форме беспроволочного телеграфа[23].

Теория органопроекции переводит телепатию на новое положение: не природного индивидуального свойства человека, а технического средства. Капп считал само государство сложноорганизованной проекцией жизненных функций тела и уподоблял средства коммуникации – почту, телеграф, тогда еще проводной, – нервной системе. В таких рамках становится возможным мыслить телепатию и подобные явления как технологию общественного воздействия. Возникает принципиальная возможность их инструментализации в массовом масштабе и, соответственно, механизации, машинизации. Эта возможность соответствует запросам эпохи. Вряд ли случайно первые исследования массовой психологии – книги Гюстава Ле Бона *Психологические законы развития народов* (1894), *Психология толпы* (1895) – совпадают по времени с пиком влияния теории органопроекции и интереса к паранормальным явлениям.

В России, разумеется, все эти поиски находят живой отклик. Рейхенбах немедленно выходит по-русски[24]. Успехом пользуются книги Дю Преля, Фламмариона. Органопроекция находит очень своеобразное преломление сначала у Федорова, затем у Флоренского. Вокруг спиритизма ведутся споры с участием видных ученых[25]. Вопрос о внушении и передаче мысли на расстоянии входит в программу экспериментальной психологии[26]. Но самый серьезный вклад в его изучение получает стимул с неожиданной стороны – из цирка.

---

[23] См.: *Du Prel C.* Weitere Mittheilungen über das Telegraphiren ohne Draht und die Telepathie // Übersinnliche Welt. Berlin, Januar 1898.

[24] *Фон Рейхенбах К.* Одо-магнетические письма. М., 1854.

[25] См., напр.: *Панченко А.* Спиритизм и русская литература: из истории социальной терапии // Труды Отделения историко-филологических наук РАН. М., 2005.

[26] См., напр.: *Котик Н.* Непосредственная передача мыслей (эксперимент, исследование). М., 1908.

Еще до революции дрессировщик и клоун Владимир Дуров стал проводить опыты с животными[27]. Он привлек внимание известного физиолога и психолога, основателя «рефлексологии» Владимира Бехтерева, который интересовался гипнозом, подсознательными процессами и вообще всем тем, что ныне называют «состояниями измененного сознания». В 1918 году, при поддержке ставшего академиком Бехтерева и Луначарского, домашняя лаборатория Дурова получила в рамках Наркомпроса официальный статус Практической лаборатории по зоопсихологии[28]. Консультантами в ней работали профессора зоологии и физиологии. В 1923–1931-х годах пост научного сотрудника занимал биолог Александр Чижевский, исследователь влияния солнечных циклов на жизнь человечества, ныне считающийся одним из самых видных русских «космистов»[29]. Научная деятельность сосредоточивалась вокруг проблемы, которую ставила практика Дурова, его умение заставлять животных проделывать различные эволюции при помощи мысленных приказов. Кроме Бехтерева и группы его сотрудников из Института мозга с Дуровым постоянно сотрудничал академик Петр Лазарев, директор Института биофизики. Для своих экспериментов Дуров привлек инженера-изобретателя Бернарда Кажинского. Вместе они разработали гипотезу мышления «с точки зрения слабых токов»:

> Человек силой воли действует на молекулярное движение частиц мозга, управляет ими. Умение управлять дается опытом, привычкой, воспитанием. Частицы мозга под влиянием воли получают другое движение и другую группировку, и во время этой именно перегруппировки происходит передача мыслительной энергии наружу, при чем нервная система играет роль деталей радиостанции, внутри же мы ощущаем одновременное возникновение идей в виде образов и других комплексных картин[30].

---

[27] Об опытах его брата, Анатолия Дурова, умершего в 1916 году, см. в книге: *Бойкова И.* А. Л. Дуров в контексте зрелищной культуры конца XIX – начала XX вв. Из истории русского цирка. Lambert, 2011.

[28] См.: Труды практической лаборатории по зоопсихологии Главнауки Наркомпроса / под ред. проф. А. В. Леонтовича. М., 1928. Подробнее о работе Дурова в этой связи см. мою статью: *Геллер Л.* Братья Дуровы как культурная машина // Звери и их репрезентации в русской культуре. СПб., 2010.

[29] См.: *Чижевский А.* Вся жизнь. М., 1974. Главу о лаборатории Дурова см.: http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=9856

[30] *Кажинский Б. Б.* Передача мыслей. Факторы, создающие возможность в нервной системе излучающихся наружу электромагнитных колебаний. М.,

Приходит этап технической реализации «мозгового радио». Кажинский работает над проектом долгие годы в институте Бехтерева. Там он как будто создает электрические усилители мысли, пользуясь бехтеревской «коллективной рефлексологией» и разрабатывая способы управления «психологией толпы»[31]. Совместная работа Дурова, Бехтерева и Кажинского стала одним из источников советской традиции научного изучения парапсихологии. Исследования велись и воспринимались очень серьезно, пользовались поддержкой властей. Они были продолжены и развернуты после смерти Бехтерева в 1927 году (о которой до сих пор ходят легенды), когда Институтом мозга стал руководить Леонид Васильев[32], и после войны, особенно же в эпоху НТР, научно-технической революции, когда распространилось понимание парапсихологических фактов как проявлений «биополя»[33].

5

Модные сегодня сенсационные рассказы о тайных исследованиях советского времени настаивают на поисках «психотронного оружия»[34]. Этот аспект имел несомненное значение; о способах победить врага с помощью «мыслительной энергии» мечтали многие. Темой завладела фантастика 1920-х годов. В романе Виктора Гончарова сооружается психо-машина, способная поглощать психическую энергию. «Поставленная же на максимум и заряженная известным образом, она может уничтожить тот или другой класс или сословие человечества, истощая психо-магнитом мозг в несколько секунд»[35]. На Луне эксплуататоры, установившие свою диктатуру, применяют «в качестве средства порабощения и устра-

1923. Цит. по: *Дуров В.* Дрессировка животных. Психологические наблюдения над животными, дрессированными по моему методу (40-летний опыт). Новое в зоопсихологии. Пг., 1923. С. 276.

[31] См.: *Кажинский Б. Б.* Биологическая радиосвязь. Киев, 1962: http://www.gramotey.com /?open_file =1133718625.

[32] *Васильев Л. Л.* Внушение на расстоянии (Заметки физиолога). М., 1962.

[33] Биоэкстрасенсорика и научные основы культуры здоровья на рубеже веков:. Тезисы международ. конф. М., 1996.

[34] См., напр.: *Грейгъ О.* От НКВД до Анэнербе, или Магия печатей Звезды и Свастики. М., 2010 (особенно главы «Бернард Кажинский: тайны “мозгового радио” и “луча зрения”», «Владимир Бехтерев: психология толпы как секретное оружие»); *Кандыба В. М.* Тайны психотронного оружия. СПб., 1998.

[35] *Гончаров В.* Психо-машина. Фантастический роман. М.; Л., 1924. Цит. по электронной версии: http://epizodsspace.airbase.ru/bibl/fant/goncharov/psihomashina/01.html.

шения масс психо-машины, которыми постоянно ловят <…> мысли и предупреждают, таким образом, выступление против них»[36]. В романе Владимира Орловского действует усилитель мысли и эмоций, поражающий волнами страха целые города[37]. Наделенный многозначительной фамилией Штирнер, отрицательный герой романа Александра Беляева *Властелин мира* (1929), пользуясь гипнозом, овладевает гигантским наследством и принимается за построение усилителя мысли для того, чтобы получить власть над миром, внушив повиновение всему человечеству.

Не надо, однако, забывать, что поначалу проект «мозгового радио» отвечал не только общему направлению науки того времени, но и мечтам о человеке будущего. Или, что зачастую означало то же, – о науке, превращающей наш мир в мир будущего. В 1922 году академик Ферсман с энтузиазмом цитировал слова Сванте Аррениуса: «Самый великий источник энергии – это человеческая мысль. Электромагнитные колебания <…> в клеточках человеческого мозга, – это величайшая сила, которая завладеет миром»[38].

То же самое, без тени переносного смысла, говорит герой написанной в 1927 году повести Андрея Платонова «Эфирный тракт», ученый Матиссен:

> Я построил универсальный приемник – резонатор, который улавливает и фиксирует волны всякой длины и всякого периода <…> Но я хочу добиться, чтобы обойтись без исполнительных механизмов и без всяких посредников, а действовать на природу прямо и непосредственно – голой пертурбацией мозга. Я уверен в успехе техники без машин. Я знаю, что достаточно одного контакта между человеком и природой – мысли!, – чтобы управлять всем веществом мира![39]

Эксперименты Матиссена завершаются не вполне счастливо, но повесть Платонова – как и ранние его фантастические рассказы – представляет собой один из самых радикальных в русской литературе примеров мифологизации новейшей науки, или построения мифа, исходя из новых научных концепций.

Как правило, тема внушения в изображениях утопического будущего звучит гораздо менее радикально. В *Грядущем мире*

---

[36] Там же.

[37] *Орловский В.* Машина ужаса: Науч.-фантаст. повесть. Л., 1925.

[38] Цит. по: *Дуров В.* Указ. соч. С. 278.

[39] *Платонов А.* Эфирный тракт // *Платонов А.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 150, 152.

(1923) Якова Окунева коммунизм утвердился на всей планете; исчезли преступления и несправедливость. Исчезла семья: Мировой Город берет на себя обязанности по воспитанию детей, в то время как все его граждане «свободно сходятся и расходятся». Если же первобытное чувство ревности охватывает кого-то из граждан, то «лечебница эмоций» располагает безупречным средством – гипнозом. «Теперь вы просыпаетесь, – говорит врач главному герою романа, – вы больше не больны тоской по Евгении Моран». Герой смотрит спокойно на экран «идеографа», на котором появляется предмет его страсти: «она ничего не тревожит в его душе»[40]. Внушение устраняет вредные или ненужные эмоции.

Примерно так видел будущее и сам Владимир Дуров. Источником всех несчастий в мире он считал войны и вызывающие их эмоции:

> А раз это так, то задач[а] современной науки <…> найти, исследовать различные способы воздействия на психику людей, чтобы каждый человек, бессознательно для самого себя, стал желать хорошей мирной жизни <…> Искусственное воспитание новых поколений будет достигнуто искусственной передачей им соответствующих желаний[41].

Властелин мира Беляева построен как иллюстрация этих мечтаний. На Западе идет беспощадная борьба за власть, в Советском же Союзе посредством внушения разрешены все проблемы:

> При помощи сверхмощных усилителей, которые у нас имеются, мы делаем преступнику соответствующее «внушение», и он навсегда делается безопасным, так как самая мысль о повторном преступлении не может уже возникнуть в его сознании. Нам не нужны теперь тюрьмы, мы делаем из всякого преступника полезного члена общества[42].

Потерпев поражение в соревновании с советскими учеными, Штирнер включает свою машину на полную мощность и заставляет стать себя новым, хорошим человеком. В финале романа он засыпает около льва: «Они мирно спали, даже не подозревая о тайниках их подсознательной жизни, куда сила человеческой мысли загнала все, что было в них страшного и опасного для окружаю-

[40] *Окунев Я.* Грядущий мир. 1923–2123. Петроград, 1923. С. 67–68.

[41] *Дуров В.* Указ. соч. С. 310–312.

[42] *Беляев А.* Властелин мира // *Беляев А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 4. С. 220.

щих»[43]. Формула резюмирует ту имманентную двусмысленность утопического идеала и ту его неэффективность, которые проанализировал Замятин в своей антиутопии. Он рано понял то, о чем еще не догадывались утописты: мир Нового Человека должен целиком, во всех своих учреждениях и проявлениях, стать «лечебницей эмоций». Новый Человек загоняет ветхого человека внутрь, в подсознание, – но именно поэтому и ставит себя под постоянную угрозу взрывов атавизма и «возвращений подавленного», именно поэтому требует постоянного надзора, постоянной терапии. Надо думать, что, превратив мир Единого Государства в паноптическую лечебницу, Замятин счел излишним обращаться к гораздо менее надежным в техническом смысле (и слишком сильно связанным с магическими глубинами сознания) средствам парапсихологии. Советская практика показала, что он был совершенно прав.

Подхожу к заключению. В своем романе Беляев скрупулезно описал работу дуровской лаборатории, лишь немного изменив фамилии персонажей: Дуров стал у него Дуговым, Кажинский – Качинским. Приведу отрывок, в котором Беляев почти буквально пересказывает книгу Кажинского:

> Частицы мозга играют роль и микрофона, и детектора, и телефона <…> Есть у нас в теле даже лампы Раунда – это ганглиозные колбочки сердца. Источник энергии сердца соответствует батарее аккумуляторов, а периферическая нервная система – заземлению. Так, изучая строение тела с точки зрения электротехники, я пришел к полному убеждению, что наше тело представляет собой сложный электрический аппарат – целую радиостанцию, способную излучать и принимать электромагнитные колебания[44].

Здесь хорошо видно, насколько проект «мозгового радио» близко соприкасался с описанной выше теорией органопроекции, с поставленной Дю Прелем и Флоренским задачей перевосприятия (и перевоспитания) тела с точки зрения техники. Это особенно ясно в сопоставлении с платоновским видением техники органической, которая призвана осуществить как бы *минус-проекцию*, упразднив машины, растворив их в прямом контакте человека (его мысли) с природой. Платонов, впрочем, показывает двусмысленность и этого пути – мозг человека насилует природу. Оппозиция достойна подробного анализа; замечу лишь, что экстериоризация и механизация функций тела характерны для большинства утопий и, разу-

[43] Там же. С. 240.

[44] Там же. С. 156.

меется, для советской утопии и утопической научной фантастики, построенных на подавлении иррационального и «природного».

Кажется логичным, что советская фантастика и в свой ранний период, и позже, в эпоху своего наибольшего развития, использует возможности разных форм телепатии и внушения довольно робко. Тут влияли, вероятно, и периодическое засекречивание разработок, и регулярные кампании против самых разных видов мистики. Во всяком случае, такие вещи, как *Козырной валет* Джеймса Блиша или *Чужак в чужой стране* Роберта Хайнлайна, где экстрасенсорные способности играют основную роль и для персонажей, и для литературного построения, в советской литературе не имели эквивалентов, хотя случались произведения очень многообещающие с этой точки зрения (например, *Белка* Анатолия Кима). Тема внушения, однако, присутствует в «фантастике предупреждения», как называлась тогда фантастика с антиутопическими мотивами. Тут особо следует поставить творчество братьев Стругацких. С некоторой натяжкой можно сказать, что их произведения второй половины 1960-х годов, взятые как целое, посвящены именно рассмотрению разных способов управления человеческой психикой. В *Трудно быть богом* (1964) показаны полицейские методы прямого насилия: инквизиция, террор, надзор; в *Хищных вещах века* (1965) – методы медицинско-наркотической обработки; во *Втором нашествии марсиан* (1967) – психосоциологическое давление. А в *Обитаемом острове* (1971) главную нарратологическую ось романа составляет борьба против «радиотехнического» внушения: установки, подобные «психо-машинам» Гончарова, излучают волны, подавляющие всякую свободную мысль. Эта технология стала одним из расхожих стереотипов фантастики тех лет.

В постсоветской литературе положение меняется; но, как кажется, классические вопросы о передаче мыслей и о подчинении с помощью внушения гораздо меньше повлияли на ее тематику и, что важнее, поэтику, чем вопросы об «интерфейсе» человек-машина в Интернете, электронных играх и виртуальной действительности. Именно эти вопросы стоят в центре последнего романа наиболее осведомленного о новейших трендах русского фантаста Виктора Пелевина *S.N.U.F.F.* (2012). И это тоже совершенно естественно.

Однако открытия продолжаются, открыватели трансгуманного будущего утверждают, что новые технологии неизбежно приведут к реализации телепатии и других психотронных способностей. В прессу уже попали заявления о том, что начинается работа над ап-

паратами для записывания и толкования нейронной деятельности во время сна, – иначе говоря, для чтения снов[45].

Новые способы управления Новым Человеком будут готовы задолго до его создания: они составляют неотъемлемую часть мифа.

[45] См.: http://www.bbc.co.uk/news/science-environment-11635625 (проверено 16 декабря 2012).

Б. В. Орехов, М. С. Рыбина

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» И «ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ»: ЕЩЕ РАЗ О СХОДСТВАХ И РАЗЛИЧИЯХ

Сопоставление «Слова о полку Игореве» (СПИ) и «Песни о Роланде» давно стало частью вузовской учебной программы, своего рода филологическим трюизмом. Поэтому исследователь вправе рассчитывать, что существуют фундаментальные печатные труды, основательно разбирающие проблему, на которые можно было бы опереться в дальнейших разысканиях. Однако на деле все обстоит не так радужно. Отсутствуют монографии, целиком посвященные этой проблеме, хотя аналогии между СПИ и «Песнью о Роланде» приводились в статьях начиная с XIX века[1]. Обобщающей на эту тему можно было бы признать статью Д. С. Лихачева в Энциклопедии СПИ[2], но, к сожалению, целый ряд высказанных в ней тезисов нуждается в уточнениях.

Например, Лихачев пишет, что «Карл и Святослав символизируют собой нац. и гос. единство своих стран. Они мирно управляют своими странами, пока герои идут в поход»[3]. Однако верховные правители, как следует из текста, вовсе не столь миролюбивы.

Король наш Карл, великий император,
Провоевал семь лет в стране испанской,
Весь этот горный край до моря занял,

[1] В. Дынник пишет о В. Каллаше как о первом исследователе, который посвятил систематическому сравнению СПИ и «Песни о Роланде» специальное исследование в 1900 г. *Дынник В.* «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Роланде» // Старинная русская повесть. М.; Л., 1941. С. 54.

[2] *Лихачев Д. С.* «Песнь о Роланде» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. СПб., 1995. Т. 4. С. 93–95.

[3] *Лихачев Д. С.* Указ. соч. С. 94.

Взял приступом все города и замки,
Поверг их стены и разрушил башни (I, 1–5).
Carles li reis, nostre emperére magne
Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne:
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaigne;
Mur ne citet n'i est remes a fraindre (I, 1–5)[4].

Ср. в СПИ: «Святъславь грозный великый кіевскый грозою бяшеть притрепеталъ своими сильными плъкы и харалужными мечи; наступи на землю Половецкую, притопта хлъми и яругы, взмути рѣки и озеры, иссуши потоки и болота. А поганаго Кобяка изъ луку моря, отъ желѣзныхъ великихъ плъковъ половецкихъ, яко вихръ, выторже. И падеся Кобякъ въ градѣ Кіевѣ, въ гридницѣ Святъславли» [88–89][5].

Еще одна аналогия также не представляется убедительной: «В С<ПИ>, как и в П<есни> о Р<оланде>, кажется, что поэт, пораженный горем, не может расстаться с ним, не может перейти к др. теме. Он как бы останавливает свой рассказ, предаваясь горестным размышлениям и воспоминаниям о таких же несчастьях в прошлом»[6]. Если в СПИ действительно обнаруживают себя авторские отступления, содержащие описания прошлых бедствий (например, фрагменты [64] и далее, [197] и др.), то в «Песни о Роланде» подобные ретроспекции не проявляются.

На наш взгляд, нуждаются в уточнениях и указанные автором статьи типологические параллели: «Между С<ПИ> и П<еснью> о Р<оланде> есть и др. черты типологич. близости: вещие сны, знамения, приметы, заботливое перечисление воен. добычи и мн. др.»[7]. Здесь Д. С. Лихачев опирается на обзор работы В. Каллаша в статье В. Дынник: «В. Каллаш отмечает в обеих поэмах <...> точность и заботливость при перечислении военной добычи, введение мотива "вещих снов" и "знамений природы"»[8]. В отношение СПИ слова о заботливом перечислении военной добычи могут быть приняты как справедливые, хотя и с некоторыми оговорками: строго говоря, в СПИ военные трофеи каталогизируются только

[4] La Chanson de Rolland ou de Roncevaux du XIIème siècle. Paris, 1837. P. 1.

[5] Нумерация фрагментов СПИ дается в квадратных скобках в соответствии с членением Р. О. Якобсона.

[6] *Лихачев Д. С.* Указ. соч. С. 94.

[7] Там же.

[8] *Дынник В.* Указ. соч. С. 54.

в одном месте: «Съ заранія въ пяткъ потопташа поганыя плъкы половецкыя, и рассушясь стрѣлами по полю, помчаша красныя дѣвкы половецкыя, а съ ними злато, и паволокы, и драгыя оксамиты. Орьтъмами, и япончицами, и кожухы начашя мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ, и всякыми узорочьи половѣцкыми. Чрьленъ стягъ, бѣла хорюговь, чрьлена чолка, сребрено стружіе – храброму Святьславличу!» [37–39]. Что касается «Песни о Роланде», то описанию добычи в ней уделено еще меньше места, так что говорить о «заботливости» в этом контексте было бы некоторым преувеличением[9]. Подобная детализация скорее характерна для «Песни о моем Сиде», которая подробнее осваивает бытовой предметный мир.

Редким исключением оказываются строки «Песни о Роланде», где достаточно лаконично обозначена награда рыцарей:

Рать оделил добычею большой –
Оружьем, золотом и серебром (VIII, 99–100).
Mult grant eschech en unt si chevaler
D'or e d' argent e de guarnemenz chers (VIII, 5).

Не вполне точным представляется и такое суждение: «Чудесный, сверхъестественный элемент в С<ПИ> слабее, чем в П<есни> о Р<оланде> <...> Что же касается чудесного элемента, то в С<ПИ> он все же интенсивно проникает в описания природы»[10]. Нельзя согласиться с тем, что сверхъестественное в СПИ присутствует лишь в описании природы. Многое в СПИ имеет неясный статус, и во многих местах нельзя исключать присутствия фантастического. Так, мы не знаем, действительно ли Всеслав Полоцкий является для автора оборотнем, а Див – мифологической птицей и пр. Положительное решение этих вопросов значительно увеличивает число сверхъестественных элементов, и не только в пейзаже. Кроме того, параллель между СПИ и «Песнью о Роланде» на основании проникновения чудесного в описание природы, не является чем-то специфическим и присущим только этим двум текстам, поскольку мы попросту имеем дело с широко распространенным и в фольклоре, и в литературе анимализмом.

Не менее спорно и утверждение, что «гиперболизация в С<ПИ> не достигла такой сильной степени, как в П<есни> о Р<оланде>.

[9] Более подробно в «Песни о Роланде» перечисляются посольские подарки Марсилия, которые нельзя отнести к добыче (IX, XIII).

[10] *Лихачев Д. С.* Указ. соч. С. 94–95.

Поэтому образ князя Святослава ближе к ист. князю Святославу, чем образ императора Карла в П<есни> о Р<оланде> к ист. Карлу»[11]. Во-первых, гиперболы в СПИ настолько частотны, что становятся одним из доминантных стилевых приемов (что опять же характерно для стилистики древнего эпического текста). Русские воины «мостят мосты» через болота тканями [38], Осмомысл подпирает горы, затворяет Дунаю ворота, метает «времены» за облака [130], Святослав иссушает потоки и болота [89], Всеволод стреляет удалыми сынами Глебовыми [126]. Этот перечень, естественно, далеко не исчерпывающий. Во-вторых, следует упомянуть довольно распространенное мнение о сильной идеализации автором «беспомощного» князя Святослава[12].

Гораздо полнее СПИ и «Песнь о Роланде» сопоставлены в упоминавшейся статье В. Дынник. Несмотря на вполне добросовестную работу автора по обзору существующих точек зрения и фиксации сходств и различий между памятниками, при обращении к этому исследовательскому тексту также нельзя обойтись без уточнений. Так, В. Дынник в качестве параллели указывает на то, что Изяслав Галицкий в СПИ изображен на златокованном столе, а король Франции на престоле литого золота[13]. Однако всего несколькими страницами ранее автор понижает в значимости другое подобное схождение между текстами, отмечая, что оно является одним «из излюбленных мотивов поэтического творчества вообще»[14]. В таком случае необходимо указать, что престол из золота – тоже характерный фольклорный и раннелитературный образ.

Ту же поправку можно сделать и по поводу слов «оба автора, повествуя о битве, прибегают к одному и тому же приему поэтической гиперболизации <...> Une mais nuls hum en tere n'en vit plus "А сицей рати не слышано!"»[15]. Едва ли это не самая частотная характеристика битвы в фольклорных текстах.

С тех же позиций требуется уточнить и такое сообщение В. Дынник: «Сходство между ними [Игорем и Роландом. – *Б. О., М. Р.*] не ограничивается общими чертами героев народного эпоса – отвагой, неустрашимостью в бою, беззаветной готовностью

[11] *Лихачев Д. С.* Указ. соч. С. 94.

[12] *Яценко Б. И.* Святослав Всеволодович // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. СПб., 1995. Т. 4. С. 273–276.

[13] *Дынник В.* Указ. соч. С. 54.

[14] Там же. С. 52.

[15] Там же. С. 60.

постоять за правое дело и за свою воинскую честь, – оно касается и индивидуальных черт их характера и поведения», прежде всего заглушающий чувство опасности воинственный пыл[16]. Однако это свойство тоже можно отнести к характерным особенностям эпического героя. Пылкость, вспыльчивость, реализуемая в наиболее архаических текстах как физический телесный жар, подчеркивается при описании, например, ирландского Кухулина. Его возница Лойг в повести «Болезнь Кухулина и единственная ревность Эмер» говорит одному из союзников: «Я боюсь, как бы господин мой не обратил свой боевой пыл против нас, ибо он еще не насытился битвой. Пойдите и приготовьте три чана с холодной водой, чтобы он остудил в них свой пыл. Он прыгнет в первый чан – и вода закипит в нем, прыгнет во второй – и вода в нем станет нестерпимо горяча; и лишь когда он прыгнет в третий чан, вода станет в меру горячей»[17].

Однако ради справедливости нужно сказать, что не имеющий филологической подготовки читатель вряд ли будет разделять для себя специфические сходства между СПИ и «Песнью о Роланде» и те, которые объединяют эти два текста с большинством других произведений фольклора и архаической литературы.

Не вполне последовательна и другая указанная В. Дынник параллель: «Характерный прием словотворчества русского поэта, заключающийся в придании эпитетам формы собственных имен (“При Олзе Гориславличи”, “Галички Осмомысле Ярославе”), – один из излюбленных приемов и у автора “Песни о Роланде”, где, например, брат царя Марсилия носит имя Фальсарон (от fals – ложный, лживый), целый ряд “сарацинских” имен образован от слова “mal” – “скверный”, “злой” (Мальсарен, Мальдюит, Малькидин, Малькид)»[18]. Однако если в СПИ «говорящими именами» награждаются русские князья, независимо от их исторической роли, то во французском эпосе такой прием применяется только к антагонистам сарацинам, но не к франкам.

Отдельного примечания заслуживает и тезис В. Дынник, трактующий правдоподобие (в терминах автора – «реалистичность») СПИ и «Песни о Роланде» в сравнении с текстами германского фольклора: «И “Песнь о Роланде”, и “Слово” значительно реа-

[16] Там же. С. 61–62.

[17] Саги об уладах. М., 2004. С. 172–173. Аналогичный эпизод есть и в повести «Похищение быка из Куалнге».

[18] *Дынник В.* Указ. соч. С. 54.

листичнее саг, “Нибелунгов” и других произведений германского эпоса в трактовке образов, в развитии всего сюжета. Здесь нет ни страшных чудовищ, ни мудрых и хитрых карликов, ни всей мифологической фантастики, составляющей неотъемлемую черту германского эпоса»[19]. Упомянутая в этом ряду «Песнь о нибелунгах», пожалуй, содержит не больше фантастических эпизодов, чем «Песнь о Роланде». Необычайные события сюжета о Зигфриде вынесены за пределы повествования (поединок с драконом и другие подвиги королевича). «Мудрых и хитрых карликов» мы тоже скорее обнаружим в эддических текстах, чем в истории о ссоре двух королев, а единственный упоминаемый там карлик Альбрих не очень подходит под указанные В. Дынник характеристики. Наконец, не все так однозначно и с сагами. Северогерманские «саги об исландцах», например, «произведения, в основном правдоподобные даже с нашей современной точки зрения»[20].

Еще меньше исследований мы обнаруживаем во Франции. По сути дела, в обзор может быть включена только статья Дж. З. Патрика[21], в которой основной тезис о соответствии СПИ мировым литературным стандартам утверждается через сопоставление с «Песнью о Роланде». Различия двух памятников обусловлены, по мысли автора, такими факторами, как «национальный менталитет» (esprit de race), «гений языка» (génie de langue), тип поэтической речи (стихи↔проза) и, наконец, изображенными реалиями. Симптоматично, что автор определяет быт СПИ как патриархальный, а французского эпоса – как феодальный, что не соответствует историческим фактам, но свидетельствует о стремлении к «архаизации» СПИ. Сходство же обнаруживается на уровне сюжетной схемы и традиционных клише (описание войска или природы, скорбящей по героям). По модели «Песни о Роланде» Патрик трансформирует две битвы войска Игоря (первая [37–39] и вторая [48–56] и [68–73]) в три, принимая, вероятно, лирическое отступление об Олеге Гориславиче за событийную границу между двумя сражениями[22]. Отмечая «поразительное сходство» сна Святослава с видениями Карла Великого (эту аналогию часто проводят и другие исследова-

[19] *Дынник В.* Указ. соч. С. 63.

[20] *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Становление литературы. Л., 1984. С. 28.

[21] *Patrick G. Z.* La Chanson de Roland et Le Dit des guerriers d’Igor // Romanic review. 1924. Vol. XV. P. 296–307.

[22] Там же. С. 302.

тели), автор статьи не обращает внимания на то, что их сюжетные функции различны: Карл видит пророческие сны, предвосхищающие последующие события, в то время как сон Святослава повествует об уже случившемся, но еще не известном сновидцу.

Итак, наблюдения по поводу, казалось бы, банального филологического сюжета не отличаются ни системностью, ни бесспорностью. Иными словами, то, что представляется исследователем очевидным и самодостаточным, требует ревизии и систематизации. Рамки статьи не позволяют полностью описать картину типологических соответствий двух средневековых текстов, но все же попытаемся обозначить основные позиции.

СПИ и «Песнь о Роланде», оформившиеся в эпоху зрелого средневековья, несут на себе все характерные черты эпических произведений этого времени: в фокусе внимания находится идея государственности, человеческий, а не фантастический мир, и к первому, а не ко второму принадлежит основной противник протагонистов.

В обоих произведениях нашли отражение вассально-господские отношения, оформленные в пары Карл – Роланд, Святослав – Игорь; Карл – пэры, Святослав – бояре. «Принцип парности» проявляет себя и в наличии у главного героя ближайшего соратника: у Роланда это традиционный для героического эпоса побратим Оливье, у Игоря – брат Всеволод. Ср. в «Песни о Роланде»:

Роланд увидел: битвы не минуть,
Как лев иль леопард, стал горд и лют,
Воскликнул громко: «Побратим и друг!
Вам говорить такое не к лицу.
Не зря нас Карл оставил с войском тут:
Не знает страха ни один француз,
И двадцать тысяч их у нас в полку» (LXXXVIII).
Quant Rollant veit que la bataille serat,
Plus se fait fiers que leon ne leupart.
Franceis escriet, Oliver apelat:
«Sire cumpainz, amis, nel dire jà!
Li emperère, ki Franceis nos laisat,
Itels .XX. milie en mist à une part
Sun escientre, en i out un cuard»[23].

[23] Chanson de Roland. P. 44.

И в СПИ:

«И рече ему буй туръ Всеволодъ: “Одинъ братъ, одинъ свѣтъ свѣтлый – ты, Игорю! Оба есвѣ Святъславличя! Сѣдлай, брате, свои бръзыи комони, а мои ти готови, осѣдлани у Курьска напереди. А мои ти куряни свѣдоми къмети: подъ трубами повити, подъ шеломы възлелѣяны, конець копія въскрълмлени”» [19–23].

Много общего лежит в области пространственной организации двух повествований. «Основным пространственным расчленением в “Слове” служит противопоставление “этого” и “того” мира. Обобщенным образом, покрывающим в космосе “Слова” весь реальный (живой) мир, является Русская земля»[24], в «Песни о Роланде» – милая Франция (dulce France). Между своим и чужим миром лежит мифопоэтическая граница (холмы в СПИ, ущелье в «Песни о Роланде»[25]), которая разделяет не просто территории, но и мир неверных («поганых», т.е. язычников половцев и мусульман сарацин) и мир христиан. На защиту последнего встает герой[26] (защита своей земли – вообще главная обязанность эпического героя). Эта оппозитивная модель проецируется и на другие плоскости: мир сарацин ↔ мир франков в одном случае и мир половцев ↔ мир Руси в другом противопоставлены как Восток и Запад, как две прежде всего не географические, а культурные и цивилизационные парадигмы.

Оба произведения представляют историю о поражении: «В мировой литературе наиболее значительные произведения – песни о поражении. (“Песнь о Роланде”, “Слово о полку Игореве”.) Почему же авторы избирают темы поражения? Победа как таковая <не годится> для постановки серьезных проблем. Победа – панегирик.

---

[24] *Гаспаров Б. М.* Поэтика «Слова о полку Игореве». М., 2000. С. 215.

[25] Как рвутся в клочья и значки и стяги,
Как в цвете лет французы погибают!
Ждут матери и жены их напрасно,
Напрасно ждут друзья за перевалом (CIX).
Tant gunfanun rumpu e tant enseigne!
Tant bon Franceis i perdent lor juvente!
Ne reverrunt lor meres ne lor femmes,
Ne cels de France ki as porz les atendent (Chanson de Roland. P. 55).

Здесь, конечно, можно обратить внимание не только на отделенность войска Игоря от Руси аналогичным перевалу по функции холмом («О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!» [32]), но и на упоминание постоянно фигурирующих в СПИ жен русских воинов.

[26] «Здрави, князи и дружина, побарая за христьяны на поганыя плъки!» [217].

Для показа патриотизма и героизма это менее подходящий материал. <...> Поражение – наиболее благоприятный материал для показа силы подлинных чувств человека»[27].

Что естественно для средневекового произведения, в обоих текстах присутствует эстетизация оружия, хотя и с оговоркой, что во французском эпосе этот момент значительно сильнее (мечи и другие воинские принадлежности имеют собственные имена).

Наконец, необозримое число параллелей лежит в области используемых в текстах принципов фольклорной поэтики (психологический параллелизм, одушевление природы, гиперболизация, магические числа).

Специфические для этих двух произведений сходные черты более ограниченного круга. Начиная от времени создания и даже жанровой автохарактеристики («само название “трудная повесть” почти совпадает с названием “chanson de geste”»[28]), заканчивая соотнесением леопарда (в древнерусском тексте «пардус», строфа LXXXVIII) с образом врага.

Перечень специфических и неспецифических параллелей, разумеется, не исчерпывается приведенными здесь примерами. На наш взгляд, проблема сопоставления СПИ и «Песни о Роланде» еще ждет системного исследования, которое должно быть не импрессионистичным, а выполненным в рамках строгого структурного подхода.

---

[27] *Бахтин М. М.* Лекции по истории зарубежной литературы. Античность. Средние века (В записи В. А. Мирской). Саранск, 1999. С. 60.

[28] *Дынник В.* Указ. соч. С. 58. Отметим, что этот тезис В. Дынник нуждается в лингвистическом уточнении.

Л. Н. Корнильева

ПОЭМЫ 1801–1814-ГО ГГ. В СИСТЕМЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Р. САУТИ

Поэмы Р. Саути 1801–1814-го гг. («Талаба-разрушитель» (1801), «Мэдок» (1805), «Проклятие Кегамы» (1810), «Родерик, последний из готов» (1814)) признавались лучшими произведениями поэта и достаточно подробно изучались[1]. Мы попытаемся расширить круг

[1] См., к примеру, следующие работы: *Saintsbury G.* Southey. Lesser poets of the later eighteenth century // The Cambridge History of English Literature. New

известного, рассмотрев поэмы в контексте творчества Саути и описав, как они перекликаются между собой.

Начнем с того, что многие приметы роднят «Талабу-разрушителя» и «Проклятие Кегамы», в котором поэт, используя элементы волшебной сказки, снова возвратился к размышлениям о верховной власти Бога на земле, однако сделал это на новом стилистическом уровне.

Саути знакомит читателя с историей магараджи Кегамы, которому были подвластны земные и небесные сферы. Между тем герой сполна ощутил свое бессилие перед Провидением, потеряв единственного наследника − сына Арвалана, которого он предусмотрительно заговорил от огня, воды, клинка и меча. Желая обесчестить красавицу Каильяль, Арвалан был поражен копьем отца девушки − старика Ладурлада. Выполняя волю явившегося ему сына, пожелавшего, чтобы убийца страдал долго и жестоко, Кегама и обрушивает на Ладурлада свое проклятие – «не знать спасения от жажды, жара, зноя, быть отторгаемым водой и не гореть в огне, не ведать сна и не спастись во смерти» (перевод здесь и далее мой. − *Л. К.*).

Однако вера и воля позволяют даже в таком как будто бы безысходном положении торжествовать над обидчиком. Саути всячески стремится убедить своего читателя в том, что все недоброе, совершенное человеком в отношении других, неизменно ему возвращается. Могущество, власть, магия и человеческая хитрость вкупе не могут отвратить события, предначертанные Судьбой, что в равной степени ярко выражено и в «Талабе», и в «Проклятии Кегамы».

Как это ни парадоксально, но именно благодаря проклятию героические поступки Ладурлада обретают форму приключений из рыцарских романов, которые Саути очень любил и переводил. Так, старик сумел спасти свою дочь, когда та, невольно став невестой Яганота, собственноручно подожгла свадебный шатер, поскольку и туда явился дух Арвалана, повсюду преследующий ее. Ладурлад вызволил также и возлюбленного своей дочери Эринью из подводного города, куда тот попал вследствие осуществления коварного плана Арвалана, прибегнувшего к помощи ведьмы Лорримит. Будучи как бы заговоренным от смерти проклятием Кегамы, Ла-

York; Cambridge, 1933. Vol. XI. The period of the French Revolution. P. 169–223; *Smith B.Pr.* Islam in English Literature. Beirut, 1939; *Pratt L.* Robert Southey and the contexts of English Romanticism. Aldershot, England; Burlington, VT, 2006.

дурлад дерзнул пойти наперекор воле магараджи и не допустил исполнения его замысла подчинить себе царство Сверги, беспрепятственно и безнаказанно посещал царство мертвых и т.п.

В «Проклятии Кегамы» праведные отец и дочь волшебным образом неизменно получают помощь извне, что также является реализацией авторской концепции – не допускать торжества зла. У поучительной сказки, рассказанной Саути в «Проклятии Кегамы», счастливый конец: столь жаждавший бессмертия коварный и недобрый раджа Кегама обретает вечные муки, став одной из четырех ножек, поддерживающих трон повелителя царства мертвых, а Ладурлад, напротив, находит приют и отдохновение в раю. Злоключения Каильяль заканчиваются, когда она, испив в аду из источника бессмертия, была перенесена Эриньей в Покои Блаженства, где героев ожидает вечная жизнь в покое и блаженстве.

Таким образом, как и в «Талабе», в «Проклятии Кегамы» поэт показывает длительную и на первый взгляд бесперспективную борьбу добра со злом. Однако вопреки всему добро в этом поединке неизменно побеждает. Сродство произведений тем более очевидно, что они написаны в одном жанровом ключе и снабжены обширными учеными комментариями, в которых много внимания уделено восточным мифам и легендам.

Вообще, увлечение наукой и мифами различных народов всегда было присуще Саути. К примеру, передавая в одном из стихотворений собственные ощущения в летний зной, поэт тотчас же их мифологизирует (не без некоторой иронии): он выразит опасение, не вызвана ли жара событиями, подобными тем, которые разыгрались с сыном Феба / Аполлона Фаэтоном, взявшимся править отцовской колесницей, не сдержавшим коней и опалившим небо и землю. Выражение *«another Phaeton» (другой Фаэтон)* появляется по той причине, что сам Фаэтон повторить свой проступок уже не сможет, так как был за него наказан Зевсом, который поразил его молнией. И лирический субъект Саути скажет, что в сравнении с обжигающим солнцем холодное рукопожатие самой смерти было бы значительно приятней:

> Было бы утешением обменяться рукопожатием со смертью – // У нее на редкость холодная рука! Завернуть собственное естество // В рубашку, которую в подарок послала Деянира , // Пропитанную кровью Несса, только чтобы уберечься // от солнца…
>
> (Хладные размышления во время прогулки в самый разгар лета)

It were a comfort to shake hands with death – // He has a rare cold hand! to wrap one's self // In the gift shirt Deianeira sent, // Dipt in the blood of Nessus, just to keep// The sun of…[2]

(Cool Reflections During A Midsummer Walk)

Как видно из цитаты, в контексте гиперболизированного описания возможных путей избавления от жары Саути несколькими штрихами напоминает читателю и другой известный древнегреческий миф. Умирающий от стрелы Геракла кентавр Несс, который желал погубить героя, посоветовал его жене Деянире собрать немного его, Несса, крови, утверждая, что эта кровь поможет ей сохранить любовь мужа. Позже, когда Геракл воспылал страстью к Иоле, дочери убитого им царя Эврита, Деянира послала мужу хитон, пропитанный кровью Несса. Но Несс обманул ее: кровь кентавра, погибшего от стрелы, пропитанной ядом Лернейской гидры, сама превратилась в яд. Хитон прирос к коже Геракла, а яд проник сквозь кожу, причиняя страшные страдания, которые Геракл прекратил сам, взойдя на костер[3].

Излагая мысли, которые роились в его голове в необыкновенно жаркий летний день, лирический субъект обращается также к Юпитеру. Именно потому, что Юпитер, которому соответствует греческий Зевс, в древнеримской мифологии считался не только богом неба, дневного света, грозы, но и отцом богов, поэт просит его расправиться с Фебом, дав соответствующие поручения греческому богу северного ветра Борею и скорому помощнику, посланнику богов Меркурию (Гермесу):

Юпитер! // О, милый Юпитер! смилуйся и еще раз // Вышиби того закоснелого Феба с небосклона. // Дай Борею разгулять-ся, пока он не заревет <…> // Направь Меркурия, чтобы вызывать слюнотечение у неба // Пока оно не растворится в дожде.

Jove! // O gentle Jove! have mercy, and once more // Kick that obdurate Phoebus out of heaven. // Give Boreas the wind-cholic, till he roars. <…> // Send Mercury to salivate the sky // Till it dissolves in rain[4].

Особый стилистический интерес представляет задание для Меркурия (Mercury), которое состояло в том, чтобы выделять слюну до тех пор, пока небо не растворится и не прольется дождем. Игра

[2] *Southey R.* Joan of Arc, Ballads, Lyrics and Minor Poems. www.joanofarcballads00soutrich.pdf. P. 361.

[3] Ср.: *Ренни Г.* Несс и Деянира. http://artprojekt.ru/gallery/reni/ren06.html

[4] *Southey R.* Op. cit. www.joanofarcballads00soutrich.pdf. P. 361.

слов состоит в том, что для такого обильного слюнотечения (у Саути – *to salivate the sky*) необходима была ртуть, по-английски тоже *mercury*, которую издавна лекари использовали для того, чтобы через слюну и пот из организма выводились возбудители различных заболеваний. Соответствующая особенность лечения ртутью отображена и во многих каламбурах, как то «Ночь с Венерой – жизнь с Меркурием» (*A night with Venus – a lifetime with Mercury*)[5], и в одном из значений самого глагола «выделять слюну»:

> ***Выделять слюну, вызывать слюнотечение*** *– выделять чрезмерное количество слюны, подобное тому, которое наблюдается при отравлении ртутью.*
>
> ***Выделять слюну, вызывать слюнотечение*** *– выделять аномальный ток слюны (как при использовании ртути).*
>
> ***Выделять слюну, вызывать слюнотечение*** *– заставлять (лабораторное животное и т.п.) выделять слюну, как под воздействием ртути.*
>
> *To salivate – to produce an excessive secretion of saliva in, as by mercurial poisoning.*
>
> *To salivate – to produce an abnormal flow of saliva in (as by the use of mercury).*
>
> *To salivate – to cause (a laboratory animal, etc.) to produce saliva, as by the administration of mercury*[6].

В этом же стихотворении, говоря о зное, который был способен придать платине консистенцию ртути, Саути демонстрирует и свою осведомленность в области химии, так как платина, с температурой плавления более 1700 °С, действительно является одним из наиболее тугоплавких металлов.

Эти примеры наглядно иллюстрируют как эрудицию Саути, так и его манеру работы с мифологическим и научным материалом; наука, будучи органичной частью жизни поэта, прочно вошла в его произведения, иногда даже совершенно буквально:

> И **наука** тоже окажет поддержку, // Друг, который никогда не сбежит, // А блистает среди мрака несчастья // Как звезды в полуночных небесах.
>
> (Горожанину)

> And science too shall lend her aid, // The friend that never flies, // But shines amid misfortune's shade//As stars in midnight skies[7].
>
> (To Urban)

---

[5] http://ageofsail.wordpress.com/2009/02/26/a-night-with-venus-a-lifetime-with-mercury

[6] To salivate. http://dictionary.reference.com/browse/salivate

[7] *Southey R.* Op. cit. www.joanofarcballads00soutrich.pdf. P. 151.

Ах! Лучше присмотритесь, где науки священный свет // Великолепный сияет: ах! Лучше проведите своего сына // По всем ее мистическим тропам, // Чтобы напиться из священного источника.

(Гименею)

Ah! rather gaze where science, hallow'd light // Resplendent shines: ah! rather lead thy son // Through all her mystic paths, // To drink the sacred spring[8].

(To Hymen)

И **Наука** приходит, небесная Дева! // Столь же нежная, сколь и хорошая, она приходит помочь, // Чтобы сгладить трудную, крутую дорогу жизни своей волшебной силой, // И наполнить приятными моментами длинно и вяло текущее время.

(Ликону)

And Science comes, celestial maid! // As mild as good she comes to aid, // To smooth the rugged steep with magic power, // And fill with many a wile the longly-lingering hour[9].

(To Lycon)

Поэтому неправомерно утверждать, что Саути попросту увлекся комментариями к «Ватеку» и создал нечто похожее в «Талабе», а затем и в «Проклятии Кегамы». Еще со времен «Жанны Д`Арк» его комментарии обширны, что также присуще и «Мэдоку», и «Родерику», и «Видению суда». Правильнее говорить о том, что Саути всегда был склонен к подобной научной точности, равно как и к сочетанию в своих произведениях различных мифов и экзотических реалий с отсылками к фактам из собственной жизни. Саути потому и восхищался учеными комментариями в сочинениях других авторов, что сам всегда был открыт для этого и естественным образом эволюционировал к такого рода пояснительному тексту.

В «Родерике», как и в «Талабе», сюжет цементируют библейские мотивы. К примеру, в «Родерике, последнем из готов», Адосинда, совершенно не зная, кто перед ней, нарекла Родерика именем Маккавея, которое он впоследствии закрепил за собой во втором крещении. Уже само это имя, выбранное Саути для своего героя, является очень знаковым в христианской традиции. В переводе с арамейского оно означает «молот», «молоток» и становится воплощением силы в борьбе семейства священнического рода Маттафии, которое восстало на защиту истинной веры и отечества (в 167 г. до Р. Х.) от идолопоклонничества и преследований

[8] *Southey R.* Op. cit. www.joanofarcballads00soutrich.pdf. P. 156.

[9] *Southey R.* Op. cit. www.joanofarcballads00soutrich.pdf. P. 164.

христиан. Саути уже имел поэтический опыт работы с историей этой семьи в стихотворении «Смерть Маттафии», в котором рассказывается библейская история о том, что перед своей смертью священник Маттафия из пятерых своих сыновей Иоанна, Симона, Иуды, Елеазара, Ионафана поручил Иуде (Маккавею) начальство над войском для защиты веры и отечества от врагов. Маккавей и его братья, будучи ревностными защитниками веры, возвратили свободу и самостоятельность своему отечеству, свергли с Иудеи языческое иго, восстановив богослужение по закону Божию.

Вот почему это имя Саути в «Родерике» называет «знаменем Иеговы» (*The banner of Jehovah, Maccabee)*. Впоследствии, как известно, иудейский царь Ирод, сын Антипатра (в 37 г. до Р. Х.), совершенно истребил владетельное племя Маккавеев, которые в свое время сделались духовными и гражданскими начальниками иудеев[10]. И это тоже символично, ибо Родерик королевскую власть утратил: сделав все от него зависящее для своего государства, он не вернулся к власти, пусть и по собственному желанию.

Еще в нескольких эпизодах Саути сравнивает поступок Адосинды, смело убившей начальника вражеского лагеря, со знаменитой историей Юдифи из иудейского города Ветилуя (Бетулия) – целомудренной и богобоязненной молодой вдовы (что Саути передал, использовав слово «матрона»), которая спасла свой город, убив полководца Олоферна, возглавлявшего осадившую Ветилую армию вавилонского царя Навуходоносора. Вот что говорится у Саути об Адосинде:

> Мой рассказ тронул тебя! Он мог бы тронуть мертвого, // <…> Поэтому, я и живу, чтобы сказать это; и для этого // Дал Господь Бог Всемогущий мне // Дух не мой собственный и силу от Неба; // Которые во мне пребывают, как в былые времена // В Бетулийской матроне, когда она спасла // Свой народ от захватчика.
>
> My tale hath moved thee! it might move the dead, // <…> // Therefore I live to tell it; and for this // Hath the Lord God Almighty given to me // A spirit not mine own and strength from Heaven; // Dealing with

[10] *Маккавей М*. Библейская энциклопедия. http://slovari.yandex.ru/%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%B8/%D0%91%D0%B8%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F%20%D1%8D%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F/%D0%9C%D0% B0%D0%BA%D0%BA%D0%B0%D0%B2% D0%B5%D0%B9%2C%20%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%B8/

me as in the days of old // With that Bethulian Matron when she saved // His people from the spoiler[11].

И подобных примеров в исследуемых произведениях десятки. Подчеркнем, что Саути психологически детально прорисовывает движения души Родерика, неразрывно связанные с ходом событий. Сначала герой храбро и отчаянно борется за свою отчизну, потом ищет смерти и не находит, его посещают мысли о самоубийстве, затем он обретает духовную и физическую поддержку человека верующего, теряет друга, болезненно переживает эту потерю, снова хочет смерти для себя, но наставляется в видении на продолжение борьбы, странствует, все так же мучается раскаянием, которое глубоко отпечатывается не только в его душе, но и на внешности, ставшей схожей с внешностью старика. Родерик со всех сторон слышит проклятия в адрес короля, что равносильно смерти при жизни. Однако после всего этого происходит судьбоносная встреча с Адосиндой, и Родерик вовлекается в борьбу за отечество, выявляя себя человеком бесстрашным, целеустремленным, гордым и благородным.

Особое пристрастие Саути питал к изображению женских характеров. Со времен «Жанны Д`Арк» и далее, на протяжении всей своей жизни, Саути никогда не утрачивал интереса к героиням, сильным духом, способным на неординарные поступки и имевшим непростую судьбу. Это ярко выражено в монодрамах «Лукреция», «Саффо», «Жена Фергуса» и др., но трагические истории сильных женщин запечатлены и во множестве других произведений Саути, выполненных на самом разном историческом материале.

Примером подобного рода героини в поэме «Мэдок» является Коатель − дочь ацтекского жреца Акульхуа и жена Линкойи. Будучи избранной для жертвоприношения, Коатель приняла решение бежать из племени и просить защиты у валлийского принца Мэдока, который высадился на берег Америки незадолго до этого. То, что Мэдок принял ее со всеми полагающимися почестями, пробудило в ней огромную симпатию к белым людям, а добро, сделанное женщине, сторицей вернулось и самому Мэдоку.

После поражения ацтеков в битве против валлийцев верховный жрец индейцев повелел, чтобы все члены племени пригубили напиток из чаши, пущенной по кругу. Смысл этого действа, по ут-

[11] *Southey R.* The Poetical Works of Robert Southey. Ten Volumes in One. New York, 1839. P. 657.

верждению вождя, состоял в том, что жидкость была безопасной для людей честных и смертельно ядовитой для предателей. Когда чаша дошла до Коатель, она упала наземь и умерла от страха. В результате, не вынеся позора дочери, Акульхуа заколол себя ножом, а когда весть о смерти Коатель дошла до Линкойи, он, дабы как можно быстрее воссоединиться с любимой уже в другом мире, бросился со скалы и разбился насмерть.

В поэме «Родерик» Саути с большой симпатией выписал образ дочери готского правителя испанской Аурии. Адосинда всецело посвящает себя борьбе за освобождение родной ей Испании от мавров, страстно желая отомстить за убитых ими родителей, мужа и ребенка. Встреча ее и Родерика стала судьбоносной для обоих. Впоследствии именно Родерик поможет Адосинде бежать из плена, а она, в свою очередь, вдохновит войска христиан во время решающей битвы с неприятелем. При этом Адосинда отнюдь не обрела свою силу лишь в состоянии аффекта, вызванного смертью всех ее близких. Такой героиня была всегда, недаром в поэме она названа «сердцем Аурии» *(the heart of Auria)*.

Одним из главных врагов женщины Саути называл нищету, которая приводила к грехопадению девушек, смерти детей и матерей от голода. Порицал Саути и мужской произвол, причем особо интересовало поэта отношение к женщинам монарших особ. Так, в «Мэдоке» на примере судьбы Ллайан (Llaian) разыгрывается фабула о любви с лицом королевских кровей. Ллайан была возлюбленной принца Хоэля, внебрачного сына валлийского короля Оуэна, которая после гибели Хоэля в схватке с его единокровным братом Давидом, захватившим впоследствии трон, решила оставить родные места. В результате Ллайан и ее маленький сын Хоэль, названный так в честь своего отца, отправились вместе с Мэдоком в его морское путешествие, в результате которого они достигли берегов Северной Америки, тем самым открыв новый континент. В «Родерике» поэт указывает, что толчком к завоеванию Испании маврами стала любовная прихоть Родерика, которому знатный отец не простил бесчестья дочери и стал искать себе союзников для низложения короля. Однако поэт не акцентирует на этом внимания читателя, так как герой ему симпатичен; подобно тому как Саути не пожелал изображать Жанну Д`Арк преданной и казненной, он не пожелал и того, чтобы Родерика почитали похотливым монархом. К тому же в поэме подчеркивается, сколь несчастен был в браке Родерик, женившийся не по своей воле.

По мнению Саути, исключительную роль в жизни человека и особенно женщины играют любовь и семья. Так, в «Проклятии Кегамы» есть эпизод, в котором Арвалан просит помощи у ведьмы Лорримит, которая потому и предалась власти темных сил, что была лишена любви. Она не любила мужчин, потому что они не любили ее. Она не любила женщин за то, что они были любимы мужчинами. Не удивительно, что Саути, из всех звуков в природе самым главным назвавший голос любви, многократно воспевал это чувство. В том же «Проклятии Кегамы» авторские размышления о любви явлены в отрывке, напоминающем строки о любви из первого послания Коринфянам:

> Грешат те, кто говорит, что Любовь может умереть. // С жизнью уходят все другие чувства, // Все другие – лишь суета. // На небесах Амбиции нет места, // Равно как и Жадности в хранилищах Ада; // Суетные все эти земные хлопоты, // Они погибают там, где обрели свое рождение; // Но Любовь нерушима. // Ее святое пламя горит всегда; // От Неба она сошла, к Небу восходит.
>
> They sin who tell us Love can die. // With life all other passions fly, // All others are but vanity. // In Heaven Ambition cannot dwell, // Nor Avarice in the vaults of Hell; // Earthly these passions of the Earth, // They perish where they have their birth; // But Love is indestructible. // Its holy flame forever burneth; // From Heaven it came, to Heaven returneth.

В той же поэме Саути с декларативной ясностью восхваляет подобные вечные ценности, говоря о подлинных взаимоотношениях между членами семьи, о лучших свойствах мужского и женского характеров, о женских добродетелях:

> Богат груз, о, Судно, который ты везешь! // Красоту и Добродетель, // Отеческую заботу и дочернее почитание, // Сердца, которые испытаны и укреплены несчастьями, // Подобающие мужчине негодование, силу духа и решимость к действию, Свойственную женщине праведность; // Все, чем Природа благословила своих дочерей, // Нежностью, правдивостью, и чистотой, и кротостью, // Набожностью, терпением, верой и смирением, // Любовью и преданностью.
>
> Rich is the freight, O Vessel, that thou bearest! // Beauty and Virtue, // Fatherly cares and filial veneration, // Hearts which are proved and strengthen`d by affliction, // Manly resentment, fortitude, and action, Womanly goodness; // All with which Nature halloweth her daughters, // Tenderness, truth, and purity, and meekness, // Piety, patience, faith, and resignation, // Love and devotement[12].

[12] *Southey R.* Op. cit. P. 584.

Саути никогда не описывает детально внешность женщины, ограничиваясь указанием на то, красива она или нет, и называя лишь те черты, которые делают женщину по-настоящему прекрасной или уродливой, хотя превалируют в его поэзии изображения смуглых, темноволосых красавиц с темными глазами. Если Саути изображает в высшей степени достойную и добродетельную девушку, он предпочитает гиперболизированные описания красоты:

> Более красивую, нежели все красивейшие, они привели // Деву, чье очарование превосходит человеческое воображение // Божественную Деву.
>
> (Проклятие Кегамы)

> A fairer than the fairest have they brought, // A Maid of charms surpassing human thought // A Maid divine[13].
>
> (The Curse of Kehama)

Порой поэт обращался даже к агиографическим мотивам, дабы создать некую икону красоты и добродетели (и в женском, и в мужском обличье). К примеру, описывая Каильяль и Ладурлада, поэт замечает, что эти праведники своим присутствием освящали местность и к месту их нахождения, в поисках ласки, безбоязненно приближались леопард и слон, антилопа и тигрица, змея и обезьяна, соловей и рыба. Этот эпизод явно отсылает к соответствующим каноническим сценам из житийных текстов.

Поэтому, резюмируем, едва ли справедливо мнение, что в лучших своих произведениях Саути добивается успеха, удачно используя темы и идеи из творчества других писателей и поэтов. Напротив, он не изменяет выработанным им самим стилистическим и этико-эстетическим принципам, сохраняющим свою устойчивость на протяжении всего его творчества, в котором каждое отдельно взятое произведение является органичной составляющей поэтического мира Саути.

---

[13] *Southey R.* Op. cit. P. 593.

Л. Н. Житкова

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА К. АКСАКОВА В АСПЕКТЕ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО ОПЫТА

В современной науке, изучающей историю русской философии, в частности ее феноменологическую традицию, отмечается, что отечественная феноменологическая мысль формировалась параллельно с западноевропейской и в конце XIX века активизировалась в рецензионных откликах на работы Э. Гуссерля, что особое значение здесь имели такие философы, как В. Соловьев, Н. Трубецкой, М. Каринский. Подчеркивается также роль славянофилов И. Киреевского и А. Хомякова как их предтечей, отказавшихся в свое время от «чисто рационалистических опытов обоснования главных философских рубрик», «рациональных моделей познания» и пытавшихся «построить синтетическую теорию знания» [1, 14–15].

Именно славянофилы 1840–1850-х годов подвергли фронтальной критике западноевропейский просветительский рационализм, исходя из своей культурологической теории кризиса западной культуры, который может быть преодолен Россией благодаря ее духовной феноменальности, специфическая природа которой описывалась через понятие «соборности» (принцип «неслиянно и нераздельно»), синтезирующим элементом которого является вера.

Аналитическая практика славянофилов, в частности их литературная критика, может быть рассмотрена как опыт феноменологического исследования. В их понимании искусство, как и религия, – это сфера феноменологических, до конца «непостижимых» (С. Франк) сущностей. Критики-славянофилы искали такие пути толкования искусства, которые были бы адекватны ему, как они это понимали.

Литературно-критическое наследие К. Аксакова невелико, но его критический метод, хоть и недостаточно разработанный, интересен и оригинален для своего времени.

Еще Д. Веневитинов, а затем и его товарищ И. Киреевский обратили внимание на такую уникальную черту мирочувствования Пушкина, как его объективность и способность отречься от собственной субъективности, что позднее Белинский трактовал как уникальную артистическую способность к перевоплощению.

Затем Аксаков отстаивает идею о том, что истина пребывает только в бытийной полноте и целостности, в каковой пребывает и сам субъект познания.

Полнее всего философско-эстетические представления Аксакова реализуются в его статье «Несколько слов о поэме Гоголя “Похождения Чичикова, или Мертвые души”» (1842).

Во главу угла критик ставит здесь тип авторского сознания в его специальной интенциональности, направленности на определенный объект. Делая акцент на таком понятии, как «акт творчества», Аксаков, по существу, говорит именно о направленности творческой интенции писателя: художественное сознание Гоголя «созерцает» русский мир, что предполагает изображение предмета художества в его исчерпывающей полноте. Гоголь, подчеркивает критик, обладает способностью к «всеобъемлющему эпическому созерцанию» [3, 142]. В ответ на критику Белинского, настойчиво доказывающего, что недопустимо с точки зрения историзма соотносить Гоголя с Гомером, Аксаков повторяет вновь и вновь: «…Я… говорю об эпическом созерцании, но не о предмете созерцания, не о Греции» [3, 151].

Идея полноты гоголевского создания лейтмотивно проходит через всю статью Аксакова. Поэму нельзя читать как повествование о мелочных подробностях жизни или искать мотивационный аспект воспроизведения той или иной частной детали, ибо все мелочи, подробности и частности, которыми изобилует поэма, смыкаются в неком феноменальном единстве: «…один мир объемлет их, связуя их глубоко и неразрывно единством внутренним» [3, 144]. «В поэме Гоголя, – пишет Аксаков, – явления идут одни за другими, спокойно сменяя друг друга, объемлемые великим эпическим созданием, открывающим целый мир, стройно предстающий со своим внутренним содержанием и единством, со своею тайною жизни» [3, 144].

Идею единства всего в поэме Аксаков воспроизводит раз за разом, повторяя, что это «все» «не внешнее, оно всегда тут, связует не наружно, но внутренне все предметы между собой, все оживлено одним духом…» [3, 146]. Поэма Гоголя, пишет критик, «представляет нам целую сферу жизни, целый мир, где опять, как у Гомера, свободно шумят и плещут воды, восходит солнце, красуется вся природа и живет человек, – мир, являющий нам глубокое целое, глубокое, внутрилежащее содержание общей жизни, связующей единым духом все свои явления» [3, 142].

В свете данной концепции дается интерпретация таких моментов в повествовании, вызывавших недоумение читателей, как финал поэмы с Чичиковым, развернутые сравнения, неожиданные «проблески» жизни в таких персонажах, как Плюшкин и Коробочка.

Фраза из «Мертвых душ» – «И какой же русский не любит быстрой езды!» – комментируется Аксаковым следующим образом: «Чичиков тоже русский, исчезает, поглощается, сливаясь с народом в этом общем всему ему чувстве… вся сущность русского народа… поднялась колоссально, сохраняя свою связь с образом, ее возбудившим» [3, 145]. Смысл же этой сущности, ее смысловое ядро остается тайной и загадкой: «…содержание Руси, всей Руси занимает его (Гоголя. – *Л. Ж.*), и вся она, как одно исполненное целое, колоссально является ему» [3, 150].

Закономерны для эпического стиля «Мертвых душ», поясняет Аксаков, развернутые сравнения, так же как и превращения, совершающиеся с гоголевскими персонажами, когда, например, ничтожный Иван Федорович Шпонька («Вечера на хуторе близ Диканьки») в эпизоде сенокоса является нам как поэтическое лицо.

В таком «предмете» изображения – эпическом образе «колоссальной» Руси – мы имеем собственно не «объект» изучения, а суверенный субъект. Автор же находится одновременно вне и внутри воссозданного феномена. Ведь действительно, мы говорим о том, что автор, дистанцируясь от нации, вместе с тем выступает в качестве носителя национального сознания и самосознания. Так, гносеологическая схема «субъект – объект» трансформируется в формулу «субъект – субъект», которую можно определить как формулу универсального субъективизма. Обе инстанции в этой формуле оказываются познающими себя через «другого». Мы имеем здесь собственно феноменологическую ситуацию, открывающую путь к полноценному и адекватному прочтению «Мертвых душ».

Известно, что Белинский не принял трактовки Аксакова и яростно восстал против нее. Из причин его агрессивного протеста, каковых была не одна – и они были различны, необходимо указать дополнительно на методологический аспект. Увлеченный в ту пору идеей историзма, Белинский протестовал против антиисторизма Аксакова, задумавшего соотнести Гоголя с Гомером, поэтом другой эпохи, другой истории. При этом парадокс состоит в том, что Аксаков, младший товарищ Белинского, в трактовке Гоголя во многом следовал как раз за Белинским, уже авторитетным в то вре-

мя интерпретатором творчества Гоголя. Именно Белинский в своей большой статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) сравнивал с Гомером повесть «Тарас Бульба» и именно Белинский отметил философскую глубину незамысловатых по сюжету повестей сборника «Миргород». В первой рецензии великого критика на «Мертвые души» Аксаков также мог найти принципиальные подсказки для своей концепции. Именно в этой рецензии Белинский утверждает в качестве исходного тезиса идею о том, что поэма Гоголя – «творение художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта» [4, 61], что она поет «дифирамбы блаженствующего в себе национального самосознания» [4, 55]. По существу, здесь описывается эпически объемный образ созерцаемого феномена национального бытия в его универсальной полноте, совершенно аналогично тому, что мы видим у Аксакова. Однако, в конечном счете, Белинский «помещает» этот феномен в исторические контексты: Гоголь взглянул «смело и прямо на русскую действительность» [4, 46]; «Мертвые души» – творение «по мысли социальное, общественное и историческое» [4, 51] – обозначив тем самым мировоззренческо-идеологический ракурс автора. Примечательно между тем, что тип гоголевской субъективности он описывает как тип феноменологический: Гоголь «проводит через свою душу живу явления внешнего мира, а через то и в них вдыхает душу живу» [4, 51]. Здесь отношения «субъект – объект» как бы исчезают, растворяясь в субъективности универсального значения. С. Франк подобное явление, названное им «антитетическим монодуализмом», разъясняет следующим образом: «Я не вбираю “ты” в себя – я, напротив, сам вступаю в него, переношусь в него, и оно становится “моим”… на тот лад, что я сам сознаю себя принадлежащим ему… мои глаза раскрываются через признающее усмотрение инаковости “другого”, “ты” – и “ты” становится для меня “вторым я”» [2, 374].

В ответе Белинскому Аксаков ставит вопрос о юморе Гоголя и разъясняет его опять-таки довольно близко к тому, как понимал эту проблему Белинский. Юмор Гоголя, по Аксакову, не выставляет субъект, т.е. не выводит субъект повествования за пределы созерцаемого мира, «уничтожая действительность», но «связует и действительность, сохраняя и тот, и другую» [3, 155]. Благодаря юмору Гоголь проникает в сокровенные глубины русского мира и русского человека, глубины, в которых именно и восстанавливается благодатный целостный смысл.

Типологически соотнося Гоголя с Гомером, Аксаков ставит кардинальный для славянофилов вопрос о мировом значении русской культуры. Известно, что Белинский, исходя из того что Россия исторически отстает от Запада, отказывал русским писателям, не исключая Пушкина, в мировом значении. Историзм Белинского грешил в этом случае догматизмом и противоречил идее самого же критика о том, что искусство высшего типа, каково искусство Пушкина, способно преодолевать временные и исторические границы. Феноменологический метод Аксакова выводит большое искусство за эти границы и вписывает русскую литературу в лице Гоголя в мировой процесс культурной истории.

Возможно, по «подсказке» Белинского, отметившего в Гоголе «живую душу», объемлющую собой вне ее лежащий мир, критерием истинной художественности в суждениях Аксакова о литературе становится критерий душевно-органически-целостного переживания «другого» мира, «другого» явления.

Так, в рецензии на книгу А. Никитенко «Опыт истории русской литературы» (1847) Аксаков пеняет автору за то, что тот «не усвоил» тех мыслей, которые развертывает в своей книге, что эти мысли «не поселились в его душе, не тревожат его постоянно, не рвутся наружу» [3, 175].

В той же рецензии заслуживает внимания пассаж о рецептивном усложнении времени и образовании того, что в современном литературоведении называют герменевтическим кругом и пространственно-временным горизонтом. У Аксакова встречаются рассуждения, близкие Х.-Г. Гадамеру, когда последний говорит о наложении временных восприятий в рецептивном акте. Ср., например: Аксаков, комментируя тезис Никитенко о том, что мы знаем лишь то, что есть сейчас, и что «все, что *теперь* (курсив Аксакова. – *Л. Ж.*), безусловно истинное», пишет, что это знание «теперь» «не может судить вообще о существенном», т.е. истина, если она «привязывается к ограниченному кругозору настоящего времени» [3, 182], не может быть признана таковой.

У Гадамера: «Чтобы понять какое-либо предание, нужен исторический горизонт… Обрести горизонт всегда означает научиться видеть дальше, за пределы близкого и ближайшего – не затем, чтобы потерять его из виду, но затем, чтобы в рамках более значительного целого и в более верных пропорциях видеть его лучше… понимание всегда есть процесс слияния» [5, 361–362].

В рецензии на «Петербургский сборник» (1846) Аксаков сопоставляет «Шинель» Гоголя и «Бедных людей» Достоевского именно в аспекте историзма, показывая, что повесть Достоевского в силу закрепленности за конкретными историческими обстоятельствами теряет в художественности по сравнению с Гоголем. В результате вам жаль Девушкина – и только, в то время как Акакий Акакиевич воздействует на читателей духовно, повесть вносит «в вашу душу новую жизнь, новое начало». И далее: «…светлее и чище, радостнее стало в вашей груди; впечатление, принятое вами, подействовало на душу вашу, и новая великая мысль поселилась в ней, которая на всю вашу жизнь будет иметь влияние» [3, 185]. «Высокая и прекрасная тенденция» повести «Бедные люди» «мешает произведению быть изящным. Картины бедности являются во всей своей случайности, не очищенные, не перенесенные в «общую сферу» [3, 186]. Истинно художественное произведение должно целостно воздействовать на восприятие читателя – не фрагментарно, непреходяще», когда уместно говорить о понимании и феноменологическом слиянии «я» – «ты».

Критерий понимания и целостного переживания предмета изображения Аксаков использует широко для оценки современного состояния литературы, чему посвящена его большая статья «Обозрение современной литературы» (1857). Важнейшее явление этой литературы – «натуральная школа». Здесь сразу же обнаруживает себя порок механистичности: «школе» свойственно «механистическое отражение жизни со всеми ее мелочами, но без ее смысла» [3, 218]. Авторы «натуральной школы» предпочитают все яркое, что прежде всего бросается в глаза, их «мелочному взгляду» интересны «лишь те случайные резкости, которые окружают жизнь, лишь одни родинки и бородавки», одни лишь «ненужные подробности» [3, 218–219].

Через всю статью проходит мысль о том, что искусство открывает в факте жизни, теперь происходящего или тогда-то бывшего… какое-нибудь общее значение, какой-нибудь внутренний смысл», связывающий этот факт с «духовной общей истиной» [3, 228].

«Целое направление» в современной литературе – это литература о народе, именно русском крестьянстве. Аксаковым названы такие имена, как Григорович, Писемский, Потехин, отчасти это Тургенев. Порок этого направления – общий со всей литературой: пишущие о народе авторы обращают внимание на «внешнюю сторону», именно на то, что только «поражает» «зрение, слух» – они

«наблюдают», но не понимают, не постигают «великой тайны жизни» [3, 228], которая лежит в русском народе [3, 221].

Метод Аксакова не приемлет в искусстве какого-либо критического акцента, что логично, если исходить из того принципа, что мир заполнен сущностями, смыслами, которые по определению не могут иметь отрицательного значения. Отсюда неприятие Аксаковым не только «героя времени», «лишнего человека», но и, соответственно, аналитического подхода в изображении психологии личности, как это проявляется у Тургенева и Толстого. В «лишнем человеке» есть то бессилие, которое обрекает его на тяжелые разочарования, бессилие, проистекающее из ограниченности кругозора, замкнутого в пространстве настоящего времени. В частности, полагает Аксаков, Рудин «запутался» в попытке «все определить, объяснить, возвестив теорию» [3, 223]. Другая беда такого героя – его одиночество и эгоизм, обусловленные фронтальной разочарованностью и скепсисом.

В связи с этим Аксаков пишет: «Надо меньше заниматься собой, обратиться к Божьему миру, яркому и светлому, думать о братьях и любить их, – и тогда, не теряя самосознания, станешь и себя видеть и чувствовать в настоящей мере и настоящем свете» [3, 235].

«“Микроскопический” психологизм Тургенева, как и Толстого, опасен перерождением в незначащую мелочность, за которой может исчезнуть целостный человек и будет нарушена общая мера жизни, <…> а эта мера и составляет действительную правду» [3, 234].

Критический метод Аксакова, который следует, видимо, рассматривать внутри русской философско-эстетической традиции, обосновывается принципами, соприкасающимися, с одной стороны, с «реальной критикой», ибо изначально рассматривает действительность как исходное начало литературы, с другой – с «эстетической критикой», ибо полагает в качестве конечной цели искусства утверждение феноменальных ценностей духа. Но, в отличие от «реалистов», доказывает Аксаков, реальная действительность, ее факты – это сущностные явления, которые прежде всего и должны быть постигнуты художником. С «эстетиками» же Аксаков расходится в пункте субъектно-объектных отношений внутри творческого процесса, в вопросе творческого поведения художника, поскольку первые решительно «выводят» автора как такового в контекст произведения, а произведение в большой степени интерпретируют уже как собственно текст.

Литература

1. Антология феноменологической философии в России. М, 1998. Т. 1.
2. *Франк С.* Сочинения. М., 1990.
3. *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. М., 1981.
4. *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1976–1982. Т. 5.
5. *Гадамер Г.-Х.* Истина и метод. М., 1988.

К. А. Нагина

ИДЕАЛЬНЫЙ ДОМ В РОМАНЕ Л. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, проект № 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII – начало XX вв.)»

В трилогии «Детство. Отрочество. Юность» *дом* осмысляется Толстым в «парадигме семейно-родственных отношений»[1], при этом взросление персонажа связывается с выходом из «колыбели дома» в большой мир и сожалением о невосполнимой потере – том *идиллическом доме*, который он утратил. При этом родственное, семейное сопрягается с духовным: в стенах *дома* ребенок получает первые уроки любви и нравственности, переживает смерть близких людей, учится оценивать себя и других. Однако *дом* получает у Толстого и *феноменологическое* прочтение, выступая пространством души героя. Его чувства, переживания, невысказанные мысли и затаенные страхи обретают пространственную локализацию, сосредотачиваясь в различных помещениях – *гостиной*, *детской*, *кабинете*, *столовой*, *классах*, *комнатах слуг* и даже *чулане* и площадке *под лестницей*. Здесь же определяется и центральная роль *женщины* в пространстве дома: жилище только тогда становится *домом*, когда его одухотворяет *женщина*. В том случае, если ни одна из женщин, присутствующих в семье, не способна взять на себя роль хозяйки, дом, пусть даже наполненный детскими воспоминаниями и энергией прежней жизни, перестает быть *домом*. Это наглядно демонстрирует последняя часть трилогии, в которой семья Иртеньевых, включающая двух женщин – мачеху и юную сестру Николеньки Любочку, – распадается, отчего Николенька утрачивает *дом*.

[1] *Радомская Т. И.* Дом и Отечество в русской литературе первой трети XIX в. Опыт духовного, семейного, государственного устроения. М., 2006. С. 3.

Социальная и историческая жизнь еще не касается толстовского *дома* – это происходит лишь косвенно, когда ребенок наблюдает хозяйственную деятельность отца, общается со слугами, узнает историю своего учителя или задумывается о разделении людей на богатых и бедных. Скорее *дом* осмысляется Толстым как феномен *психологического* порядка.

Творческий путь Л. Толстого от «Детства» к «Войне и миру» отмечен поисками *идиллии*, утраченной Николенькой Иртеньевым. Герой «Утра помещика» живет в «большом с колоннадами и террасами деревенском доме», занимая в нем «одну маленькую комнатку»[2]. Весь большой *дом*, со своим «чопорным старинно-барским убранством», кажется нежилым в сравнении с комнатой Нехлюдова, имеющей «бесхарактерный и беспорядочный вид» именно от того, что в ней есть *обитатель*. Молодой помещик мечтает о будущей *хозяйке* дома, с которой он будет жить «среди этой спокойной, поэтической деревенской природы» (2, 366) и которая вдохнет жизнь в этот замерший в ожидании старый *дом*.

Реализацией этих мечтаний становится маленький роман «Семейное счастие». Уже немолодой помещик Сергей Михайлович приводит в свой *дом* с патриархальным укладом юную жену Машу. В первые месяцы брака в *доме* воцаряется искомая *идиллия*. Маша по молодости лет и легкости нрава не претендует на роль *хозяйки* дома, с этой ролью великолепно справляется мать Сергея Михайловича Татьяна Семеновна. О том, как важно автору «Семейного счастия» все, что связано со старинным *барским домом*, свидетельствует его пространное описание, занимающее большую часть VI главы. Как и в повести «Детство», Толстой изображает *идиллический мир*, указывая на его основные признаки: ограниченность усадебного пространства, «циклическую ритмичность времени», соседство поколений, связь человеческой жизни с жизнью природы[3].

«Наш дом был один из старых деревенских домов, в которых, уважая и любя одно другое, прошло несколько родственных поколений, – рассказывает Маша. – Ото всего пахло хорошими, чистыми семейными воспоминаниями, которые вдруг, как только я вошла в этот дом, сделались как будто и моими воспоминаниями» (3, 112). «Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье,

[2] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1985. Т. 2. С. 325. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страниц.

[3] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235.

возрасты» как «основные реальности идиллической жизни»[4] перечислены Толстым: «Татьяны Семеновны не слышно было, но все в доме шло как заведенные часы, хотя людей было много лишних <…> все эти люди казались горды своим званьем, трепетали перед старою барыней. На нас с мужем смотрели с покровительственной лаской и, казалось, с особенным удовольствием делали свое дело. Каждую субботу регулярно в доме чистились полы, и выбивались ковры. Каждое первое число служились молебны с водосвятием, каждое тезоименинство Татьяны Семеновны, ее сына <…> задавались пиры на весь околоток» (3, 113). Особого внимания заслуживает *еда*: сама церемония «торжественных обеденных заседаний», вечерний чай в гостиной, честь разливать который оказана Маше. Все это, безусловно, отсылает к трилогии, в которой обеденной теме также отводится немаловажная роль.

Несмотря на то что *«большой старый дом»* «внушает уважение» героине, она чувствует себя в нем *чужой* и постепенно начинает тяготиться самой сутью этой *идиллии*: «Хуже всего для меня было то, что я чувствовала, как с каждым днем *привычки жизни* заковывали нашу жизнь в одну определенную форму, как чувство наше становилось не свободно, а подчинялось ровному, бесстрастному течению времени» (3, 117). Неприятие *идиллии* приводит к отъезду Маши и Сергея Михайловича из деревни. Пересечение пространственной границы влечет за собой негативные последствия. В рамках традиционного для *идиллии* противопоставления города и деревни светская жизнь не приносит счастья, а только разрушает былые любовные отношения супругов, лишая их взаимопонимания. С момента переезда в Петербург Толстой больше не описывает *дом* своих персонажей, хотя их семья увеличивается с появлением детей. Теперь *дом* замещают новая *квартира*, *дача*, *чужое жилье*, которое супруги снимают за границей. Отказ от *дома* равносилен распаду *семьи*.

В финале романа герои вновь оказываются в пространстве *усадьбы*. Возвращение к *идиллии* сомнительно, хотя ее родовые приметы – единство с природой, любовь, брак, соседство поколений, обращенность к прошлому, покой в душе – указывают на подобную возможность.

Действительное обретение *идиллии* состоится в «Войне и мире». Мысль о доминантной роли *идиллического начала* в кни-

[4] Там же.

ге была высказана Г. Лесскисом, который отметил *идиллический характер* «сюжетной схемы, способа развертывания интриги, благополучного финала и других “романных сторон” “Войны и мира”»[5]. *Идилличен* по сути *дом Ростовых*, художественно родственный *дому Иртеньевых*.

Знакомство с *домом* Ростовых начинается с праздника *тезоименинства* – в семье две именинницы, Натальи – мать и дочь. Интересы графини, как, впрочем, и графа, сосредоточены в *семье*. Уже уставшая от череды визитов, Ростова оживляется лишь тогда, когда речь заходит о единственном по-настоящему интересующем ее предмете – *детях*. Высказывая свои сокровенные мысли, она как будто отвечает «на вопрос, который никто ей не делал, но который постоянно занимал ее: – Сколько страданий, сколько беспокойств перенесено за то, чтобы теперь на них (детей. – *К. Н.*) радоваться!» (4, 55). Темы разговоров графа Ростова с гостями – *погода*, *здоровье* и *еда*. Предметом его беспокойства является *стол*; он периодически заходит в «большую мраморную залу, где накрывали *стол на восемьдесят кувертов*» (4, 48), чтобы хозяйским взглядом оценить приготовления.

Тема *еды* в линии Ростовых – одна из определяющих. Распорядок «званого обеда» демонстрирует еще одну родовую черту *идиллии*: обращенность к прошлому, к патриархальному времени. Субординация мест застолья – его архетипический топос, и, в соответствии с традицией, граф и графиня рассаживаются на разных концах стола, причем самые почетные гости располагаются справа и слева от графини, «гости мужского пола» – от графа. С одной стороны стола сидит «молодежь постарше», с другой – «дети, гувернеры и гувернантки» (4, 79). Самым подробным образом перечисляются *блюда* и *напитки*, описываются предметы разговоров.

Связь Ростовых с темой *еды* поддерживается описанием *обеда* в Английском клубе, который устраивает старый граф Илья Андреич в честь князя Багратиона: «…редко кто умел так на широкую руку, хлебосольно устроить пир, особенно потому, что редко кто умел или хотел приложить свои деньги, если они понадобятся на устройства пира» (5, 16). Этот *пир* имеет еще больший размах – он готовится на «двести пятьдесят человек членов Английского клуба и пятьдесят человек гостей» (5, 18). С тем же интересом к деталям вновь описываются блюда и напитки, подчеркивается иерар-

[5] *Лесскис Г.* Лев Толстой (1852–1869). Вторая книга цикла «Пушкинский путь в русской литературе». М., 2000. С. 511.

хия мест застолья: «На первом месте, между двух Александров – Беклешова и Нарышкина, что тоже имело значение по отношению к имени государя, посадили Багратиона: триста человек разместились в столовой по чинам и важности, кто поважнее – поближе к чествуемому гостю: так же естественно, как вода разливается туда глубже, где местность ниже» (5, 23).

Сращенность Ростовых с темой *еды* подчеркивается автором при каждом удобном случае. Иногда Толстой ограничивается лишь упоминанием об *обеде*, как в эпизоде визита князя Андрея в Отрадное, когда дом Ростовых в очередной раз полон гостей по случаю все тех же именин, или при описании жизни Ростовых в Петербурге, когда князь Андрей не может отказаться от настойчивых приглашений к *обеду*, или в описании зимнего дня в Отрадном, когда все семейство, включая гувернанток и учителей, собирается за *чаепитием*. Одной из кульминационных *обеденных сцен* является *пир* у дядюшки в Михайловке, продолжающий сцену охоты; охотничья тема уже звучит здесь на заднем плане, обрамляя повествование.

В «холостую охотницкую» открыта дверь, оттуда слышны звуки балалайки, в кабинете пахнет табаком и собаками, на диване лежит пес Ругай, в сенях висят волчьи и лисьи шкуры. *Хозяйкой застолья* становится «толстая, румяная, красивая женщина лет сорока», дядюшкина экономка Анисья Федоровна: «“Вот она и я! Теперь понимаешь дядюшку?” – сказало Ростову ее появление. Как не понимать: не только Ростов, но и Наташа поняла дядюшку и значение нахмуренных бровей и счастливой улыбки, которая чуть морщила его губы в то время, как входила Анисья Федоровна» (5, 274). Точно так же, как и на званых обедах в доме Ростовых, Толстой подробно описывает *стол*, уставленный закусками и напитками, причем Наташа приходит в такой восторг от еды, что ей кажется, будто ничего подобного «никогда она нигде не видала и не едала» (5, 274).

Сам дядюшка выступает чуть ли не *квинтэссенцией идиллического* – идеальной патриархальной жизни русских, причем в тему идиллического он включен очень по-толстовски, самым своеобразным образом, через мотив *чистого*, на что обращает внимание Е. Толстая: «…он все время твердит поговорку “чистое дело марш”; затем говорится о его доме, что челядь не слишком заботилась, чтоб там не было пятен, и появляется его любовница Анисья – то есть устройство жизни его, по-видимому, совершен-

но не чистое, а безнравственное. И тем не менее, когда он поет, дважды подчеркивается чистота звука, то есть дядюшка при всем сомнительном, что есть в его жизни, чист в высшем смысле, – или, как это определяет Николай, "ладен". Лад, гармония, музыкальный чистый тон – вот что искупает жизнь дядюшки»[6].

Дом Ростовых, разрушенный войной 1812 года, обретает свое продолжение в *доме* Николая и Марьи в *Лысых Горах*. Ростов придает *дому* тот патриархальный, хлебосольный и гостеприимный характер, который единственный знает и любит с детства. В этом *доме* время также совершает свой годовой круговорот от *праздника* к *празднику*, в череде которых опять же выделяются *именины*. Знакомство с *домом* Ростовых Толстой начинает с *именин Натальи*, а историю этого «обновленного» дома заканчивает *именинами Николая*. Видимо, как замечает А. Ранчин, «для Толстого существенно то, что вслед за зимним Николиным днем следует Никольщина: в народном быту "это празднество всегда справляют в складчину <…> В отличие от прочих, – это праздник стариковский, большаков семей и представителей деревенских и сельских родов" <…> К зимнему Николину дню собираются вместе все оставшиеся представители родов Ростовых и Болконских и Пьер Безухов – единственный признанный законным сын графа Безухова; вместе оказываются главы, отцы семейств Ростовых – Болконских (Николай) и Безуховых – Ростовых (Пьер). Из старшего поколения – графиня Ростова»[7].

Толстой все так же подробно описывает гостей и домочадцев, сидящих за *столом*. Все так же хозяева сидят на противоположных его концах, только теперь место графа Ильи Андреича занимает Николай, а место старой графини – Марья. Однако в этой *обеденной* сцене интерес Толстого сосредоточен на графине Марье, которая страдает от временного разлада с мужем и потому не разделяет общего оживления. В этом *доме*, приобретшем *дух Ростовых*, присутствует и иное начало, связанное с графиней Марьей: *духовное*, преображающее родственное и семейное, приобщающее *дом земной* к *дому небесному*.

В изображении *дома* Ростовых как *идиллического* пространства Толстой наследует Пушкину. Обращаясь к вопросу влияния Пуш-

---

[6] *Толстая Е.* Экспериментальные приемы в «Войне и мире» // Лев Толстой и мировая литература: Материалы к Междунар. науч. конф. Тула, 2008. Вып. 5. С. 118.

[7] *Ранчин А. М.* Мир символов в «Войне и мире» Л. Н. Толстого: несколько разъяснений [Электронный ресурс]: www.portal-slovo.ru

кина на автора «Войны и мира», Г. Лесскис цитирует отрывок из «Евгения Онегина», в котором Пушкин «противопоставил нравоучительному просветительскому роману XVIII века и роману ужасов направления романтического <…> программу своего романа»: «…Тогда роман на старый лад / Займет веселый мой закат. / Не муки тайные злодейства / Я грозно в нем изображу, / Не просто всем перескажу / Преданья русского семейства, / Любви пленительные сны, / Да нравы нашей старины. / Перескажу простые речи / Отца иль дяди старика, / Детей условленные встречи / У старых лип, у ручейка; / Несчастной ревности мученья, / Разлуку, слезы примиренья, / Поссорю вновь, и наконец / Я поведу их под венец…»[8].

В этом отрывке Г. Лесскис видит «не просто литературную игру», а «подлинную *литературную программу*, выражающую антиромантический принцип изображения положительно прекрасного *идеала*, взятого из самой жизни, характерного для искусства высокого Ренессанса, для Гете <…> для Пушкина, для Толстого»[9]. Именно эту программу, с точки зрения исследователя, и «осуществил Толстой, «“пересказавший” в “Войне и мире” “преданья” семейства Волконских – Толстых, а отчасти Берсов и некоторых других своих родных, свойственников и знакомых»[10].

В творчестве самого Пушкина *идиллический* мир представлен широко и разнообразно. В «Евгении Онегине» в его парадигму вписано семейство Лариных, черты мира которых «почти всегда идиллически инвариантны»[11]. Близость мира Ростовых миру Лариных заключается в описании реалий быта семей, проникнутых идиллическим представлением о времени. Тема *еды*, связанная с *домом* Ростовых, является доминантной и для Лариных: «Центр ларинского мира – *стол*, за которым собирается семья. С ним всегда связаны появления Лариных на страницах романа: 2-я глава – ужин с соседями, перечисление любимых блюд; 3-я – прием Онегина с Ленским <…> второй их визит <…> глава 5-я – у Лариных пир; в 7-й – Ларина с соседом – где ж, как не за столом, Татьяну “ждут давно”. В седьмой же главе в списке скарба, который везут в

[8] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1937–1959. Т. 6. С. 57.

[9] *Лесскис Г.* Указ. соч. С. 512.

[10] Там же.

[11] *Хаев Е.* Болдинские чтения: статьи, заметки, воспоминания. Нижний Новгород, 2001. С. 95.

Москву, больше половины – *провизия* и *посуда*; Ларины пытаются увезти с собой свой мирок»[12].

Нечто подобное происходит и с Ростовыми. Оставляя Москву, они укладывают в сундуки добро, которого «в доме на сто тысяч» (6, 323). Особое внимание в этой сцене уделено *коврам*, *хрусталю* и *фарфору*; упоминаются «киевские тарелки» и «саксонские блюда». Но семейству не суждено забрать *домашний* мир с собой. Пересечение границы *идиллического* пространства чревато катастрофой, кроме того, свои условия диктует война: Ростовы отдают подводы раненым. Пожар Москвы окончательно разоряет их; имение продается с молотка, а семья поселяется в маленькой квартирке на Сивцевом Вражке.

Смерть в идиллии лишена трагичности; в мире Лариных она «благостна и едва ли не долгожданна»[13], когда речь идет о главе семейства. В идиллии Ростовых смерть старого графа является ожидаемым событием; Илья Андреич предчувствует свою кончину и умирает на руках жены, оплаканный семьей: «С первых дней его болезни, несмотря на утешения докторов, он понял, что ему не вставать. Графиня, не раздеваясь, две недели провела в кресле у его изголовья. Всякий раз, как она давала ему лекарство, он, всхлипывая, молча целовал ее руку <…> Причастившись и особоровавшись, он тихо умер, и на другой день толпа знакомых, приехавших отдать последний долг покойнику, наполняла наемную квартиру Ростовых» (7, 259). Здесь следует заметить, что умирает граф не в собственном доме, а в *наемной квартире*: его смерть совершается уже после разрушения идиллического мира, которое ознаменовано «пожаром Москвы и бегством из нее, смертью князя Андрея и отчаянием Наташи, смертью Пети, горем графини» (7, 258).

В идиллическом мире Толстого соседствуют *еда* и *смерть*: «В то время как у Ростовых танцевали в зале шестой *англез* под звуки от усталости фальшививших музыкантов и усталые официанты и повара готовили ужин, с графом Безуховым сделался шестой уже удар. Доктора объявили, что надежды к выздоровлению нет…» (курсив автора. – *К. Н.*) (4, 89).

Г. Лесскис указывает на сюжетную связь сцен *именин* и *смерти*: «Сперва княгиня Анна Михайловна, помогавшая графине Ростовой “в деле принимания и занимания разговором гостей”, едет от Ростовой к умирающему графу в надежде выхлопотать что-нибудь

[12] *Хаев Е.* Указ. соч. С. 62.

[13] Там же. С. 62.

для своего сына, потом Пьер, оставив умирающего отца, отправляется к Ростовой на именинный обед, а затем снова Анна Михайловна с Пьером возвращается к постели умирающего графа»[14]. Исследователь справедливо отмечает отсутствие драматизма в темах *смерти* и *смены поколений*; главное здесь – «естественность "младой жизни", играющей у "гробового входа"»[15].

Одинаково идилличны и у Пушкина, и у Толстого «заботливая прислуга», в «Евгении Онегине» поющая «по наказу» за сбором ягод, гадающая вместе с барышней на Святках, в «Войне и мире» любовно-почтительно относящаяся к своим господам, радующаяся их горестям, печалящаяся их печалями.

Идиллические мотивы, доминантные в линии Ростовых, у Толстого носят программный характер, отвечая представлениям писателя об идеальном русском *доме*. В пушкинском творчестве идиллические мотивы также связаны с идеей *дома*. На наличие у Пушкина особой модели сюжетообразования, близкой к сентиментальному роману, указывает Е. Хаев, обнаруживая ее в «Домике в Коломне», в «Медном всаднике», «Уединенном домике на Васильевском», в «Станционном смотрителе», «Русалке» и «Капитанской дочке». Сюжетная ситуация в этих произведениях связана с домиком на окраине города или села, вокруг которого – «открытое пространство, чуждый и опасный мир, где бушует метель, или наводнение, или пожар <…> Пересечение границы чревато гибельными последствиями»[16].

Мотив идиллии труда, мотив поколений, соседствующих в идиллическом мирке, цикличность времени, движение времен года, обращенность к прошлому, перфектность циклического времени представлены у Пушкина в каждом случае; смерть же «почти никогда не бывает идиллической <…> а, как правило, связана с катастрофической гибелью всего мира»[17]. «Идиллический мир, – заключает Е. Хаев, – как нельзя лучше приспособлен к воплощению идеала <…> Но воплощение идеала – это его анализ, а анализ – это губительная объектность. <…> противоречивости утопического идеала патриархальности соответствует структурный механизм, обеспечивающий нестабильность идиллического мира. Поэтому идиллический мир у Пушкина столь часто предстает в ироничес-

[14] *Лесскис Г.* Указ. соч. С. 517.

[15] Там же. С. 518.

[16] *Хаев Е.* Указ. соч. С. 97.

[17] Там же.

ком и пародийном свете, с подчеркиванием его литературности, утопичности и в то же время сильнейшего его обаяния»[18].

Отношение Толстого к *идиллическому миру* предельно серьезно, без намека на иронию и пародийность. Сознание утопичности идиллии, свойственное Пушкину, заменяется у Толстого мыслью о необходимости ее осуществления и художественным утверждением ее жизнеспособности, поскольку именно *идиллия* удовлетворяет потребность писателя в надежной концепции мира. Другое дело, что, утверждая идиллию, Толстой значительным образом модернизирует ее, осложняя особыми темами и мотивами, что придает ей устойчивость, способность «подстраиваться» под меняющийся мир, восстанавливаться после катастрофического вторжения мира чужеродного. В первую очередь это касается мотива *музыки*.

Музыка как характеристическая константа дома заявляет о себе уже в трилогии, где она связана с *maman* и, соответственно, с пространством гостиной. Николенька дремлет в «вольтеровском кресле» под звуки концерта Фильда и сонаты Бетховена. Эти пьесы он отчетливо различает по тому впечатлению, которое они производят на его воображение: уже в «Детстве» Толстой высказывает мысль о том, что чувства, вызываемые музыкой, похожи на воспоминания о том, «чего никогда не было» (1, 40). Эта идея будет в дальнейшем развита в «Крейцеровой сонате». Концерт Фильда вызывает у Николеньки «легкие, светлые и прозрачные воспоминания», а «патетическая соната Бетховена» – «грустные, тяжелые и мрачные» (1, 40). Через «вольтеровское кресло» – *убежище* для персонажа – укрепляется связь музыки с мотивом *грез*, *сна* и *воспоминаний*, также характерная для всего творчества Толстого. С точки зрения писателя, не только в основе музыки, но и снов лежат «воспоминания чувства уже знакомого, когда-то пережитого»; в снах и музыке «обнаруживается какая-то глубинная сторона душевной жизни человека, скрытая от нас в обыденной жизни»[19]. Образ *maman* также связан с мотивом *грез* и *воспоминаний*: они «освежают, возвышают… душу и служат… источником лучших наслаждений» для нарратора. Таким образом, музыка является одним из средств создания образа *матушки* как «ангела небесного» (1, 101), неземного существа, далекого от всего материального, и освещает пространство *дома*, выстраивая вертикаль от земного к небесному.

[18] *Хаев Е.* Указ. соч. С. 104.

[19] *Морозенко Л. И.* Сны и музыка в творчестве Л. Н. Толстого (еще раз о «диалектике души») // Толстовский сборник. Тула, 1976. № 6. С. 24.

Сердце дома Николеньки Иртеньева бьется в *гостиной*, комнате *maman*, где и стоит старый английский *рояль*; центром *дома* Ростовых является *зала*, где находятся *клавикорды* и собираются все домашние. «Детский Эдем» Николеньки персонифицирован *матерью*, идиллия Ростовых – *матерью* и *дочерью*, старой графиней и Наташей. Старой графине достается роль хранительницы очага. С нею, как с *maman* в первой части трилогии, связано представление о *доме как колыбели*, *укрытии*. Особенно отчетливо эта роль матери проявляется в сцене ее вечернего разговора с Наташей, симметричной сцене отхода ко сну Николеньки. Роль «вольтеровского кресла» здесь играет *материнская кровать*, напоминающая *кровать* Натальи Савишны – вариант «вольтеровского кресла», – высокая, с периной, с «пятью все уменьшающимися подушками». С темой *дома-укрытия*, как и в «Детстве», сопряжена тема религии, однако звучит она иначе. В «Детстве» эта тема сентиментально трогательна и связана с эпифаническими настроениями «Юности»; в «Войне и мире» же переведена в *иронический* регистр: «Однажды вечером, когда старая графиня <…> клала на коврике земные поклоны вечерней молитвы <…> вбежала Наташа. Графиня оглянулась и нахмурилась. Она дочитывала свою последнюю молитву. “Неужели мне одр сей гроб будет?” Молитвенное настроение ее было уничтожено. <…> Заметив, что мать продолжала молитву, она на цыпочках подбежала к кровати <…> и прыгнула на тот одр, за который графиня боялась, как бы не был ее гробом. Одр этот был высокий, перинный…» (5, 199). Это контрастное звучание религиозной темы в *тексте дома* «Войны и мира» по отношению к «Детству» у Толстого требует осмысления.

Оценивая героиню романа с точки зрения устоявшихся нравственных традиций, один из первых критиков «Войны и мира», П. В. Анненков, назвал Наташу «поэтической графиней-ребенком <…>, не получившей ни малейшего нравственного образования в дому, подверженной всем искушениям собственного организма и беспокойной мысли»[20]. Комментируя это высказывание, современный исследователь «Войны и мира» А. В. Гулин заметил, что у Толстого «чувство не признает образования <…> Ничем не сдержанная эмоциональная жизнь в доме Ростовых заменяла собой (такой вывод напрашивается неизбежно) любые нравственно осмысленные

[20] *Анненков П. В.* Исторические и эстетические вопросы в романе гр. Л. Н. Толстого «Война и мир» // Роман Л. Толстого «Война и мир» в русской критике. Л., 1989. С. 42.

начала. И это свободное чувство, создавая дорогую Толстому атмосферу "интуитивного добра", формировало идеальный характер Наташи»[21]. «Вечно естественная жизнь», которую Толстой периода «Войны и мира» «находил единственным источником не столько нравственности, но и гармонии»[22], вступает в свои права в *доме Ростовых*, отчего и утрачивается сентиментально-молитвенное настроение «Детства». *Нравственные ценности* этого *дома*, воплощенные в идеальных чертах Наташи, «представлялись Толстому <…> *естественными* и *земными*, укорененными непосредственно в гармонии мира»[23].

Разговор матери и дочери – о *земном*, и, если, целуя руки и колени матери, Николенька боится ее потерять и молится Господу о ее спасении, то Наташа, целуя косточки и промежутки между ними на руках матери, приговаривает: «Январь, февраль, март, апрель, май» (5, 200). В этой сцене все переведено с *небесного* в *земной* регистр, хотя от этого *убежище* не теряет своей теплоты. Мать является его *хранительницей*, а Наташа воплощает духовную суть, совпадающую с «разлитой в мире нравственной первоосновой»[24] – *живой жизнью*. Оттого и *музыка* в *домах Иртеньевых* и *Ростовых* звучит разная, вызывая разные чувства. В романе «Война и мир» музыка – агент *живой жизни*, тогда как в трилогии, неразрывно связанная с *maman*, она опосредованно сопряжена с темой *Божественного*.

Толстой неоднократно подчеркивает *музыкальность* молодого поколения Ростовых. Наиболее отчетливо характер этой музыкальности проявляется в той сцене, когда Николай, только что проигравший крупную сумму Долохову, слушает пение своей сестры. К началу пения Наташи Толстой изображает Николая погруженным в горестные мысли: «И вот охота заставлять ее петь! – думает он. – Что она может петь? И ничего тут нет веселого» (5, 63). Наташа замечает, что с братом творится что-то неладное. Однако она так далека в этот момент от грусти, что старается убедить себя в обратном. Толстой говорит о силе голоса Наташи и ее манере петь, «производящей неотразимое впечатление на слушателей»: «В голосе ее была та девственность, нетронутость, то незнание своих сил и та необработанная еще бархатность, которая так соединилась с не-

[21] *Гулин А. В.* Лев Толстой и пути русской истории. М., 2004. С. 134.

[22] Там же. С. 136.

[23] Там же. С. 137.

[24] Там же.

достатками искусства пения, что, казалось, нельзя было ничего изменить в этом голосе, не испортив его». И на Николая пение Наташи действует волшебным образом, заставляя его «вспомнить то, чего, возможно, никогда не было», испытать те чувства, которые «кто-то другой вложил в замкнувшую… [его] в своем пространстве музыку»[25]:

«“Что ж это такое? – подумал Николай, услыхав ее голос и широко раскрывая глаза. – Что с ней сделалось? Как она поет нынче?” – подумал он. И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и все в мире сделалось разделенным на три темпа: “Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз, два... три... раз... Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз. Эх, жизнь наша дурацкая! – думал Николай. Все это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь – всё это вздор... а вот оно настоящее... Ну, Наташа, ну, голубчик! ну матушка!.. как она этот si возьмет? взяла! слава Богу! – и он, сам не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот si, взял втору в терцию высокой ноты. – Боже мой! как хорошо! Неужели это я взял? как счастливо!” – подумал он.

О! как задрожала эта терция, и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире, и выше всего в мире. Какие тут проигрыши, и Долоховы, и честное слово!.. Все вздор! Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...» (5, 65).

Обычно комментаторы этой сцены отмечают, что *лучшее* в душе героя связано со *стихийными порывами*, лежащими вне общепринятой этики. По этому поводу высказался М. Альтман: «У Толстого этика и эстетика <…> всегда взаимно противостоят. Это можно было бы проиллюстрировать на самых разнообразных сторонах деятельности великого писателя во все периоды его долгого жизненного пути, но ни в чем это так ярко, с такой резкой обнаженностью не проявилось, как в его отношении к *музыке*»[26].

Прав здесь Д. С. Мережковский, утверждающий, что воздействие *музыки* на человека у Толстого не определяется традиционными критериями нравственного и безнравственного, доброго и злого; оно *внеморально* – «не оно под законами, а законы под ним»; «как будто музыка под обыкновенное, органическое, человеческое,

[25] *Порудоминский В.* О Толстом. И., 2005. С. 223.

[26] *Альтман М.* Читая Толстого. Тула, 1966. С. 65.

настоящее “я” подставляет другое, ненастоящее, но, может быть, прошлое и будущее, вечное, истинное»[27].

Пение Наташи обращает к стихии *естественной жизни*, «словно никогда не знавшей грехопадения, жизни, которая сама <…> таила в себе разрешение всех противоречий, дарила человеку вечное несомненное благо»[28]. Биение этой жизни ощущает в себе Николай, она и есть то лучшее, что было в его душе «независимо от всего в мире и выше всего в мире» (5, 65). Выходит, что сам *дом* Ростовых тождествен *живой жизни*, является духовным и материальным ее воплощением. Все Ростовы, в особенности Наташа, сохраняют в себе способность к «естественному, согласному с природой, участию в жизни», имеют живой «инстинкт любви», ощущают тайную связь с другими участниками жизненного процесса, интуитивно постигая закон всеобщего братства.

Дом Ростовых оказывается тем *идеальным домом*, где человек получает первые уроки любви, где героям открывается «не только текущая, сиюминутная действительность, но оживает их родовая память»[29]. В свете сказанного нельзя не согласиться со смелым утверждением А. В. Гулина, что «духовная традиция, усвоенная с молоком матери, переданная воспитанием, укрепленная гражданскими началами, была для Толстого мало существенна. Семья представлялась ему своеобразным “перекрестком” живых эмоций. В ней, полагал он, вечно пребывает не омраченная рассудком отзывчивость, которая без любых “общих” истин сама скажет человеку, что в мире хорошо, а что плохо, сольет родных и даже посторонних в одно любящее целое»[30].

Еще раз подчеркнем, что Николай, как и все Ростовы, приобщается к *живой жизни* в пространстве *дома*. У других персонажей романа это приобщение происходит в *иных* пространствах. Сходное чувство испытывает Пьер, в душе которого оно зарождается под влиянием *природы* – высокого светлого неба с «полным месяцем» и «играющими» звездами, лесов и полей, бесконечной, «зовущей в себя» дали (7, 115). Пьер, как и Николай, вырван из привычного течения жизни: Николай – проигрышем Долохову, Пьер – пленом у французов. Толстому важно подчеркнуть, что произошедшее с Пьером носит характер внезапного открытия:

[27] *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. М., 1995. С. 328.

[28] *Гулин А. В.* Указ. соч. С. 126.

[29] Там же. С. 131.

[30] Там же. С. 133.

«Вдруг он захохотал своим толстым, добродушным смехом так громко, что с разных сторон с удивлением оглянулись люди на этот странный, очевидно, одинокий смех» (7, 115). В этот момент «Пьер познает мир внутренним, интуитивным разумом»[31], осознавая себя как «бессмертную душу», включающую в себя *все*: «В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня – мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!.. Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. “И все это мое, и все это во мне, и все это я!” – думал Пьер» (7, 115).

Здесь Пьер ощущает то же пульсирование *живой жизни*, которое ощутил Николай, и это приводит его к бытийным открытиям: «В плену, в балагане, Пьер узнал не умом, а всем существом своим, жизнью, что человек сотворен для счастья, что счастье в нем самом, в удовлетворении естественных человеческих потребностей, и что все несчастье происходит не от недостатка, а от излишка; но теперь, в эти последние три недели похода, он узнал еще новую, утешительную истину – он узнал, что на свете нет ничего страшного. Он узнал, что так как нет положения, в котором бы человек был счастлив и вполне свободен, так и нет положения, в котором бы он был бы несчастлив и несвободен» (7, 163); «Чем труднее становилось его положение, чем страшнее была будущность, тем независимее от того положения, в котором он находился, приходили ему радостные и успокоительные мысли, воспоминания и представления» (7, 164).

Суть переживаемого Николаем и Пьером едина; внутренние монологи персонажей как бы дополняют друг друга: ростовскому *можно украсть, зарезать и быть счастливым* соответствует безуховское *на свете нет ничего страшного… нет положения, в котором бы [человек] был бы несчастлив и несвободен*. Когда-то В. В. Вересаев в книге «Живая жизнь: о Достоевском и Л. Толстом» заявил, что смысл жизни Толстого состоял в самой жизни, а не в благе, являющемся лишь одним из ее проявлений. Соответственно, «мы должны быть самими собой, а об остальном позаботится природа»[32]. Но если это так, то каким образом природа делает людей добродетельными? Ответ на вопрос В. В. Вересаева дает Д. Орвин: он – «в “живом разуме”, в гетевском “разуме внутри всего живого”. Вересаев видел, что для Толстого существовал смысл в жизни, существовал *ум* в природе <…> Как постницшеанец,

[31] *Орвин Д.* Искусство и мысль Толстого. 1847–1880. СПб., 2006. С. 63.

[32] Там же. С. 139.

Вересаев недооценивал и даже недопонимал значение и статус "ума" для Толстого. Даже тогда и в особенности тогда, когда Толстой писал "Войну и мир", он был моралистом, чьим требованием был – благой смысл вещей. Его ранний оптимизм зависел от веры в то, что истинное, прекрасное и доброе – суть "одно и то же" и воплощено все это как в природе, так и в душе»[33].

Свою мысль Д. Орвин иллюстрирует интересующим нас эпизодом с Николаем Ростовым и обращает внимание на то, что в тот момент, когда персонаж «как будто лишается чувства нравственной ответственности, он опускается на уровень подлинной "общей жизни", в которой люди действуют сообща, мотивы же своего поведения оставляя на усмотрение Бога». Но «сразу же за этим следует его возвращение к сознанию моральной ответственности и признание отцу»[34]. В Пьре же исследователь обнаруживает «полнейшее выражение "гетеанской" стороны "Войны и мира"»: он «должен быть тем разумом», который Гете находил внутри всего живого[35]. Эпизоды с Николаем и Пьером демонстрируют, что «каждого человека Толстой видел как микрокосм Целого» и верил, что каждый индивид имеет «непосредственный доступ к живому разуму, придающему форму и управляющему этим Целым»[36].

Для нашего исследования особенно важно, что доступ к этому *Целому* для Николая и Пьера открывается в разных условиях: Николаю – *внутри дома*, Пьеру – *вне его*. Это принципиально важно для понимания творческой логики Толстого после «Войны и мира». В романе «Анна Каренина» Константин Левин наследует Николаю Ростову, оставаясь *человеком дома*, но его важнейшие духовные открытия будут сделаны вне его стен, в пространстве природы. Остальные персонажи Толстого не просто будут героями-*бездомовниками*, как Пьер, но будут тяготиться *домом* и, соответственно, будут разрушать его.

Если Николая пение Наташи обращает к сфере *общей жизни*, то на князя Андрея оно действует иначе. Первый раз Болконский слышит музыкальные фразы в исполнении Ростовой в Отрадном, когда в раскрытое *окно* комнаты «врывается» *лунный свет*. Тема *неба* объединяет персонажей: «светлое, почти беззвездное весеннее небо» манит эмоционально-отзывчивую Наташу, побуждая

[33] *Орвин Д.* Указ. соч. С. 152.

[34] Там же. С. 146.

[35] Там же. С. 145.

[36] Там же. С. 154.

ее «полететь», и притягивает князя Андрея, открывающего в нем тайну вечной жизни. Желание пения и полета у Ростовой вызвано тоской по *общей жизни* и потребностью слиться с первоисточником. Болконский воспринимает небо иначе, однако в этот момент он эмоционально заражается чувствами Наташи, и оттого в его душе поднимается «такая неожиданная путаница молодых мыслей и надежд, противоречащих всей его жизни», что он не в силах «уяснить себе свое состояние» (5, 164).

Мир Ростовых чужд Болконскому, но он дразнит, манит его «какими-то неизвестными… ему радостями» (5, 220). Попытка проникновения в этот мир на первый взгляд выглядит удачной, персонаж «вступает» в него и находит «в нем новое для себя наслаждение» (5, 220). Однако пересечение миров не означает взаимопроникновения, и более всего в этом убеждает восприятие Андреем Наташиного пения, раскрывающее «надмирный»[37] характер не только его любви, но и его духовности. В отличие от Николая, в момент пения Наташи Андрей прозревает сугубо духовное начало в себе и в ней. Андрея *томит* «противоположность» между *земным* и *небесным*, *материальным* и *духовным*, «чем-то бесконечно великим и непреодолимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем был он сам и даже была она» (5, 220).

Это *вечное* в себе и другом Андрей всегда противопоставляет *физическому*, *телесному*; мысль об антиномичности *тела* и *духа* никогда не оставляет его. Столь же ярко, как в сцене пения Наташи, она проявляется при виде купающихся в пруду солдат, заставляя героя вздрогнуть от отвращения. В Ростовой, по собственному признанию, он любит «душевную силу, открытость, *душу*». В Болконском воплотилась та «жажда идеальной, бесплотной любви к женщине, такой любви, которая устранила бы все низшие стремления и дала бы душевную радость, духовный подъем и нравственное удовлетворение, которая неотступно преследовала молодого Толстого»[38].

Под влиянием пения Наташи *душной комнатой* представляется Андрею вся его собственная жизнь, а мир Ростовых кажется *вольным светом божьим*. В музыкальности Наташи выражается «возвышенная сторона характера Ростовых, которую можно определить как дух плоти»[39] и не более того; нет смысла приписывать

[37] *Большев А. О.* Шедевры русской прозы в свете психобиографического подхода. СПб., 2011. С. 28.

[38] *Жданов В.* Любовь в жизни Льва Толстого. М., 1993. С. 18.

[39] *Орвин Д.* Указ. соч. С. 142.

героине то, чего в ней в действительности нет – например, обнаруживать «в бессознательных глубинах ее личности небесные начала», как это иногда делают исследователи[40]. Просто голос *живой жизни* был услышан Андреем, взирающим на мир с других позиций – *вечного* и *бесконечного*, озабоченного поддержанием «*бесконечного*, *вечного* и *совершенного*» в своей душе.

Благое воздействие *дома* / мира Ростовых – эквивалента *живой жизни* – на Андрея Болконского и Пьера Безухова в «эмблематическом реализме» Толстого проявляется соседством *дома* и *неба*, вернее, выходом к *небу*, который открывает этим персонажам *дом*. Андрею *небо* открывается в момент пения Наташи в Отрадном, Пьеру – в Москве, после того как неожиданно для себя он признается в любви к Ростовой, стараясь утешить ее в истории с Анатолем. Выйдя из *дома*, он смотрит в *небо*, поддерживающее то высокое настроение, в котором пребывает его душа: «Было морозно и ясно. Над грязными, полутемными улицами, над черными крышами стояло темное, звездное *небо*. Пьер, только глядя на *небо*, не чувствовал оскорбительной низости всего земного в сравнении с высотою, на которой находилась его душа. При въезде на Арбатскую площадь, огромное пространство звездного темного *неба* открылось глазам Пьера. Почти в середине этого *неба* над Пречистенским бульваром, окруженная, обсыпанная со всех сторон звездами, но отличаясь от всех близостью к земле, белым светом, и длинным, поднятым кверху хвостом, стояла огромная яркая *комета* 1812 года, та самая *комета*, которая предвещала, как говорили, всякие ужасы и конец света. Но в Пьере светлая *звезда* эта с длинным лучистым хвостом не возбуждала никакого страшного чувства. Напротив, Пьер радостно, мокрыми от слез глазами, смотрел на эту светлую *звезду*, которая, как будто, с невыразимой быстротой пролетев неизмеримые пространства по параболической линии, вдруг, как вонзившаяся стрела в землю, влепилась тут в одно избранное ею место, на черном небе, и остановилась, энергично подняв кверху хвост, светясь и играя своим белым светом между бесчисленными другими, мерцающими *звездами*. Пьеру казалось, что эта *звезда* вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе» (5, 387).

В линии Пьера эта сцена является одной из ключевых: Безухов, как и Болконский, связан с *небом*, но, в отличие от своего друга, он способен *слиться* и *отождествить* себя с ним, *впустить*

[40] *Большев А. О.* Указ. соч. С. 29.

его в себя. Комета Галлея как раз и предвещает те бытийные открытия, которые суждено совершить Пьеру. Его путь маркирован моментами коммуникации с *природой*, вселяющими в персонажа «чувство радости и крепости жизни», так остро испытанное им в мгновения встречи со знаменитой кометой 1812 года. Д. Орвин обращает внимание на название улицы, с которой Пьер наблюдает комету, – *Пречистенка*, подтверждающее чистоту его чувства, и на сходство небесного тела со стрелой, которое отсылает к стреле Купидона, пронзившей его сердце. «И не случайно, что то, что в комете кажется Пьеру соответствующим его любви, другим представляется предвестием "всяких ужасов и конца света", – заключает исследователь. – Здесь в романе подразумевается существование связи на высшем уровне между физической любовью и силами войны и разрушения. В обоих случаях как будто смещаются самые основания жизни, когда отдельные люди и целые народы приходят в движение, изменяются и соединяются в согласии с динамикой планов божественной гармонии»[41].

И для Ростовых *дом* распахивает двери в *природный* мир; скорее даже он сам является частью *природы*. Конечно, речь идет о *доме* в Отрадном – *усадьбе*, которую в русской литературе как раз и принято изображать подобным образом. Толстой недвусмысленно говорит об этом в сценах охоты и святок; *домом* он называет не только *усадебное пространство*, но и *лес*, прилегающий к нему: «Весь этот день охота была *дома*; было морозно и колко, но с вечера стало замолаживать и оттеплело. Пятнадцатого сентября, когда молодой Ростов утром в халате выглянул в окно, он увидел такое утро, лучше которого ничего не могло быть для охоты: как будто небо таяло и без ветра спускалось на землю… пахло вянущим листом и собаками» (курсив мой. – *К. Н.*) (5, 254). *Небо*, *сад*, *огород*, глянцевито-мокрая *земля* – все это у Толстого получает определение *дома*, которое впитано Николаем с молоком матери и которое позволит ему в Лысых Горах восстановить утраченную *идиллию*.

В сцене Святок *дом* соседствует с *небом*, становясь частью *заколдованного*, *сказочного* пространства. Сцена Святок органично продолжает сцену охоты и посещения дома дядюшки в Михайловке, где уже начинает звучать тема *волшебного преображения* пространства. Наташа, очарованная охотой и игрой дядюшки на балалайке, находится в мечтательном настроении: «…я думала сначала, что вот мы едем и едем, что мы едем домой, а мы бог

[41] *Орвин Д.* Указ. соч. С. 54.

знает куда едем в этой темноте, и вдруг приедем и увидим, что мы не в Отрадном, а в *волшебном царстве*» (курсив мой. – *К. Н.*), – говорит она Николаю. Окончательное превращение *дома* в *царство* происходит на *Святки*, когда «в ярком, ослепляющем солнце днем и в звездном зимнем свете ночью чувствовалась потребность какого-нибудь ознаменования этого времени» (5, 283). *Дом* назван *царством* Наташи, где все обитатели не просто покорны ее воле, но с радостью приемлют ее. Тему Святок с доминантой таинственного поддерживает разговор о переселении душ, во время которого Наташей произносятся ключевые слова об *ангельской* природе человека. Серьезность этих слов поддерживается *оконными* мотивами, обнажающими близость героини князю Андрею, княжне Марье, юродивому Грише, Николеньке Иртеньеву – тем персонажам Толстого, которые, каждый по-своему, неизменно ощущают связь *земного* и *небесного*.

Тема разговора о «метампсикозе» реализуется в пении Наташи и, согласно святочной традиции, в ряжении. Домашнее пространство размыкается вовне – в «светлую» ночь, во «что-то новое и волшебное» (5, 293). Лейтмотивом сцены поездки на санях становится *волшебство* – слово *волшебное* употреблено здесь четыре раза. Но если *дом* Ростовых открывает Пьеру и Андрею *небо*, выстраивая *вертикаль* от земного к небесному, то Наташе и Николаю он открывает бесконечную *горизонталь* – небо, как бы опрокинутое в снежную равнину: «Кругом была все та же пропитанная насквозь лунным светом волшебная равнина с рассыпанными по ней звездами» (5, 193). Пьер и Андрей видят небо с небесными светилами: звездами, кометой, луной или месяцем, а у Ростовых небесные светила перемещаются с небес на землю, поэтому открывающийся им вид – это, по словам Наташи, *бог знает что такое*. Мотив *упавших на землю звезд* сопровождает всю святочную сцену: «На дворе был тот же неподвижный холод, тот же месяц, только было еще светлее. Свет был так силен и звезд не снеге было так много, что на небо не хотелось смотреть, и настоящих звезд было незаметно. На небе было черно и скучно, на земле было весело» (5, 297).

Волшебство распространяется на *дом*, он становится частью этого *волшебного царства*, и в его стенах самым таинственным образом предсказывается Наташина судьба. Неожиданно для себя, «невольно», Соня сообщает Наташе, что во время гадания видела лежащего князя Андрея, а затем «что-то *синее* и *красное*» (5, 301), отсылающее к тому определению Пьера, которое дала Наташа в

спальне матери (5, 201). Это еще раз убеждает, что в романе все совершается по законам самой жизни, и действительно *хорошо то, что хорошо кончается*.

Таким образом, *дом* Ростовых предстает в виде источника витальной силы, питающего каждого, кто с ним соприкасается. Однако энергия, исходящая от этого дома – агента *живой жизни*, – поразному действует на персонажей романа. Она активирует в них разные начала: в Ростовых – ощущение себя частью живого *Целого*, в Болконском – стремление познать тайну вечности и приобщиться к ней, в Безухове – способность заключить в себя весь мир. Подобный подход к *дому* Ростовых объясняет его тесную связь с образами *неба* и *небесных светил*, «символизирующих законы, которые придают природной жизненности форму и единство»[42].

[42] *Орвин Д.* Указ. соч. С. 154.

С. В. Савинков, Е. В. Соколова

ДОЧЕРИ ЛИЛИТ[1]

Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, проект № 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII – начало XX вв.)»

Еще одну версию образа и судьбы Лилит находим у Зинаиды Гиппиус в рассказе «Лилит. Апокриф» (1904), построенном таким образом, что план реальный и план символический последовательно в нем чередуются и мистически взаимообусловливаются.

План реальный повествует о любви Неволина к Елене Николаевне − юной, веселой и свободной двадцатилетней вдове. Неволин же, соответствуя своему имени, предстает как человек, пребывающий в плену любви и страха. Его страх, как вскоре выясняется, связан с невозможностью определенного знания: «…Когда любовь вставала в душе, яркая и всезаслоняющая – он говорил о ней. Почему Елена никогда не отвечала ему “нет” или “да”?.. Любовь отступала вглубь души, а оттуда подымался необъяснимый и тупой

[1] Статья представляет собой своеобразное дополнение к работе С. В. Савинкова: *Женщина* как экзотический субъект и как объект экзотического переживания в русской литературе и культуре начала XX века // Филологические записки. Воронеж, 2008. Вып. 27. С. 52–65.

страх, для которого у него не было ни слов, ни сил»[2]. Однажды в голове у Неволина родилась странная мысль. Она состояла в том, что та, которую он любит, не человек, а кошка, точно такая же кошка, как и любимица Елены Николаевны, кошка Лоло. И это безумное открытие прояснило для него и природу его «бессловесного, душного, темного» страха: «Он – человек, и любить сердце его может только человека. А она – зверь. Пушистый, мягкий, неразгаданный ласковый зверек с черным хвостом». «Как он мог спрашивать “любит ли?” Кого он спрашивал? Разве она понимает слова? “Они” умеют только ласкаться и царапаться. А там, в глубине прищуренных глаз – навеки скрытая от людей тайна» (578). Открытие Неволина подкрепляется его культурным читательским опытом («Кошка-женщина... Женщина-кошка <…> И старо. Где-то я читал про это... Сто раз читал») и визуальными аналогиями: Елена Николаевна и кошка Лоло обладают общей колористической гаммой, образуемой сочетанием черного цвета и солнечного света. Черные пушистые волосы Елены Николаевны и пушистая черная шерсть Лоло под воздействием солнечных лучей обретают один и тот же золотисто-красноватый оттенок: «Пушистые черные волосы чуть краснели на солнце»; «Пушистая черная шерсть Лоло чуть краснела, пронизанная солнечным лучом» (573). Своей особой связью с солнцем Елена Николаевна, женщина-кошка, обнаруживает у Гиппиус родственную связь с «египетской» богиней Баст, наделенной туловищем женщины и головой кошки. В добром своем воплощении эта богиня олицетворяла солнце вместе с весельем и радостью, в агрессивном же она представляла его разрушительную энергию. Можно было бы сказать, что у героини Гиппиус есть что-то и от доброй сущности египетской богини, и что-то от агрессивной. Но вот такое одновременное сочетание в ней того и другого, такое их странное смешение, заставляет увидеть доминантную черту ее образа – неопределенность. Она, как и кошка (уже в киплинговской версии), сама по себе, но это «сама по себе» обусловливается у Гиппиус не своеволием, а состоянием абсолютного безразличия. В отличие от египетской богини Елена Николаевна (она же и Лоло) − не женщина с головой кошки, а то ли женщина, то ли кошка, а поэтому и не женщина, и не кошка. Женское и кошачье, черное и светлое, «да» и «нет», смешиваясь, образуют в ней парадоксальное сочетание, лишающее в глазах Не-

[2] *Гиппиус З. Н.* Последние желания. Повести, рассказы, очерки. М., 2006. С. 573. Далее ссылки на страницы этого издания будут даваться в тексте.

волина мир ясности, простоты, стройной и четкой определенности. Неволин ждет от Елены Николаевны ответа на свою любовь, но вместо ясного ответа все время он слышит неопределенное: «Я ничего не знаю. И люблю – да... И не люблю – нет... Может быть, да... Может быть, нет...» (574).

В контрунисон этой неопределенности звучат для Неволина церковные колокола в «час вечерен»: «Долгие, свежие звоны церквей неслись отовсюду, наполняли улицы и небо ясными голосами. Кругом было чисто и просторно. Колокола твердили “а, да, да...”, всегда только “да...”. И Неволину казалось, что все вокруг такое правдивое, ясное и простое» (575). И это вступающее в оппозиционные отношения с неопределенностью Елены (Лоло-Лилит) колокольное «да» и определяет основной абрис тематической конфигурации рассказа Зинаиды Гиппиус.

Второй план рассказа призван выполнить по отношению к первому металитературную функцию: он должен дать разъяснение и по поводу наваждения Неволина о женщине-кошке, и по поводу неспособности Елены Николаевны ответить на любовь Неволина. Его образную топику составляют: заброшенный монастырь, обретающийся в нем закованный в вериги монах и колористически перекликающаяся с женщиной-кошкой «черная книга с золотыми заставками».

Раскрытая перед отверженным монахом книга содержит тайную историю о происхождении первых людей. Согласно черноknижной версии первой женой Адама была не Ева, а Лилит. Но это не самое главное в апокрифе: в нем говорится, что Лилит была создана Богом при тайном и завистливом участии Авадонны, которого Бог считал лучшим из своих ангелов. Авадонна, следуя указаниям Творца, создал тело первой жены из чистой материи, а душу из звездных лучей, но прежде чем отнести свое создание Богу для того, чтобы тот одушевил его, он в тело первой жены «влил часть желчи своей», а к душе «примешал нечистую мысль свою» (576). Когда Бог об этом узнал, он отнял у Адама Лилит и «отделил бессмертное тело ее от души и бросил его в бездну, чтобы носилось оно там вечно, с его страшной красотой и грехом; бессмертную же душу вложил он в кошку, животное нечистое, живущее на суше в холодных и теплых странах, и поселилась с того дня душа Лилит в племени кошек...» (576–577). Таким образом присущее Лилит «ни да, ни нет» есть порождение двоякой нечистоты: нечистоты телесной и духовной Авадонны и нечистоты животного.

Все завершается у Гиппиус разрушением монастыря и смертью монаха, которому так и не суждено (или – не позволено) было прочитать самую последнюю страницу апокрифической (бросающей тень на каноническую, позволяющей усомниться в ее правдивости) книги. В монастырь проникает святое сияние единственной, беспримесной спасительной правды, к которой взывает Неволин, прося у Бога прощение за свое от нее отступление: «Господи! Простишь ли Ты мне? – думал Неволин. – И где же Ты? Где Твоя правда, Твоя, посланная людям, достойная людей, нужная людям?» (579).

По закону тайного влияния между одним и другим планами бытия следует думать, что вместе с разрушением монастыря и смертью монаха наступило и освобождение Неволина.

Оригинальность версии Гиппиус заключается и в трактовке истоков человеческой родословной: прежде чем Бог расправился с Лилит, она родила от Адама двух дочерей – на них впоследствии женились сыновья, которых от Адама родит Ева. Таким образом, женский род ведет свою историю не от Евы, а от Лилит. По этой версии все женщины – дочери Лилит.

***

О женской неспособности к любви несколькими годами ранее Зинаиды Гиппиус написал Чехов. Смысл существования героини его рассказа «Ариадна»[3] подчиняется исключительно принципу удовольствия, который в ее случае принимает форму животного инстинкта и достигает своего крайнего выражения в тесном соединении сексуального и гастрономического удовольствий. «Утром нам подавали cafe complet. В час завтрак: мясо, рыба, какой-нибудь омлет, сыр, фрукты и вино. В шесть часов обед из восьми блюд, с длинными антрактами, в течение которых мы пили пиво и вино. В девятом часу чай. Перед полуночью Ариадна объявляла, что она хочет есть, и требовала ветчины и яиц всмятку <…> За обедом она

[3] Имя героини этого рассказа отсылает к мифологическим сюжетам, связанным с двумя мужскими персонажами – с Тесеем и Дионисом. Именно Ариадна, дочь критского царя Миноса, помогла Тесею, которого она любила, выбраться из лабиринта с помощью клубка ниток, но в результате он покинул ее спящей на острове Наксос. История же с Дионисом имеет другой разворот. Бог Дионис, влюбленный в Ариадну, похитил ее и на острове Лемнос вступил с ней в брак. Контаминация этих сюжетов представляет историю об Ариадне, сначала пострадавшей от любви (обманутой и покинутой), а затем вознагражденной. Как можно судить, среди особенно привлекательных для искусства сюжетов был сюжет об Ариадне обманутой.

съедала суп, лангуста, рыбу, мясо, спаржу, дичь, и потом, когда ложилась, я подавал ей в постель чего-нибудь, например, ростбифа, и она съедала его с печальным, озабоченным выражением, а проснувшись ночью, кушала яблоки и апельсины». Потребность в эстетике, как оказывается, в случае с Ариадной тоже имеет животное происхождение: она индуцируется состоянием сытости: «…в промежутках между едой мы бегали по музеям и выставкам, с постоянною мыслью, как бы не опоздать к обеду или завтраку… Мы, как сытые удавы, обращали внимание только на блестящие предметы, окна магазинов гипнотизировали нас, и мы восхищались фальшивыми брошками и покупали массу ненужных, ничтожных вещей»[4].

И еще одно, как бы обрамляющее все другие, удовольствие определяет жизнь Ариадны – удовольствие нравиться. И это удовольствие достигается ею с помощью «изумительного» лукавства, которое, как замечает повествователь, было «главным так сказать, основным свойством этой женщины». При этом у лукавства Ариадны какая-то наделенная особой органической эластичностью природа: в ней проглядывает что-то животное, дикое и первобытное[5]: «Она хитрила постоянно, каждую минуту, по-видимому, без всякой надобности, а как бы по инстинкту, по тем же побуждениям, по каким воробей чирикает или таракан шевелит усами. Она хитрила со мной, с лакеями, с портье, с торговцами в магазинах, со знакомыми; без кривлянья и ломанья не обходился ни один разговор, ни одна встреча. Нужно было войти в наш номер мужчине, − кто бы он ни был, гарсон или барон, − как она меняла взгляд, выражение, голос, и даже контуры ее фигуры менялись» (126–127). Пребывание Ариадны в состоянии безостановочной мимикрии указывает на отсутствие у нее ее собственного образа, ее собственного «культурного» содержания[6]. Но в данном случае это отсутствие должно

[4] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1974–1983. Т. 9. С. 121–122. Далее ссылки на страницы этого издания будут даваться в тексте.

[5] Открыто о такой природе лукавства Ариадны говорится в черновиках: «И в этом обжорстве, и в этом лукавстве, и в этом желании нравиться, я видел… печальное явление атавизма. Передо мной была лукавая раба, ведущая подпольную борьбу со своим притеснителем мужчиной, это была женщина каменного периода или свайных построек (Там же. С. 402).

[6] Имя и судьба мифической Ариадны станет контекстным фоном для Ариадны чеховской, и благодаря этому еще рельефнее обнаружится разительное несоответствие между внутренней сутью этой героини и ее овеянным культурными коннотациями именем. Чеховская Ариадна окутывает себя литературно-

рассматриваться не следствием хамелеонского приспособленчества к обстоятельствам (как это было у персонажей ранних чеховских рассказов), а следствием, вытекающим из ее абсолютной неспособности любить. И эта неспособность позволяет сказать о чеховской героине, что и она может быть аттестована как дочь Лилит.

Еще ранее «Ариадны» Чехова – в 1889 году – вышел первый сборник новелл А. Франса, в который была включена и «Дочь Лилит».

Герою этой новеллы по имени Ари суждено было встретиться с дочерью Лилит, созданием настолько странным и экзотичным, что лишь с большой долей условности его можно было назвать земной женщиной: «Действительно, в выражении ее золотистых глаз, неожиданно искрометных, в изгибе ее загадочно улыбающегося рта, в коже одновременно смуглой и светлой, в игре резких, но тем не менее гармоничных линий ее тела, в воздушной легкости походки, в обнаженных руках, за которыми чудились незримые крылья, наконец во всем ее облике, страстном и неуловимом, я ощутил нечто чуждое человеческой природе»[7].

Сказочная красота Лейлы, уводя Ари за пределы земных ощущений («Я чувствовал, что уподобился Богу, что в душе у меня вся красота мира, вся гармония природы: звезды, цветы, леса с их песнями, и ручьи, и глубины морские. В свой поцелуй я вложил вечность»(46)), уводит его и от связанных с земной жизнью нравственных обязательств. Беззаветная любовь заставляет его совершить невольное предательство и по отношению к другу, и по отношению к невесте. При этом, однако, в ответ на такую беззаветность герой Франса получил любовь другую, холодную и безучастную, *отравляющую ядом сладострастия*.

Рассказ-исповедь Ари становится для Марциала Сафрака (кюре, доктора теологии и духовного наставника героя) неоспоримым свидетельством в пользу достоверности результатов его труда, на основе научных изысканий исправляющего религиозное представление о сотворении мира. Незапятнанность первородным грехом позволило Лилит избежать наложенного на Еву и на ее потомство проклятия. Это предопределило и ее судьбу, и судьбу ее рода, составившего особую, параллельную человеческой, ветвь населяющих землю созданий – преадамитов.

таинственным флером с совершенно определенной целью – придать своему внутреннему безобразию эстетическую привлекательность.

[7] *Франс А.* Собр. соч:. В 8 т. М, 1958. Т. 2. С. 44. Далее ссылки на страницы этого издания будут даваться в тексте.

Рожденные от таинственного соития, дочери Лилит бессмертны так же, как и их мать. Как и она, они свободны в своих поступках и мыслях, «ибо не могут ни сотворить угодное Богу, ни прогневать его». Но бессмертие Лейлы лишено смысла: не зная любви, она в состоянии лишь приносить зло людям. Непричастность к страданиям, горестям и страстям человеческим осеняет и ее саму трагическим ореолом. В финале рассказа ученый священник прочитывает написанные на древнем языке слова молитвы, обращенные к Богу дочерью Лилит: «Боже, ниспошли мне смерть, дабы я оценила жизнь. Боже, даруй мне раскаяние, дабы я вкусила от наслаждения. Боже, сделай меня такой же, как дочери Евы!» (49).

Возникшее в эпоху модернизма недоверие к истории и культуре нашло для себя опору в разных апокрифах, в частности в том, который представлял иную − гипотетически возможную, но не состоявшуюся − версию происхождения человечества. Для этой версии главной фигурой стала Лилит, волею судьбы оказавшаяся исключенной из человеческой родословной. Литература эпохи fin de siècle обыграла эту ситуацию: она придумала дочерей Лилит и заставила их встретиться с людьми, чтобы разоблачить их испорченную цивилизацией жизнь. Кроме того, она захотела показать инаковость дочерей первой жены Адама и смоделировать, что ожидало бы человечество, если бы Лилит в те предысторические времена не была отвержена.

Е. О. Козюра

ОТ *ДВОЙНИКА* К *БЛИЗНЕЦУ*: КУЗМИН И ВЯЧ. ИВАНОВ

Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, проект № 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII – начало XX вв.)»

Событийной основой *второго вступления* к стихотворному циклу «Форель разбивает лед» (1927), как хорошо известно, стал сон, приснившийся Кузмину и зафиксированный им в дневниковой записи от 4 августа 1926 года[1]. Но это обстоятельство не отменяет наличия и собственно литературных параллелей к сцене чаепития

[1] См.: *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.,1995. С. 176–178.

с *непрошенными гостями*-мертвецами[2]. Любопытные пересечения со вторым вступлением обнаруживает адресованное Ю. Н. Верховскому[3] «Послание на Кавказ» (1912) Вяч. Иванова[4], в котором, помимо всего прочего, на правах эпизодического «действующего лица» упоминается и сам Кузмин: «Обедаем вчера на Башне мирно: / Семья, Кузмин, помещик-дилетант» (III, 56)[5]. Центральная сцена послания связана с реальным случаем: неожиданным появлением во время обеда *старинного ученика* Иванова[6], которое снабжается следующей характеристикой: «Поистине, гостей Весна изводит / На белый свет из сумрачных могил / И мертвых дней виденья оживляет!..» (III, 56). Встреча с (уподобленным выходцу с того света) гостем из прошлого дает поэту возможность сравнить с ожившим мертвецом уже самого себя («не умер ли с тех пор твой друг не раз»): этим сравнением Иванов манифестирует нередкий в его творчестве мотив человеческой жизни как цепи «двойников, отрицающих, умерщвляющих один другого» («Копье Афины», I, 732). В послании данный мотив интерпретируется по аналогии с

[2] Исследователями уже отмечались пушкинские параллели ко второму вступлению: стихотворение «Утопленник» (*Ковзун А. А.* Возможный подтекст Б. Садовского в «Двенадцатом ударе» М. Кузмина на фоне семантической традиции четырехстопного хорея. Кадыево, 2006. С. 26–27) и повесть «Гробовщик» (*Панова Л.* «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Ст. 2. Жанровое многоголосие // Toronto Slavic Quarterly. 2011. № 37. С. 9 (прим. 4)).

[3] О стихотворной переписке двух поэтов см.: *Лавров А. В.* Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. Томск; М., 2003. С. 194–204.

[4] О творческих связях Иванова и Кузмина см.: *Barnstead J. A.* Mikhail Kuzmin's «On Beautiful Clarity» and Viacheslav Ivanov: A Reconsideration // Canadian Slavonic Papers. 1982. Vol. 24. No. 1. P. 1–10; *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 243–245; *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000. С. 163–165, 182–185, 211–224; *Дмитриев П. В.* 1) М. Кузмин и Вяч. Иванов: К вопросу о творческих соприкосновениях // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 2010. С. 533–540; 2) Вяч. Иванов и Кузмин: К истории одного недоразумения // Donum homini universalis: Сборник статей в честь 70-летия Н. В. Котрелева. М., 2011. С. 112–116.

[5] Здесь и далее произведения Вяч. Иванова цит. по: *Иванов Вяч*. Собр. соч. Т. I–IV. Брюссель, 1971–1986, с указанием тома и страницы в тексте.

[6] Кузмин отметил этот эпизод в своем дневнике (20 марта 1912 года): «Пришел бывший ученик Вяч<еслава>, цирковой борец, с племянником из Ярославля. Забавно, будто Александрия» (*Кузмин М. А.* Дневник 1908–1915. СПб., 2005. С. 342).

метемпсихозом: «Вот что со мной вчера случилось, друг! / Смесилися эпохи жизни долгой / И пестрою мелькнули чередой / В причудливой, невероятной смене. / Поистине, я умирал не раз / И на лицо земное возвращался, / Помолодев и вид переменив <…> Я начал, помню, жить / В ночь лунную, в пещерах Колизея. / И долго жил той жизнию, живой / Впервые. Вновь потом я умер. Боль / Смертельная той смерти все жива... / Опять живу – и говорю с тобой» (III, 57–58).

Композиционная схема интересующей нас части послания – встреча с гостем из прошлого (сравниваемым с ожившим мертвецом) и последующее рассуждение о череде сменяющих друг друга рождений и смертей «я» – находит соответствие как в тексте второго вступления, где присутствующий среди мертвых гостей живой Юркун оказывается еще *не рождавшимся*, так и в сюжете всего цикла, своеобразным резюме которого можно считать строку из *восьмого удара*: «Чтоб вновь родиться, надо умереть»[7].

«Ивановский» контекст мотива встречи с мертвецами возникает в более раннем стихотворении «Серым тянутся тени роем…» (1922)[8], в свою очередь ставшем авторским претекстом второго вступления[9]. Финальная строфа текста, строящаяся как перечень разнообразных эпитетов оживляющего мертвецов *сердца*, включает в себя и следующие: «Жертва и жертвоприноситель, / Умирающий воскреситель» (474). Здесь отразилось как характерное для «дионисийского» дискурса[10] Вяч. Иванова отождествление жреца и жертвы[11], так и специфика ивановского стиля: лексема *жертвоприноситель*, в стихах Кузмина больше не встречающаяся и не

---

[7] *Кузмин М. А.* Стихотворения. СПб., 1999. С. 539. Далее стихотворения Кузмина цитируются по этому изданию, с указанием страницы в тексте.

[8] Напомню, что вмешательство выходцев с того света в жизнь живых людей лежит также в основе сюжета повести Кузмина «Покойница в доме» (1912), обыгрывающей взаимоотношения Вяч. Иванова и А. Р. Минцловой.

[9] Отмечено в: *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. Vol. 6. № 3. P. 290 (прим. 116).

[10] Подробное изложение «дионисийских» идей Иванова периода его наиболее тесного общения с Кузминым см.: *Александрова А.* Дионисийский комплекс идей раннего Вячеслава Иванова // Studia Slavica Hungarica. 2001. Vol. 46. С. 361–394.

[11] «Вот исконная диада религии Диониса: он – жертва, и он же – жрец» («О существе трагедии», II, 194). Ср. в собственно стихотворных текстах: «Жрец» нарекись и знаменуйся: «Жертва» («Слоки», I, 743); «я буду, верный воин, / Жрец и жертва, лунный храм стеречь» («Жрец озера Неми», II, 294).

характерная для других авторов начала XX века, наличествует в статьях Иванова «Предчувствия и предвестия» (1906), «О существе трагедии» (1912) и «Взгляд Скрябина на искусство» (1919) (где *жертвой и жертвоприносителем* оказывается художник)[12]. В то же время к цитированным строкам Кузмина отыскиваются и конкретные «ивановские» параллели: это третье стихотворение из цикла «Бессонницы» (1911), посвященное встрече лирического «я» с *бесплотным двойником* (который также ассоциируется у Иванова с *восставшим из гроба* мертвецом): «Супостат – / Или союзник? / Мрачный стражник? бледный узник? / Кто здесь жертва – кто здесь жрец? – / Воскреситель и мертвец?» (II, 309), а также одно из стихотворений «солнечного» цикла: «Сердце – милостный губитель, / Расточитель, воскреситель» («Завет Солнца», II, 233).

В «дионисийском» ключе Кузмин истолковывает задачи поэтического творчества: поэзия как выражение коллективного опыта[13] уподоблена жертвенному действу, в котором поэт соотносим с Дионисом, *богом мертвых и сени смертной*, богом «умирания мученического, и сокровенной жизни в чреватых недрах смерти, и ликующего возврата из сени смертной, «возрождения», «палингенесии» («Ницше и Дионис», I, 718): если в стихотворении «Мои предки» (1907) (прообразе разбираемого) поэт давал новую жизнь умершим, репродуцируя их *голоса*[14], то в рассматриваемом тексте он вызывает к жизни *давно истлевших*, *нерожденных* и *даже несуществовавших*, жертвуя им свою *кровь*: подобно тому как Дионис у Иванова оказывается предвестником Христа, жертвоприношение у Кузмина сближается с обрядом причастия («выпейте священной крови»).

Итак, поэтическое творчество предстает расширяющим границы «я» обрядовым взаимодействием с умершими, которое, однако, принципиально отличается от дионисийской «эпидемичес-

[12] Позже она возникнет в незаконченной пьесе «Наль и Дамаянти» (1934–1935).

[13] Ср.: *Shvabrin S.* «The Burden of Memory»: Mikhail Kuzmin as Catalogue Poet // The Many Facets of Mikhail Kuzmin: A Miscellany. Bloomington, 2011. P. 11–24.

[14] «Все вы, все вы – / вы молчали ваш долгий век, / и вот вы кричите сотнями голосов, / погибшие, но живые, / во мне: последнем, бедном, / но имеющем язык за вас» (57–58). О категории *голоса* у Кузмина ср.: *Фаустов А., Козюра Е.* Воплощение голоса: вокруг одного бахтинского термина // Порядок хаоса – хаос порядка. Сборник статей в честь Леонида Геллера. Bern etc., 2010. С. 181–183.

кой коммуникации»[15], отрицающей любую индивидуальность. Для Кузмина неприемлем ивановский «восторг потери себя в хаосе»: выход «из граней эмпирического *я*» (I, 719) у него осуществляется не путем слияния множества в некое коллективное (*собирательное*) тело (делающее каждого конкретного индивида причастным «к единству *я* вселенского»), а по принципу обмена, посредником в котором выступает *дающее, берущее, пьющее, напояющее* сердце.

Соответствующая категория занимает важное место в дионисийских построениях Иванова («Дионис – вечное чудо мирового сердца в сердце человеческом, неистомного в своем пламенном биении», I, 719), поэтическое воплощение получивших, в частности, в цикле «Солнце-сердце» (1911), нашедшем полемический отклик в стихотворении Кузмина.

В цикле доминируют созвучные «жертвенной» позиции кузминского лирического субъекта мотивы «альтруистической любви, самоотдачи, служения одного всем»[16], причем отношения Солнца и сердца описываются как двойничество, которое должно упразднится их экстатическим слиянием[17]: «Лик явленный, сокровенный / Мы сольем, воскреснув, оба, / Я – в тебе, и ты – во мне!» («Солнце-двойник», II, 236). Ивановским correspondances («сердце в смертном – солнце пылающее, / И солнце – вселенной сердце, желающее / Бессмертных закланий!» («Псалом солнечный», II, 235)) Кузмин противопоставляет «живое, не метафорическое сердце», в «осмотическом» взаимодействии с *тенями* отнюдь не теряющее своей «отдельности». Схожая логика определяет трансформации уже упоминавшегося претекста из «Бессонниц»: *бесплотный двойник* у Кузмина замещается целым *роем теней*, но выходцы с того света не превращаются в *ряд встающих двойников* лирического «я».

В категориях двойничества Иванов истолковывает отношения, в которых находятся отдельно существующее человеческое «я» и Я надличностное (сердце и Солнце, личина и Лик): «В личине Я – Не-Я (и Я ему уликой!), / Двойник Я сущего и призрак блед-

---

[15] См.: *Murašov J.* Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel Vjačeslav Ivanov. München, 1999. S. 72–76.

[16] *Корецкая И. В.* О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. Т. 37. № 1. С. 55.

[17] Ср.: *Проскурина В.* «Cor Ardens»: смысл заглавия и эзотерическая традиция // Новое лит. обозрение. 2001. № 51. С. 201–210.

ноликий; / Бог, мертвый в гробе Я до третьего утра» («ЕIPHNH», I, 694). Соответственно, встреча с (мертвым) двойником у Иванова являет собою ключевой момент инициатического перерождения человеческой личности: это встреча человека со своим же *мертвенно-неподвижным* Я, «двойником, тоскующим святою тоскою по реальному инобытию» («Мысли о поэзии», III, 663), переход к которому осуществим путем «раскрытия в личности сверх-личного содержания, ее внутреннего я, вселенского по существу» («Эстетика и исповедание» II, 569).

В статье «Революция и народное самоопределение» (1917) явление двойника истолковывается Ивановым как встреча со *стражем порога* (образ, восходящий у Иванова к учению Р. Штейнера[18]): «Говорят тайновидцы, что на пороге духовного перерождения встает перед человеком страж порога, преграждающий ему доступ в светлейшие обители. <...> Каким же является человеку роковой страж-испытатель? Им самим, его собственным двойником, собравшим и отразившим в своем обличии все низшее и темное, что доселе пятнало белую когда-то одежду паломника и мрачило в нем образ и подобие Божии. <...> И если, «с отвращением читая жизнь мою», я в самом трепете этого сжигающего меня проникновения все же не устрашусь своего живого зеркала и не утрачу веры в свое истинное Я, видя его в столь печальном искажении и унижении, – тогда только я могу двинуться навстречу двойнику и пройти через него, сквозь него – к тому, что за ним, – кто за ним? Если я найду в себе сосредоточенную силу прильнуть к тому, кто во мне воистину Я Сам, если сольюсь в своем сознании со своим, во мне вечно живущим и всечасно забвенным ангелом, который – не кто иной, как Я истинный, Я, изначала и впервые сущий, – тогда, светлый и мощный, могу я сказать своему двойнику: «ты – я», и свет мой вспыхнет в нем и сожжет темную личину» (III, 357–358).

Наконец, в упоминавшемся стихотворении из цикла «Бессонницы» вызывающая страх инициатическая встреча с двойником представлена как братоубийство: двойник (помимо всего прочего) называется в нем *убитым братом*, появление которого предвещает гибель самого лирического субъекта: «Друг на друга смотрим оба... / Ты ль, пришлец, восстал из гроба? / Иль уводишь в гроб меня» (II, 309).

[18] См.: *Обатнин Г.* Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). М., 2000. С. 165–166.

Как кажется, рассмотренный смысловой комплекс получил отражение в цикле «Форель разбивает лед». Инициатический сюжет встречи с двойником-стражем порога в «Форели» трансформируется в сюжет встречи, потери и нового обретения *смертного брата*. При этом первая встреча сопряжена с мотивами братоубийства (во *втором ударе*), а вторая предстает спасением *смертного брата*, воскрешением *близнеца*: подобно тому как у Иванова условие воскресения *истинного Я* заключено в готовности отождествить себя с вобравшим *все низшее и темное* двойником, у Кузмина лишь готовность (несмотря на *отвращенье*) признать *брата* даже в жалком облике *оборванного существа* («Мне все равно, каким тебя послала / Ко мне назад зеленая страна!», 544) может возродить его к новой жизни, образами которой в одиннадцатом ударе становятся эзотерическое посвящение («всхожу на следующую ступень») и алхимическая трансмутация («огонь на золото расплавит медь»).

Путь посвящения, понимаемый Ивановым как внутренний опыт, у Кузмина становится чередой событий, происходящих во внешнем мире: сама физическая реальность создает условия прохождения инициации, для которой не требуется «медиумическое общение или воссоединение с бесплотными существами»[19] и в процессе которой человеческая личность не претерпевает какого-либо «пресуществления». *Мудрая встреча* с возлюбленным лишь высвечивает изначально божественную природу человеческого «я». В ивановской теории личности, «сознающей свое бытие только в утверждении бытия другого конкретного «ты»»[20], Кузмин делает акцент на физическом присутствии второго лица: *ты*, встреча с которым раскрывает подлинную природу «я», это не тот, кого он «ощутил внутри себя сущим» (III, 264), а тот, с кем свела его судьба, не другой в самом себе, а просто другой. Поэтому и в самих *близнецах* в «Форели» подчеркивается не их внешнее сходство (коим они не обладают), а невозможность их раздельного существования[21], ранее тематизированая Кузминым в рассказе «Из записок Тивуртия Пенцля» (1920).

[19] *Нефедьев Г. В.* К истории одного «посвящения»: Вячеслав Иванов и розенкрейцерство // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 200.

[20] *Котрелев Н. В.* К проблеме диалогического персонажа (М. М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 205. Ср.: *Цимборска-Лебода М.* Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. М., 2004. С. 39–50.

[21] Ср.: *Ковзун А. А.* О теме близнецов в «Форели» М. А. Кузмина // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. М., 2003. С. 275–277.

Механизм замещения *двойника* подчеркнуто другим[22] (хотя и очень близким) человеком[23] лежит в основе трансформации еще одного претекста «Форели». Одним из маркеров символической смерти героя *в восьмом ударе* становится его невосприимчивость к *высшему смыслу* слов, равно как и символическому измерению вещей: «Еще немного – я совсем ослепну, / И станет роза розой, небо небом, / И больше ничего!»; «А счастье для меня то – Эллинор, / Как роза – роза и окно – окно» (540). «Практически неприкрытая полемика этих строк с теориями акмеистов»[24] оттеняет еще один их источник, небольшой *рассказ в одном письме* Юр. Юркуна[25] «Двойник» из книги «Рассказы, написанные на Кирочной ул., в доме под № 48» (1916)[26], в начале которого упоминаются «розы, которые вечно будут розами, с запахом, который вечно нов, как и то, символ чего это растение»[27].

Фабула рассказа также обнаруживает явные параллели с историей страстной любви героя «Форели» к Эллинор: «Ах! Но только

[22] Укажем на еще один любопытный вариант взаимодействия *двойника* и *другого*: в «Новом Гуле» (1924) *двойником* называется отражение лирического субъекта в глазах возлюбленного: «Сегодняшний, крылатый час / Смеется из звенящих глаз / И в глубине, не искривлен, / Двойник мой верно прикреплен» (522). Зеркало глаз позволяет лирическому «я» увидеть «себя в друге как другого» (*Айрапетян В.* Письмо на тему зеркала // Scando-Slavica. 1996. Т. 42. № 1. С. 147).

[23] Отметим, что предпринятая И. Паперно интерпретация фигуры возлюбленного в качестве двойника лирического героя Кузмина (*Паперно И.* Двойничество и любовный треугольник: поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // Studies in the life and works of Mixail Kuzmin. Wien, 1989. P. 58–61) представляется нам некорректной: у лирического «ты» могут быть литературные или мифологические двойники, но двойником лирического «я» он отнюдь не становится и так никогда не называется.

[24] *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000. С. 493. Скептическое отношение Кузмина к акмеизму здесь вполне созвучно восприятию этого течения Вяч. Ивановым (см.: *Blinov V.* Vjačeslav Ivanov and Acmeism: Literary Polemics of 1912–1914 // Russian Literature. 1998. Vol. 44. № 3. P. 331–345).

[25] Ю. Юркуна также «постоянно занимала тема живых мертвецов» (*Haard E. de*. Проза Юр. Юркуна между неосентиментализмом и эмоционализмом (Литературные отношения с М. Кузминым) // Russian Literature. 2000. Vol. 46. № 4. P. 429).

[26] Любопытно, что в книге этот рассказ также идет восьмым по счету.

[27] *Юркун Ю. И.* Дурная компания: Роман, повесть, рассказы. СПб., 1995. С. 296. Далее цитаты приводятся по этому изданию, с указанием страницы в тексте.

найти Ее… <…> Пойми: Она не простая, обыкновенная смертная <…> «Она» – это та, которая одна единственная для каждого единственного. <…> Эта женщина только для тебя единственно сотворенная, как единственен и ты лишь для Нее» (296). Однако любовь к *Ней* оказывается недолговечной, причиной чего становится встреча нарратора со своим двойником, появившимся из окна: «Но лед, вода меня окатили, когда высокий стройный гусар придвинулся ближе ко мне… Тысячей слов не пересказать… Это был я!» (297). Из весьма невнятного рассказа нарратора о последствиях этой встречи можно сделать вывод, что разрушение любовной связи совместилось с перемещением в пространстве: «Посмотри на штемпель конверта. Я далек ото всего, понимаешь, – ото всего и от той удивительной любви. И произошло это так же сказочно, непонятно во всех отношениях, как и появление этого двойника» (298).

В тексте «Форели» элементы сюжетной и персонажной структуры этого рассказа перераспределяются, а к самому сюжету присоединяется новое звено. Созданными друг для друга оказываются *смертные братья*-мужчины («Мы два крыла – одна душа», 535), которых разлучает вмешательство женщины, причем деталью, подчеркивающей пространственную удаленность *братьев*, становится дважды упомянутый *странный штемпель «Гринок»*[28], соответствующий *штемпелю конверта* из рассказа Юркуна. ‘Истинная любовь’ и ‘встреча с женщиной’ становятся у Кузмина не эквивалентными, а противопоставленными семантическими составляющими сюжета. Поэтому претекстовый *двойник*, разрушающий любовь, становится *братом*, спасающим своего *близнеца* от гибели, к которой привела его связь с Эллинор.

Жизненные обстоятельства, откликнувшиеся в «Форели», не раз комментировались исследователями. На отразившийся в персонажной структуре цикла биографический «любовный треугольник» Кузмина, Юркуна и О. Н. Арбениной-Гильдебрандт[29] проецируется текст, созданный одним из участников этого «треугольника» и «досочиненный» другим: «имплантация» сюжет-

[28] Об этом топониме, восходящем к сказке Ш. Нодье «Фея хлебных крошек», см.: *Одесский М.* Топоним «Гринок» в цикле М. А. Кузмина «Форель разбивает лед» // От Кибирова до Пушкина. К 60-летию Н. А. Богомолова. М., 2010. С. 341–348.

[29] О перипетиях взаимоотношений трех людей см.: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 391–397.

ной основы рассказа Юркуна в конструктивную схему «Форели» становится иконическим соответствием воссоединения *братьев*. Вполне допустимая у Кузмина ситуация, когда поэт «может ненароком сочинить чужую жизнь и тем изменить свое грядущее»[30], мыслится как наполовину осуществившаяся: написанный Юркуном рассказ предвосхитил его встречу с Арбениной. Заменяя *двойника близнецом*, Кузмин умножает число dramatis personae литературного сюжета и тем самым создает «вакансию» для еще одного участника сюжета биографического, дальнейшее развитие которого должно соответствовать логике текста, чье воздействие на судьбу его возлюбленного уже подтвердилось. Поэтический цикл превращается в идеальный прообраз реальности.

Схожая форма соотношения искусства и жизни обнаруживается в «Послании на Кавказ», где отыскивается также любопытное соответствие самой лексической формуле *смертный брат*: «От жизни нас художество возносит / И мы над ней, как боги в небесах, / Нетленные, покоимся, меж тем / Как смертный наш двойник блуждает долу» (III, 57–58). Биографическую реальность *зеркальных двойников* «я», вызванных появившимся *гостем* «с того света», сублимирует искусство, которое позволяет человеку выйти за пределы своего эмпирического «я»[31] к *я истинному*[32]: сквозь изменяющееся во времени *лицо* проступает предвечный *лик*[33].

Роль искусства в претворении жизненных обстоятельств в «Форели» оказывается еще более значительной[34]. Мрачные эпизоды прошлого, воскрешенные *памятью-экономкой* в облике *непрошенных гостей*, грозят повторением в будущем. Поместив их в алхимический сосуд поэзии, где они смешиваются с многочисленными культурными претекстами, Кузмин получает «чистую субстан-

[30] *Ронен О.* Символика Михаила Кузмина в связи с его концепцией книги жизни // Культура русского модернизма. М., 1993. С. 295.

[31] Ср.: *Meerson M. A.* Self-transcendence through Art in Viacheslav Ivanov // Europa Orientalis. 2002. Vol. 21. № 1. P. 150–156.

[32] Ср. в третьем из «Зимних сонетов» (1920): «Свой гроб влачит двойник мой, раб покорный, / Я ж истинный, плотскому изменя, / Творю вдали свой храм нерукотворный» (III, 569).

[33] Ср.: *Bird R.* Concepts of the Person in the Symbolists Philosophy of Viacheslav Ivanov // Studies in East European Thought. 2009. Vol. 61. № 3. P. 93–95.

[34] Ср.: *Malmstad J.* Mikhail Kuzmin and the Autobiographical Imperative // Slavonica. 1997. Vol. 4. № 2. P. 21–23.

цию» реальности, которая в силах осуществить «трансмутацию смертного в бессмертное»[35], «темного» амбивалентного настоящего в «золото грядущих лет» (528).

[35] «Die Transmutation des Sterblichen in das Unsterbliche» (*Meyrink G*. Der Engel vom Westlichen Fenster. Leipzig, 1927. S. 245).

Е. С. Чернокова

«ОКОПНЫЙ ПОЭТ» АЙЗЕК РОЗЕНБЕРГ: СМЕРТЬ НА РАССВЕТЕ

Наиболее известными поэтами Великой войны, как называют Первую мировую войну в Англии, заслуженно считаются З. Сассун и В. Оуэн – первый за откровенно антивоенную семантику стихов, второй – за ассоциирующуюся с его стихами радикальную смену модальности лирического высказывания о войне. Однако в последнее время все чаще звучит мысль о том, что Айзек Розенберг – фигура такого же, а может, и большего масштаба[1].

По мнению Дэвида Перкинса, один из лучших «окопных поэтов» Айзек Розенберг (1890–1918) был «переходной фигурой», в его поэзии было много схожего и с георгианством, и с модернизмом[2]. А Пол Фасселл и Бернард Бергонци называют «Рассвет в окопах» вообще лучшим стихотворением из когда-либо написанных о войне. Т. С. Элиот считал Розенберга самым замечательным из британских поэтов, погибших на войне. Военный поэт Второй мировой Кэйт Дуглас в своем стихотворении «Desert Flowers» написал: «Розенберг, я только повторяю, что говорил ты» *(«Rosenberg, I only repeat what you were saying»)*.

Но так было не всегда. Лоренс Биньон, рекомендуя к публикации стихи Розенберга, считал нужным извиниться за «сложности» и «темноту» его поэзии, причиной которых было то, «что он непроизвольно мыслил образами и недостаточно принимал во внимание ограничения языка»[3]. К концу XX века именно это в поэзии Розенберга стало для англоязычной критики главным предметом обсуждения. Б. Бергонци считает, что окопные поэты, от Гренфел-

[1] *Silkin J.* Out of Battle: The Poetry of the Great War. 1998.

[2] *Perkins D.* A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode. Cambridge, 1976. P. 285.

[3] *Wilson J. M*. Isaac Rosenberg: The Making of a Great War Poet. 2008. P. 2.

ла до Сассуна и Оуэна, и экзистенциально, и творчески находились в самом центре главного кризиса цивилизации и одновременно на периферии (или вообще вне) литературных и художественных трансформаций модернизма. Но при этом исследователь делает «осторожное исключение» для Розенберга[4]. Поэтому творчество Розенберга является важной составляющей общей картины английской поэзии начала века, опровергающей (или, по крайней мере, расшатывающей) краеугольную критическую дихотомию: Оуэн и Сассун – поэты мощной гуманистической миссии и слабой поэтической формы, в то время как Элиот и Паунд – мэтры модернизма, которые, несмотря на новаторскую поэтику, не только не стремились (по крайней мере, вначале), но и всячески избегали миссии, которую Н. С. Гумилев называл «пасти народы».

Автор ряда новейших работ (2003, 2008) Джин Вилсон считает Розенберга опередившим свое время модернистом, исключением среди военных поэтов, и эта исключительность относится не только к поэтике его лирики, но и к национальности, классу, образованию, воспитанию и опыту, отличающих его от других известных поэтов его времени. Зигфрид Сассун считал, что еврейство давало поэзии Розенберга «национальную ноту – библейскую и пророческую».

А. Розенберг родился в бедной семье еврейских эмигрантов, бежавших из Двинска (теперь Даугавпилс) от погромов. Его отличала разносторонняя одаренность – он был не только поэтом, но и талантливым художником. Стихи начал писать с четырнадцати лет. Систематического образования он не получил, а в одном из писем Розенберг с сожалением писал, что рядом с ним даже не было никого, кто мог бы очертить для него круг чтения. Однако Дэвид Перкинс замечает, что Розенбергу нравились многие и «разные» поэты, среди которых – Китс, Д. Г. Россетти, Фрэнсис Томсон, Уитмен, Донн, но Библия более всего повлияла на его творчество. Впоследствии, считает исследователь, «разночинец» Розенберг во всем, что касалось литературы, проявлял гораздо большую проницательность, чем кто-либо из георгианцев: так, например, он увидел вторичность языка и заурядность чувства в «прославленных» военных сонетах Руперта Брука (*«secondhand phrases and undistinguished emotion in Rupert Brooke's "begloried" war sonnets»*)[5].

[4] *Bergonzi B.* The Problem of War Poetry: Byron Foundation Lecture for 1990. University of Nottingham. 2010. P. 23.

[5] *Perkins D.* Op. cit. P. 286.

Но Розенберг стоит особняком среди многих «окопных поэтов» не только потому, что он был солдатом, а не офицером; бедным евреем, а не аристократом или наследником богатых или знаменитых родителей; самоучкой, не изучавшим классические языки и литературу. Он был ментально и эмоционально городским человеком, «продуктом Ист-Энда», у него не было ни опыта «загородных уикендов», ни желания их представить: он не мог заставить себя быть любителем «сельской идиллии», даже по конъюнктурным соображениям, чтобы стать «своим» среди георгианцев. Еще и поэтому его «городская» военная поэзия выглядит гораздо более «модернистской», чем поэзия большинства георгианцев. Поэзия Розенберга, считает Б. Бергонци, очень напоминает работы европейских художников-экспрессионистов: «…она энергичная, плотная, даже комковатая по словесной структуре, эмоциональная и все же несколько отстраненная в презентации предмета»[6]. Д. Перкинс отмечает, что лирике Розенберга свойственна большая сложность и импликативность, которая достигается благодаря быстрой смене и наложению образов[7]. Динамика, сила и неожиданность ракурса, отсутствие того, что можно назвать «художественными обязательствами» перед какой-либо определенной группой, – все это давало возможность нового независимого взгляда. Это же, видимо, отличало не только Розенберга-художника, но и человека.

Джин Вилсон пишет: «Это был неуверенный, заикающийся, низенький человек, почти клоун, которого люди, подобные Маршу, жалели, однако это был также и дерзкий, независимый характер, который смотрит холодно с его многочисленных автопортретов»[8].

До войны его успел заметить и оценить Эдвард Марш, однако это не были отношения равных (как у Марша и «золотого мальчика» Брука): для успешного и богатого Марша он навсегда остался *«poor little Rosenberg»*, хотя он и опубликовал отрывок из его стихотворной пьесы «Моисей» в одном из выпусков антологии георгианской поэзии (1916–1917). Через Хьюма Розенберг познакомился с Эзрой Паундом, которому понравились стихи молодого поэта, и он попросил Гарриет Монро, издателя влиятельного чикагского журнала «Поэзия», их напечатать. Она выжидает неко-

[6] *Bergonzi B*. Late Victorian to Modernist (1880–1930) // *Rogers P.* The Oxford Illustrated History of English Literature. Oxford; N.Y., 1990. P. 418.

[7] *Perkins D.* Op. cit. P. 285.

[8] *Wilson J. M.* Op. cit. P. 6.

торое время, а потом печатает в декабрьском номере «Poetry» за 1916 год два стихотворения Розенберга – «Marching» и «Break of Day in the Trenches».

«Рассвет в окопах» *(«Break of Day in the Trenches», 1916)* действительно шедевр военной лирики, причем «военное» здесь не подменяет и не изменяет до неузнаваемости «лирическое», а показывает, что их гармония возможна и плодотворна. Именно в этом стихотворении можно увидеть, как реализуется замечательно справедливая мысль Гегеля: «…не внешний повод и не его реальность создает собственно лирическое *единство*, а субъективное внутреннее движение души и способ восприятия предмета»[9]. Уже начало дает представление о том, что лирического героя интересует сиюминутное – только в его неразрывной связи с вечным, патриотичное – с космополитичным, красивое – с уродливым, сильное – со слабым, субъективное – со всеобщим. Но ни одна из этих выделенных нами антиномий (их список можно было бы еще продолжать) не существует в виде прямо вмонтированных абстракций, как это часто бывает в поэзии катаклизма, поэзии войны: *«The darkness crumbles away – / It is the same old druid Time as ever. / Only a living thing leaps my hand / A queer sardonic rat – / As I pull the parapet's poppy / To stick behind my ear»* («Темнота осыпается – / Это то же, что и всегда, / Время древних друидов, / Только что-то живое прыгает мне на руку, / Странная сардоническая крыса / Когда я срываю мак с парапета / Чтобы засунуть его себе за ухо»)[10].

Темнота, время друидов, мак, «сардоническая» крыса-космополит – все это соединяется воедино человеком, поэтом, лирическим «я», потому что всегда жило в нем. Именно человек, а не «участник войны»: с первых строк Розенберг не хочет играть, активно сопротивляется роли «того-кто-обречен» (совсем неважно на что – на смерть, жизнь, славу, бессмертие, контузию, отравление или безумие), той «главной роли», которой злоупотребляли некоторые военные поэты, полагая, что от них требуется «откровение» либо правильных слов, либо шокирующих деталей. Наверное, это имел в виду Б. Бергонци, когда называл Розенберга единственным соперником Оуэна: «…если война была для Оуэна всепоглощающим

[9] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. М., 1971. Т. 3. С. 500.

[10] Текст стихотворения цитируется по: Selected Poetry of the First World War. London, 1995. P. 82–83. Подстрочник сделан автором статьи с тем, чтобы максимально точно передать особенности семантики и поэтики оригинала.

предметом поэзии, для Розенберга она была темой, которую надо было освоить и двигаться дальше»[11].

В первых же стихах – образ художника, которому знакома мифология, присуща ироничная наблюдательность и стремление к красоте. Причем эта красота – удивительная и «неправильная»: в развитии стихотворения явно видно, что автор не боится того, чтобы какая-то часть его лирического «я» ассоциировалась не с «атлетами-героями», а с той самой маленькой (вспомним о небольшом росте самого поэта), серой, но умной крысой, которая гораздо более уместна в окопном контексте, чем большие белые «мишени». В центре картины-стихотворения – эта самая крыса, объединяющая руки английского и немецкого солдата над «спящей зеленью» нейтральной полосы (*«sleeping green between»*). Бергонци видит этот эпизод как «безмятежный и ироничный баланс между противоборствующими силами; английский солдат и немец разделены войной и объединены привычными проявлениями природы: крысой, что свободно бегает между двумя передовыми линиями, и маками, подпитывающимися мертвыми, что растут на нейтральной полосе»[12]. На исходе века в другой культуре и другой эстетической парадигме мысль будет все той же, навязчиво повторяющейся в виде рефрена, только образ станет более стертым и общим: «А на нейтральной полосе цветы необычайной красоты!».

Мы видим, что солдаты для лирического героя делятся на «своих» и «чужих» не по принадлежности к одной из армий: *«Droll rat, they would shoot you if they knew / Your cosmopolitan sympathies»* («Забавная крыса, они бы застрелили тебя, если бы знали / О твоих космополитических пристрастиях»). Но это и не всеобщее ощущение «равности» («мы все жертвы»), которое есть в «Strange Meeting» Оуэна. Это именно ощущение человека от пребывания в любой чуждой ему реальности, когда «маленький» человек, способный глубоко чувствовать и воспринимать мир, вынужден существовать в мире, где ценится совсем не это, где твоя глубина, рассеянность[13] и физическая слабость делают тебя изгоем: *«It seems you inwardly grin as you pass / Strong eyes, fine limbs, haughty athletes / Less*

[11] *Bergonzi B.* Late Victorian to Modernist (1880–1930). P. 418.

[12] *Bergonzi B*. The Problem of War Poetry. P. 16.

[13] Биографии Розенберга полны рассказов о несобранном и рассеянном человеке, неоднократно терявшем свои картины, забывавшем во время учений надеть противогаз и даже перед высадкой во Франции оставившем на английском берегу свою одежду и амуницию.

chanced than you for life, / Bonds to the whims of murder, / Sprawled in the bowels of the earth, / The torn fields of France» («Кажется, что ты внутренне ухмыляешься, когда проходишь, / Цепкие глаза, хорошие конечности, надменные атлеты, / У них меньше шансов на жизнь, чем у тебя, / Заложники прихоти убийства, / Разлегшиеся в потрохах земли, / Разорванных полях Франции»)[14]. Они ущербны, эти герои, потому что героев ищет и скорее находит смерть; они красивы, потому что в их венах корни маков, но и корни маков умирают. Не умирает только тот неказистый, притрушенный белесой пылью мак, который не выполняет роли «цветка скорби», а просто торчит за ухом самого «негероического» из солдат: *«What do you see in our eyes / At the shrieking iron and flame / Hurled through still heavens? / What quiver – what heart aghast? / Poppies whose roots are in the man's veins / Drop, and are ever dropping; / But mine in my ear is safe,/ Just a little white with the dust»* («Что ты видишь в наших глазах / Среди визжащего железа и пламени, / Швыряемых сквозь застывшие небеса? / Какая дрожь – какое ошеломленное сердце? / Маки, чьи корни в человеческих венах, / Умирают, и всегда умирали; / Но мой у меня за ухом в безопасности, / Только немного белый от пыли»).

Неказистый мак, серая крыса, визг железа, падающего с небес, и дрожащее сердце – это кульминация «лучшего стихотворения войны». Фасселл считает, что таким его делает «недосказанность» (indirection) и тонкое применение традиций английской пасторальной поэзии, особенно пасторальной элегии; новаторство слегка ироничной разговорной идиомы[15]. И еще центральный словообраз – мак. Исследователь дает впечатляющую картину мака как символа в английской литературе – от традиционного сна, забвения, квазисмерти («The Poppy» Френсиса Томсона и «The Lotus-Eaters» Теннисона) до гомоэротических коннотаций в поэзии и живописи поздних викторианцев и георгианцев (Уайлд, Дуглас, Дж. А. Саймондс, художник Симеон Соломон и многие другие)[16].

[14] Розенберг не был ортодоксальным иудеем. Но есть свидетельства биографов, что он страдал от распространенного в британской армии антисемитизма. Поэтому кажется, что здесь он каким-то образом обнаруживает свои ощущения, те, что скоро станут чувствами целого народа, который будут истреблять, утверждая физическое превосходство одной расы.

[15] *Fussell P.* The Great War and Modern Memory. 1979. P. 250.

[16] Ни одно стихотворение, созданное во время войны, не могло избежать ассоциации мака с гомоэротикой. «Когда Сассун отмечает, что "обычные символичные алые маки свешивались по сторонам хода сообщения", он сознает,

Особое внимание Фасселл уделяет бумажным макам-симулякрам, которые носили в качестве бутоньерок в День памяти. Именно об этих искусственных маках пишет Герберт Рид *(«A Short Poem for Armistice Day»*), подчеркивая их неспособность воспроизводиться, увядать или умирать[17].

На фоне георгианцев поэзия Розенберга выглядит новаторской, считает Д. Перкинс.[18] Это новаторство ярко проявляется и здесь: в иронической интонации «Рассвета в окопах» цветок-метафора, мак-кровь, мак-забвение, так тщательно увязываемый исследователями с традицией пасторали и элегией, вдруг в финале окончательно стряхивает традиционный шлейф коннотаций, оказываясь просто пыльным цветком из мира серой крысы траншей и солдата в пыльной шинели. Из мира поэта-солдата, модерниста Айзека Розенберга, убитого на рассвете в окопе возле Арраса первого апреля 1918 года.

как и мы, что они символизируют нечто большее, чем пролитую кровь и забвение» (*Fussell P.* Op. cit. P. 248).

[17] *Fussell P.* Op. cit. P. 247–248.

[18] *Perkins D.* Op. cit. P. 287.

Е. А. Иваньшина

«ЯДУ МНЕ, ЯДУ!»: ОБ ОДНОЙ СИСТЕМНОЙ МЕТАФОРЕ В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. БУЛГАКОВА

Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, проект № 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII – начало XX вв.)»

Структура булгаковского текста представляет собой – в своей инвариантной основе – репрезентацию пространства культурной памяти. Память в булгаковском творчестве является объектом авторской рефлексии. Она представляет собой, *во-первых*, один из компонентов художественного мира, актуализируясь как память персонажей (Юный Врач, Персиков и Преображенский, Обольянинов, Херувим, Сундучков, Воланд, Пилат, мастер и т.д.) или память места (бывшее поместье Шереметевых в «Роковых яйцах», театр Геннадия Панфиловича в «Багровом острове», дом на Пре-

чистенке в «Собачьем сердце», дом Грибоедова в «Мастере и Маргарите» и т.д.).

Во-вторых, память в булгаковском творчестве актуализируется как механизм текстопорождения: сам текст стремится стать своеобразной моделью памяти. Каждый отдельно взятый оригинальный булгаковский текст рассказывает о своем происхождении и наглядно демонстрирует свои *исторические корни*, замещая культурную традицию различными эквивалентами, в частности золотом (деньгами). Параллельно персонажам в поиск сокровищ втянут и читатель, для которого сокровищницей становится текст, в этой функции (как хранилище клада) соотносимый с островом, сундуком, шкафом или шкатулкой.

Утрата традиции как первозданного состояния, символически выраженного через образ сокровищницы, – глубинная мотивация булгаковского сюжета. Неслучайно сокровища являются обязательной составляющей этого сюжета. В частности, в рассказе «Полотенце с петухом» сокровищем является богатейший инструментарий Леопольда Леопольдовича, в «Белой гвардии» сокровища сосредоточены у Василисы, в «Беге» – у Корзухина, сейф которого подобен музыкальной шкатулке; сокровищем является и бывшая жена Корзухина Серафима, которая связывает ее «хранителей» общей судьбой. В пьесе «Багровый остров» явные сокровища представлены туземным жемчугом и валютой; к разряду скрытых сокровищ относится пьеса Дымогацкого; еще одно сокровище – голубая чашка Марии-Антуанетты, которую разбивает Бетси, – вещный аналог культурной традиции[1]. В «Зойкиной квартире» действие сводится к вытаскиванию денег у Гуся. Образами традиции у Булгакова являются также яйцо, парижские платья, книжка, найденная в подвале Маркизовым, сожженный роман безымянного мастера. В двух последних примерах это слово, которое утрачено (уничтожено, испорчено или спрятано). Но главным сокровищем булгаковских персонажей является память как необходимое условие таланта[2]. Материализованным эк-

[1] См.: *Иваньшина Е. А.* Голубая чашка Марии-Антуанетты: Об образе традиции в структуре булгаковского текста // Вестник Удмуртского государственного университета. Серия: История и филология. 2009. Вып. 2. С. 22–34.

[2] В «Роковых яйцах» подспудной мотивировкой открытия Персикова является память о его ушедшей жене; в «Собачьем сердце» объектом ностальгии Преображенского становится память о прошлом Калабуховского дома, который разрушен новыми жильцами. В «Адаме и Еве» испорченная память

вивалентом памяти (и таланта) становятся в булгаковском мире различные аппараты (камера Персикова, аппарат Ефросимова, механизм Рейна / Тимофеева), работающие как *машина времени* (= память, овеществленная в оптическом аппарате, который делает доступными утраченные ценности). Реконструкция культурной памяти разыграна у Булгакова как поиск утаенных сокровищ, их нахождение, изъятие и присвоение (ср. с присвоением туземного жемчуга в «Багровом острове» или с присвоением Маркизовым найденной испорченной книжки, которую он начинает переписывать на свой лад).

В связи с сокровищами следует особо отметить многочисленные в булгаковском мире коробочки – чемоданы, шкафы, шкатулки, табакерки и пр., которые связаны с сундуком как аналогом сокровенного. Г. Башляр определяет шкафы и сундуки как органы тайной жизни души, вместилища ее комплексов, как воплощение функции обитания, памяти и грезы. Сюда же относятся подвалы, подземелья, каменоломни. Вспомним чемоданы Юного Врача, Голубкова, Аметистова, Кири-Куки, шкафы в «Полотенце с петухом» и в «Зойкиной квартире», саму квартиру как аналог зеркального шкафа, двор, звучащий наподобие музыкальной табакерки, комнату Шпака в «Иване Васильевиче» (‘Шпак’ анаграммируется как ‘шкап’), табакерку гетмана в «Белой гвардии», табакерку Воланда, шкатулку Маргариты, в которой хранится сухая роза и обгоревшая тетрадка и т.д. Остров в «Багровом острове» подобен гигантской шкатулке с жемчугом, вулкан – табакерке; роль вождя играет актер по фамилии Сундучков. В эту же парадигму вписывается машина времени – маленький механизм, который запускается золотым ключиком. К разряду дьявольских коробок / ларцов относится и примус (вспомним Бегемотов *полный примус валюты*). В этом же ряду – телефон как говорящая коробка (телефон входит в ряд бытовых memento mori). Часы – тоже музыкальный ящик, по крайней мере, у Булгакова их музыкальность всячески подчеркивается. В функции сокровищницы у Булгакова выступает также магазин. В этом ряду – модный магазин мадам Анжу в романе «Белая гвардия», «грибоедовский» ресторан, Торгсин и модный магазин на сцене театра Варьете в «Мастере и Маргарите». Все эти «коробки» (лавки, склады) являются предметными аналогами памяти и отвечают за коммуни-

Ефросимова, который жалуется, что начал забывать простые слова, эквивалентна старой книжке, найденной в подвале Маркизовым.

кацию с иным миром[3]. В пьесе «Александр Пушкин» шкатулка замещает заглавного героя, и сам текст, одноименный центральному герою, открывается, как шкатулка, – собрание пушкинских цитат (ср. с библиотекой как книжным собранием).

Шкатулка, сундук, ларец – вещные аналоги текста как места памяти (метатропы). В этом сундуке (шкатулке, шкафу) заключены сокровища Скупого. Память – преобразование, «собирание» времени в пространстве, которое становится «фокусом» сведенных времен, символическим эквивалентом которого является золото[4]. Скупой – цитата, соединяющая булгаковский текст с мольеровским и пушкинским источниками. Внутри булгаковского мира Скупой – Корзухин, Лисович, Шпак / Михельсон. Но Скупой – и одна из авторских масок, «разоблаченная» в театральном сне Босого; с учетом исторического контекста Скупой превращается в валютчика. Еще один Скупой – гоголевский Плюшкин – в булгаковской инсценировке «Мертвых душ» «смонтирован» с Первым (Автором). Первый – перевод с латинского ‘primus’. Скупой – идеальный автор, поэтому возведение Босым Пушкина в ранг Скупого имеет особый смысл. В значении ‘деньги’ *валюта* эквивалентна *таланту*; учитывая тесную связь, существующую в булгаковском мире между писательством и деньгами, *валютчик* переводится как *писатель*[5].

***

В ряд сокровищ у Булгакова входит и морфий, который выкрадывается, подобно прочим ценностям, героем одноименного

[3] Иной мир актуализируется в булгаковском тексте как заграничный. Кодовое слово у Булгакова – *иностранец*.

[4] См.: *Иваницкий А. И.* Исторические смыслы потустороннего у Пушкина: К проблеме онтологии петербургской цивилизации. М., 1998. С. 21. «<…> в Европе вера в магию золота как стяжателя и хранителя энергии предшествует его покупательной роли. Барон, пресекая движение золота и избавляя его от низкой доли “служить страстям и нуждам человека”, аккумулирует его энергию, подобно “Кощею, чахнущему над златом”, возвращает ему волшебную силу».

[5] См. в «Адаме и Еве» рассуждение Пончика о долларах и литературе: «На свете существуют только две силы: доллары и литература». *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1990. Т. 3. С. 358. Далее ссылки на это издание будут приводиться с указанием тома и страниц в круглых скобках (3: 358). Аналогичный перевод денег в письмо осуществляется в «Мастере и Маргарите». Связь писательства с деньгами актуализируется и в истории Левия Матвея (будучи мытарем, бросил деньги на дорогу и начал записывать за Иешуа), и в истории мастера (сначала выиграл в лотерею сто тысяч рублей, а потом сел писать роман).

рассказа. Морфий – химический эквивалент забвения, заместитель памяти и одновременно – эквивалент сна как «превращенной» и отчужденной формы памяти. Работа памяти и работа сновидения имеет сходные механизмы (вытеснение, замещение, сгущение, монтаж образов). Память – актуализация утраченного, вытесненного; сон – реактивация прошлых (вытесненных) впечатлений (переживаний). Волшебный «раствор» китайца Херувима в «Зойкиной квартире» тоже соотнесен с мотивом памяти, озвученным Обольяниновым («Напоминают мне они…»).

Те булгаковские персонажи, которые несут груз памяти (Хлудов, Обольянинов, Дымогацкий, Мольер, Ефросимов, Пилат, мастер, Иван), изображены невротиками. Они же, как правило, либо курят, либо употребляют алкоголь и наркотики.

К курильщикам относится, в частности, Персиков[6]. В истории Персикова присутствуют и яды. В повести они упоминаются трижды: сначала ядами травят быстро разросшееся лягушачье потомство, выведенное из икры с помощью луча[7]; затем с помощью яда профессор намеревается обезопаситься от гадов, в случае если те расползутся в процессе эксперимента[8]; затем вооруженные газовыми баллонами шеренги собираются атаковать гадов, выведенных Рокком[9].

Вспомним курительный эпизод в завязке романа «Мастер и Маргарита». Курение здесь – нечто вроде культового, алхимического действа. Неслучайно в одной из ранних редакций романа предложенные Воландом папиросы имели несколько необычный вид: «В этом портсигаре изыскалось несколько штук крупных,

[6] «Он сидел на винтящемся трехногом табурете и побуревшими от табаку пальцами вертел кремальеру великолепного цейсовского микроскопа <…>».

[7] «Институт наполнился запахом эфира и цианистого калия, которым чуть-чуть не отравился Панкрат, не вовремя снявший маску. Разросшееся болотное поколение наконец удалось перебить ядами, кабинеты проветрить».

[8] «В кабинете у него было все готово для каких-то таинственных и опаснейших опытов, лежала полосами нарезанная бумага для заклейки дверей, лежали водолазные шлемы с отводными трубками и несколько баллонов, блестящих, как ртуть, с этикеткою “Доброхим, не прикасаться” и рисунком черепа со скрещенными костями».

[9] «<…> шли на конях же странные фигуры, в странных чадрах, с отводными за спину трубками и с баллонами на ремнях за спиной. За ними шли громадные цистерны-автомобили с длиннейшими рукавами и шлангами, точно на пожарных повозках <…> Прерывались шеренги конных, и шли автомобили, зашитые наглухо в серую броню, с теми же трубками, торчащими наружу, и белыми нарисованными черепами на боках с надписью: “Газ. Доброхим”».

ароматных, золотым табаком набитых папирос “Наша марка”»[10]. Угощение литераторов папиросами является своего рода приглашением к сотворчеству, к совместному погружению в реальность вымысла. Раскуривание «Нашей марки» сродни договору: наша *марка* – наш *знак*; обнадеживающее *наша* – словесный жест, созидающий союз единомышленников (у Воланда в портсигаре вполне могла оказаться «*Ваша* марка»). Некурящий Берлиоз – не наш, чужой, он как бы «привит» от дурмана обольстителей-мистиков, неслучайно редактор, в отличие от Бездомного, не курит; привычка к курению маркирует склонность персонажа к одурманиванию, фантазированию, впадению в транс.

Как уже было замечено выше, табакерке в «Багровом острове» уподоблен вулкан, который Кири-Куки называет *чертовым примусом*. Извержение вулкана убивает туземного царя Сизи-Бузи и «активирует» революционный переворот, в результате которого власть на острове переходит к проходимцу Кири-Куки. Извержение следует сразу за угощением Сизи иностранной огненной водой, которая становится косвенной причиной смерти вождя. Перед извержением (оно происходит в промежутке между первым и вторым актами), в финале первого действия, в ремарке сказано: «Бочка рома вспыхивает синим огнем в сумерках»[11]. Пьяный вождь носит красноречивое имя, в «составе» которого есть пьянящий ингредиент: одно из значений слова *буза* – сусло, молодое пиво или брага; пшенный, яблочный или грушевый квас или сидр[12]. Имя вождя маркирует соотнесенность Сизи с огненной водой. Бочка, вулкан и Сизи образуют смысловой ряд, объединенный мотивом горения / взрыва. Ср. с «составом» фамилии *Дым*огацкий: дым – летучее вещество, отделяющееся при горении (1), а также очаг, курево (2)[13].

Выстраивая разветвленную парадигму всяких наркотических, галлюциногенных и возбуждающих средств (типа макового сока, кофе, пива, водки, спирта, даже минеральных шипучих вод, а также бетеля, табака, одуряющих запахов и т.д.), Е. Фарино отмечает, что основная их функция (речь идет, в частности, о пастернаковском контексте) – перестройка я, выведение его в иной – стихогенный – транс и в иную реальность (= перевод-

[10] *Булгаков М. А.* Великий канцлер. М., 1992. С. 31.

[11] *Булгаков М. А.* Пьесы 1920-х годов. Л., 1990. С. 312.

[12] *Даль В. И.* Толковый словарь: В 4 т. М, 1935. Т. 1. С. 139.

[13] *Даль В. И.* Указ. соч. Т. 4. С. 521.

чик)[14]. В частности, чай – эквивалент сока мака (= божья гуща) и вина (евхаристического напитка)[15]. Любителем чая с морошкой представлен в завязке повести «Роковые яйца» и Персиков. В пьесе «Багровый остров» есть микросюжет с чаепитием: приехавшего в театр чиновника из реперткома директор театра угощает чаем прямо на сцене, где идет генеральная репетиция спектакля. Чай здесь встроен в длинный ряд подобий (огнедышащий вулкан, огненная вода, горячий Кири-Куки, играющий его Дымогацкий (ср. с дымом), самовар для Саввы Лукича, в котором кипятится чай, голубая чашка Марии-Антуанетты, *Чай*ковский). Чай для Саввы заготовлен, чтобы умиротворить, умягчить чиновника и используется как отвлекающий маневр для разряжения напряженной обстановки приговора, когда Савва запрещает пьесу Дымогацкого к постановке. Но чайная церемония действует раздражающе на Дымогацкого, чай как будто опьяняет его, ударяет в голову, и тот сбивается на обличительный монолог в адрес Саввы Лукича (точнее, на монолог Чацкого «А судьи кто?»). Происходит взрыв отчаяния, и горючим для этого взрыва становится чай. Затем Геннадий уговаривает Савву пересмотреть приговор, для чего переделывает финал пьесы Дымогацкого. Чай здесь выступает в функции переводчика, он как бы разрушает границу между сценой (труппа) и зрительным залом (Савва Лукич) и становится посредником, выполняющим примирительную функцию между театром и чиновником, а в конечном итоге – функцию воскрешения по отношению к пьесе Дымогацкого.

В пьесе «Зойкина квартира» табакерке уподоблен двор дома, в котором расположена квартира Зои Пельц. Во вводной ремарке первого действия читаем: «<…> За окнами двор громадного дома играет как страшная музыкальная табакерка <…>»[16]. Здесь, в этой ремарке, задана смыслопорождающая для «Зойкиной квартиры» оппозиция «внешнее – внутреннее». С точки зрения персонажей, «внутреннее» – квартира, «внешнее» – двор, разделяющая их граница – окно. С точки зрения читателя, «внутреннее» – текст пьесы, устроенный подобно двойному предприятию Зои Пельц, «внешнее» – текст культуры, в который «Зойкина квартира» открывает-

[14] *Фарино Е.* Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин – Достоевский – Пастернак) // Традиции и новаторство в русской классической литературе (… Гоголь…Достоевский). СПб., 1992. С. 146.

[15] Там же. С. 148.

[16] *Булгаков М. А.* Пьесы 1920-х годов. Л., 1990. С. 162.

ся подобно окну. Если квартира Зои Пельц становится своеобразным окном в Париж, то текст пьесы – канал, работающий как окно культурной памяти для читателя. Вводная ремарка представляет собой «рамку», на которую выведены основные мотивы внутреннего сюжета «Зойкиной квартиры», замаскированные под бытовой фон (подобным образом маскируется и сама квартира). Речь идет о мотивах, связанных с ножом (Голоса: «Точим ножницы, ножи!») и золотом (Шаляпин поет в граммофоне: «На земле весь род людской…» <…> «Чтит один кумир священный…» <…> «В умилении сердечном, прославляя истукан…» <…>»)[17]. Ремарка выполняет функцию предсказания, которое в процессе развертывания действия сбывается. Это словесная подготовка темы, настраивающая читателя на определенные ожидания. Мы сталкиваемся здесь с магией слов, о которой пишет В. Я. Пропп в связи с обрядом открывания дверей в иной мир[18].

По ходу действия звучащие со двора мотивы из фона выдвигаются на передний план, превращаются в фактуру, вытесняющую фигуры переднего плана. Это явление – перенос внимания с фигуры на фон – описано М. Б. Ямпольским в связи с наркотическими галлюцинациями. «Для наблюдателя, не подверженного воздействию наркотика, фон имеет второстепенное значение, для наблюдателя под наркотическим влиянием этот фон вдруг приобретает какую-то совершенно особую, необъяснимую важность. Он становится окном в “тайну чистого бытия”»[19].

В «Зойкиной квартире» наркотическая тема – тема Обольянинова, ради которого затевается Зойкина авантюра и который склонен к уходу от раздражающей реальности за окном с помощью волшебного «раствора». В начале первого действия в связи с болезнью Обольянинова возникает мотив фальшивого лекарства: лекарством называется яд (кокаин). Лейтмотив Обольянинова – «Напоминают мне они…» – актуализирует тему памяти как сквозную подоплеку происходящего в квартире действия. Затеянный Зойкой переезд в Париж – попытка вылечить больную память Обольянинова (= вернуть утраченное прошлое). Еще один персонаж, нуждающийся в коррекции памяти, – Гусь, которому Зойка хочет помочь

[17] *Булгаков М. А.* Пьесы 1920-х годов... С. 162..

[18] См.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2005. С. 45.

[19] *Ямпольский М. Б.* О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001. С. 78.

забыть свою старую любовницу и заменить ее новой. Противоположным полюсом памяти в пьесе является китаец Херувим, который приносит наркотики для Обольянинова, а в финале убивает Гуся и уносит его деньги. Херувим вынашивает мечту вернуться в родной Шанхай, то есть его тоже одолевает память о родных местах. Два места памяти – Париж и Шанхай – вступают в конфликт. Помимо Херувима, который разводит лекарство, зажигает китайский фонарь и дымит курением, в списке действующих лиц специально означен Курильщик. Во второй картине третьего акта он упоминается в нескольких ремарках. Его пространство – ниша, превращенная в курильню с китайским бумажным фонарем – целиком во власти Херувима, который распоряжается внутри ниши и задергивает занавес, закрывая курильщика от глаз смеющейся публики. При очередном появлении курильщик покупает за два червонца поцелуй Лизаньки и дарит его Поэту. Курильщик – функция Обольянинова, его отделившийся двойник, присвоенный и управляемый коварным Херувимом, который «заваривает» в квартире свою «кашу».

Память Обольянинова соотносима с памятью текста (ср. с памятью Ефросимова в «Адаме и Еве», о которой ниже). Курильщик вытесняет Обольянинова, в то время как в кругозоре читателя происходит аналогичный процесс вытеснения фигур фоном, дающий эффект выворачивания пространства (пространства текста). Фон «Зойкиной квартиры» – многочисленные литературные источники пьесы, ее *исторические корни*. При этом функцию открытого окна выполняет сам текст, который подобен музыкальной табакерке (шкатулке). Чтобы такое вытеснение фигур фоном произошло в кругозоре читателя, чтение пьесы должно быть сопоставимо с курением или действием наркотика. Подобно яду, активирующему память Обольянинова, «Зойкина квартира» активирует культурную память читателя; автор пьесы в таком случае подобен Херувиму.

Табакерка в булгаковском тексте – явление неслучайное, стоящее в ряду прочих вместилищ, с которыми связан мотив секрета (сокровища). М. Вайскопф отмечает, что в русской старообрядческой и сектантской традиции сатанинский табак противопоставлялся сакральному «курительному составу» (ладану), табакерка была негативным адекватом Священного Писания[20]. Он же приводит высказывание о еретиках, которые «*вместо книг* [выделено

[20] См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 342.

нами. – *Е. И.*] в кельях и церквах табакерки в руках держат и непрестанно порошок нюхают»[21]. У Булгакова табакерки и сходные объекты (шкатулки) соотносятся с литературной сферой, иносказательно замещая ее. Табак – летучая субстанция, символизирующая поэзию[22].

В пьесе «Александр Пушкин» курительные мотивы собраны в сцене, происходящей в доме Салтыкова. В странном разговоре о первом поэте, который здесь ведется, в числе прочих *памятных вещей*, замещающих Пушкина, упоминается табакерка. Как пишет Е. Мельникова-Григорьева, у табакерки в культуре есть своя семиотическая функция. При помощи этой модной вещицы-безделушки в XVIII веке обслуживается фаворитизм как новая для русского двора форма общения с государем. Значимым является упоминание табакерки в связи с именем императора Павла. По легенде, удар табакеркой, нанесенный братом фаворита, был причиной смерти императора, и именно в этой легенде табакерка становится символическим завершением эпохи фаворитизма: эпоха «покидает историческую сцену, используя при сопротивлении вещественный знак своего могущества»[23]. Табакерка, осыпанная бриллиантами, наполненная червонцами, – знак неформального общения в иерархической системе, вещественный аналог интимного послания, зафиксированный в вещи контакт[24]. Подобную функцию (интимного послания, адресованного читателю поверх текста) выполняет и вся салтыковская сцена. Упоминание табакерки и звезды становится здесь своего рода тайным знаком. Суета вокруг книжного шкафа (по поводу звания первого поэта) намекает на тщетность мирской суеты вообще и согласуется с сюжетом Vanitas: последний, в свою очередь, в эмблематических изображениях иногда связан с дымом; в искусстве трубка и табак оказываются изначально помещены в

[21] О зелье, отвращающем от Писания, см. также: *Мельников П. И.* (Андрей Печерский). Собр. соч.: В 8 т. М., 1976. Т. 2. С. 225.

[22] См.: *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 124–161. Табак здесь истолковывается как превращенный в прах поэт (метафора восходит к стихотворению Пушкина «Красавице, которая нюхала табак»), то есть выражает тему «смерти поэта». Превращение в прах – не только смерть, но и заточение. Душистые растения объединяются с летучими, пенящимися напитками, символизирующими поэзию.

[23] *Мельникова-Григорьева Е.* Безделушка, или жертвоприношение простых вещей (Философически-семиотические заметки по пустякам). М., 2008. С. 20.

[24] Там же. С. 19.

круг мотивов смертности и тщетности[25] (ср. с фамилией *Дымогацкий* в пьесе «Багровый остров»). В сцене у Салтыкова обсуждается вопрос о бессмертии. Тщетность характеризует действия, развернутые вокруг ложного претендента, о котором в ремарках замечено, что он подавлен. В этой сцене интересна комбинация материала, при которой объекты заражают друг друга своим смыслом. Трубки, которые подаются в этой сцене Филатом вместе с шампанским[26], как и книга (перо), означают контакт с иным миром, коммуникацию во времени, символическую память[27]. В данном случае иной мир, с которым связана эта сцена, – мир безусловных ценностей, которому принадлежит Пушкин.

Невроз, помешательство, а также пристрастие к курению, алкоголю и наркотикам – опыт расширения границ реальности и подключения к реальности иной – потусторонней, которая у Булгакова открывается как реальность культуры. В связи с системным у М. Булгакова мотивом отравления (морфием, опиумом, алкоголем, табаком, газом) актуализируется соотношение отравляющих веществ как операторов перехода с памятью. Яд – своего рода реактиватор памяти. Метафора «яд памяти» объясняет связь с ядами персонажей, через которых реактивируется память культуры. В этом смысле клиника Стравинского – метатроп по отношению ко всему булгаковскому художественному миру, который является миром пограничным (клиническим). Фамилия доктора Стравинского тоже имеет отношение к яду. Как отмечает Е. А. Яблоков, ‘страва’ у Даля переводится как ‘едкое вещество, отрава’[28]. У Стравинского пациентам колят наркотик, который выполняет функцию *машины времени*: укол провоцирует сновидения, в которых персонажам открывается сюжет культурной памяти («ершалаимские» сновидения Бездомного, «пушкинское» сновидение Босого, в котором он смотрит, кстати, «Скупого рыцаря»).

В связи с ядами актуально смысловое поле *химии*. Химик появляется в «Беге» (в роли химика Махрова выступает архиепископ Африкан). Химик – главный герой пьесы «Адам и Ева» Ефосимов, а «Адам и Ева» – самый «ядовитый» булгаковский текст. Пьесе предпосланы два эпиграфа, первый из которых – выписка

[25] Там же. С. 40.

[26] *Булгаков М. А.* Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994. С. 181.

[27] *Мельникова-Григорьева Е.* Указ. соч. С. 45.

[28] См.: *Яблоков Е. А.* Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). Тверь, 2002. С. 45.

из инструкции «Боевые газы». Профессор Ефросимов рассуждает о зловещих старичках-отравителях, которые мешают в колбе *разную дрянь* и делают опыты, приводящие мир к катастрофе[29]. Старички – ученые, в число которых входит и сам Ефросимов, память которого представлена как испорченный текст и в этом качестве эквивалентна испорченной книжке, найденной в подвале Маркизовым. Подвал – метафора памяти.

Е. А. Яблоков отмечает, что слово ‘химик’ в булгаковских контекстах почти всегда двойственно по смыслу. Переносное значение слова – ловкий человек, пройдоха, фокусник[30]. Химия – аналог плутовства, мошенничества, но и волшебства, магии, которые, в свою очередь, соотносимы с искусством. В своем «секретном» значении ‘химия’ синонимична ‘кухне’[31]. Булгаковские «химики» – и Юный Врач, задумывающийся о неведомой ему рецептуре, и китаец Херувим со своим двусмысленным «раствором», и «отравители» Стравинский и Азазелло, и Дон Кихот с рецептом чудодейственного бальзама, и директор театра в «Багровом острове», в театральном «котле» у которого старые тексты наскоро преобразуются в новые. Химия – творчество, и автор «Адама и Евы», чьей маской является Ефросимов, тоже химик, смешавший в своем котле-тексте разные – старые и новые – литературные источники. Химия, как и авиация, – профессиональная маскировка, скрывающая другую – литературную – профессию автора.

---

[29] «Все дело в старичках!.. <...> (*таинственно*). Чистенькие старички, в цилиндрах ходят... По сути дела, старичкам безразлична какая бы то ни было идея, за исключением одной – чтобы экономка вовремя подавала кофе. Они не привередливы!.. Один из них сидел, знаете ли, в лаборатории и занимался, не толкаемый ничем, кроме мальчишеской любознательности, чепухой: намешал в колбе разной дряни – вот вроде этого хлороформа, Адам Николаевич, серной кислоты и прочего – и стал подогревать, чтобы посмотреть, что из этого выйдет. Вышло из этого то, что не успел он допить свой кофе, как тысячи людей легли рядышком на полях... затем посинели как сливы, и затем их всех на грузовиках свезли в яму. <...> Я боюсь идей! Всякая из них хороша сама по себе, но лишь до того момента, пока старичок-профессор не вооружит ее технически. Вы – идею, а ученый в дополнение к ней – ...мышьяк!..» (3: 334)

[30] *Яблоков Е. А.* «Вот он, большелобый тихий химик...» (Реальные и литературные источники «химической» темы в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева») // Филологические записки. Воронеж, 2009. Вып. 28–29. С. 254–255.

[31] О переносном смысле слова ‘кухня’ как обозначении чего-то скрытого от обозрения, тайного см.: *Яблоков Е. А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997. С. 67.

Газовая атака в «Адаме и Еве» способствует нахождению Маркизовым в подвале неизвестной старой книжки, нуждающейся в реставрации. Как испорченный текст, найденная книжка эквивалентна потерянной памяти профессора Ефросимова. Главным событием «Адама и Евы» становится возвращение памяти как повторения прошлого опыта. В контексте пьесы этот опыт оказывается литературным, так как Адам и Ева – не только первые люди, но и первые литературные персонажи.

Текст пьесы «Адам и Ева» подобен интексту (найденной Маркизовым старой книжке, в которой «про наших пишут»). Найденная книжка – знак культурной традиции, ее «интегральный» образ. Подвалу, куда судьба приводит Маркизова, соответствует подтекст, который должен открыться читателю. Подвал – метафора памяти. Пространство культурной памяти для читателя открывается подобно тому, как для Маркизова открывается испорченная книжка, найденная им в подвале. Маркизов подвержен воздействию различных ядов. В частности, в его окружении фигурирует некий Кубик. Кубик – двусмысленное имя, возможно указывающее на наркотическую зависимость героя. Тот же Маркизов пьет. Еще одна его слабость – книги, которые он читает «запоем». Вспомним, что «алкоголиком» Маркизов называет и профессора; профессору же свойственна другая привычка: он «много курит». Обе «страсти» имеют отношение к огню. «Запойность» связана с поэтическим призванием. Водка (спирт) здесь имеет такое же значение, как и пунш у романтиков; пьянство Захара можно интерпретировать как поэтический комплекс[32] (ср. с пьянством Сизи-Бузи и Морромехова в пьесе «Багровый остров»). Читатель «Адама и Евы» мыслится как подобный Маркизову и разделяющий все его вредные привычки[33]. Текст пьесы структурирован как текст сновидения и подобен окну в «бессознательное». «Бессознательное» здесь – культурная память автора (ср. с памятью Ефросимова). Задача читателя – проникнуть в «подвал» текста и проявить литературные подтексты, то есть тот фон, который вытеснит фигуры первого плана[34]. Это, в свою очередь, эквивалентно разложению солнечного газа, о котором говорит Ефросимов.

Солнечный газ – одна из «ядовитых» загадок «Адама и Евы». Е. А. Яблоков отмечает, что солнце в булгаковском художествен-

[32] Г. Башляр называет это комплексом Гофмана. См.: *Башляр Г.* Психоанализ огня. М., 1993. С. 129–149.

[33] В «Зойкиной квартире» читатель подобен Обольянинову.

[34] На ту же работу обречен читатель «Зойкиной квартиры».

ном мире является негативным источником света (в отличие от луны)[35]; в качестве возможного литературного источника упоминаемого Ефросимовым солнечного газа он называет пьесу М. Горького «Дети Солнца», героем которой является химик Протасов, воспевающий солнце как залог бессмертия[36].

С одной стороны, солнце в «Адаме и Еве» смертоносно и выступает символом утопии, которую осуществляют *организаторы человечества*. Однако здесь следует учесть еще один момент. В поэтическом контексте солнце имеет отношение к Пушкину, снискавшему славу *солнца русской поэзии*[37]. Следовательно, в разложении солнечного газа, о котором говорит Ефросимов, содержится и обратный смысл: оно может соотноситься как с нейтрализацией чего-то вредоносного (исторический подтекст), так и с приготовлением напитка бессмертия, в основе которого лежит формула преобразования солнечного газа как символа традиции (культурный подтекст).

У Пушкина яд – оружие Сальери, его лекарство от зависти. Сальери вообще склонен оперировать медицинскими терминами. Сначала он говорит: *музыку я разъял как труп*; потом переводит в разряд трупов Моцарта (живое воплощение музыки) и рассказывает об этом как о собственном выздоровлении: *как будто нож целебный мне отсек страдавший член*. Разложение солнечного газа в «Адаме и Еве» сопоставимо с разъятием музыки. Если в явном плане солнечный газ – яд газовой атаки, то в подтекстном плане яд – «химический» знак культурной памяти, то есть символ бессмертия. Одной из манифестаций солнца в булгаковском мире является петух, другой – золото (сокровища и клады). В финале «Адама и Евы» появляется упоминание плетенки с петухом. Петух (курица) в булгаковских произведениях – системный знак, нечто вроде авторской сигнатуры. Он как будто сторожит авторские «сокровища» и является символом памяти наряду со змеей[38].

---

[35] См.: *Яблоков Е. А*. Проза Михаила Булгакова: Структура художественного мира: автореф. дис. ... док. филол. наук. М., 1997. С. 44–45.

[36] См.: *Яблоков Е. А*. «Вот он, большелобый тихий химик...» (Реальные и литературные источники «химической» темы в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева») // Филологические записки. Воронеж, 2009. Вып. 28–29. С. 257–258.

[37] Именно эта метафора зримо разыграна в пьесе М. Булгакова «Александр Пушкин».

[38] Змей и петух – составляющие мифологического образа дракона. См.: *Иваньшина Е. А*. Орнитологический код памяти в творчестве М. А. Булгакова

Одним из возможных источников пьесы «Адам и Ева» является повесть А. Конан-Дойла «Отравленный пояс», герой которой – фанатик науки профессор Челленджер (ср. с Ефросимовым). В повести рассказывается о постигшей мир катастрофе, причиной которой послужил *отравленный эфир* (ср. с газовой атакой в «Адаме и Еве»). Челленджер единственный, кто ожидал этой катастрофы, предупредил о ней человечество и сделал кое-что для того, чтобы оттянуть время ухода для себя и своих друзей, собрав их в своем доме и позаботившись о запасах кислорода. Смерть в «Отравленном поясе» оказывается неокончательной и может быть сравнима с наркозом, в который погружается мир; все, что как бы умерло, просыпается; от смерти не остается и следа, даже память спавших не сохраняет факта «умирания». В одном из вариантов булгаковской пьесы все происшедшее с героями и в самом деле оказывается сном (то ли профессора, то ли всех героев одновременно, чем-то вроде сеанса массового гипноза).

Химическая тема позволяет включить в число источников булгаковской пьесы третью симфонию А. Белого («Возврат»), герой которого – химик Хандриков, а главная тема – вечное возвращение. Одновременно с Маркизовым автор проводит своеобразную литературную реформу, обращая своего читателя вспять, к старым книгам.

В «Мастере и Маргарите» яды упоминаются не однажды. К помощи яда взывает Пилат, мучимый ненавистным запахом розового масла. Яд содержится в вине, которое выпивают мастер и Маргарита, – в *том самом* Фалернском вине, которое пил пятый прокуратор Иудеи. Имеет смысл, что это именно *то самое*, то есть *памятное*, узнаваемое вино. Специалисткой по ядам является госпожа Тофана, которую представляют на балу Маргарите. Бал – сон Маргариты, в который она погружается, намазавшись кремом, пахнущим болотной тиной и обладающим омолаживающим эффектом. Крем – или яд как таковой, или его аналог[39], особенно если

// Вестник Удмуртского государственного университета. Серия: История и филология. 2011. Вып. 4. С. 70–77.

[39] Маргарита в романе умирает дважды: по ходу повествования сначала она умирает вместе с мастером, отравившись фалернским вином, а затем читатель вместе с Иваном видит, как она умирает в своем особняке, кликнув свою домработницу Наташу. Крем Азазелло – волшебное «лекарство», осуществившее желание Маргариты вернуть мастера. Можно предположить, что, намазавшись кремом, она погрузилась в сновидение (наркотический транс), внутри которого состоялись полет, бал и встреча с возлюбленным.

вспомнить такой актуальный для романа претекст, как роман «Королева Марго», где парфюмер Рене изготовляет как раз ядовитую косметику. Неслучайно яды и отравители фигурируют в рассказе о гостях на балу Воланда. Бал – ритуально разыгранное воспоминание (поминанье), театр памяти, построенный как текст в тексте: память о прошлом предъявлена здесь Маргарите как чужая память (память Фриды, вещным аналогом которой является знаменитый платок).

Яды в художественной системе Булгакова отвечают за коммуникацию с иным миром, то есть – в булгаковской системе ценностей – с миром культуры. Символом культурной памяти в булгаковском мире является змея, которая яд источает. Драконы и змеи вытатуированы на груди китайца Херувима, который химичит со своим волшебным «раствором». В «Адаме и Еве» Змеем Маркизов называет писателя Пончика-Непобеду, колхозный роман которого становится одним из источников центонного текста самого Маркизова. Змеи – персонажи повести «Роковые яйца», где они (змеи) воплощают, с одной стороны, возвратившееся историческое прошлое, а с другой – личное прошлое самого Персикова.

Итак, память в художественном мире М. Булгакова связана с курением, наркотиками и алкоголем. Еще одной зависимостью, в ряд которых вписана память, является опера. Опера – тот аллегорический реквизит, который хорошо разбирается на цитаты (музыкальные, костюмные) и, следовательно, компактно переносится во времени. Оперная музыка – канал, связывающий данный текст с текстом культуры. Оперный фон, как и музыкальный фон в целом, в булгаковских текстах является знаком цитатности (пародийности), маркером ретрансляции. С оперой так или иначе связаны все помнящие булгаковские персонажи. Сниженным аналогом оперы (и театра как такового) является кинематограф.

С ядами граничит и смысловое поле еды. В словаре В. И. Даля *еда* (пища, яство) означена как *яда*; *ядовитый* = съестной[40]. В связи с этим получает объяснение системный у Булгакова образ повара, который является травестийной проекцией образа жреца (мастера)[41]. В ряду таких поваров – «повар-каторжник», обваривший бок собаке, Дарья Петровна («Собачье сердце»), повара в «Полоумном Журдене» и в сне Босого в «Мастере и Маргарите», повар-Вель-

[40] *Даль В. И.* Указ. соч. Т. 4. С. 693–694.

[41] О поваре как стадиальном двойнике жреца см.: *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 212.

зевул в инсценировке «Ревизора», приготовляющий убийственно-живительный Фьерабрасов бальзам Дон Кихот, пекарь Маркизов в «Адаме и Еве». Пекарем предстает и Рокк, ожидающий, когда поспеют «пироги» в его волшебной печи. Повар – тот, кто знает некий рецепт (ср. с врачом или аптекарем). К этому же ряду относятся и Леопольд Леопольдович, и Юный Врач, и Херувим, и Стравинский, и Воланд. Процесс приготовления пищи (а также кухня, понимаемая и как процесс, и как место, в котором этот процесс развернут) в булгаковском мире соотнесен с творчеством. Смысл существования жреца – в обладании тайнами искусства, которому он служит[42]. Жрецы – булгаковские врачи и ученые; жрец – одна из трансформаций образа творца, в том числе творца произведений искусства. В функции жреца входит контакт с мертвыми.

Как повара и жрецы у Булгакова изображены пишущие, неслучайно центральное место в рассказах о Грибоедове занимает ресторан. МАССОЛИТовцы представлены как допущенные к столу прежде всего в гастрономическом смысле (ср. с письменным столом как призванием подлинного писателя)[43]. В связи с осмыслением творчества как кухни повышается значение печи. Печь – еще один канал подключения к культурной памяти (ср. с камином на балу Воланда).

Помимо химического яды актуализируют медицинский аспект памяти. Помнящие персонажи у Булгакова прямо или опосредованно связаны с медициной: они или больны, или наделены врачебным потенциалом. Врачи – юный доктор (герой «Записок юного врача»), профессор Преображенский, Алексей Турбин. Ефросимов своим аппаратом лечит упавшего с неба Дарагана. Однако врачебный потенциал булгаковских врачей, как правило, неоднозначен. Например, китаец Херувим оказывает сомнительные «медицинские» услуги Обольянинову, пользуя его наркотиками. Врачом-убийцей по отношению к Дон Кихоту является бакалавр Сансон Карраско. Воланду тоже не чуждо врачебное ремесло, но он лечит в моральном смысле – наказывает и восстанавливает справедливость. Он же выступает и в амплуа отравителя, когда посылает воскрешенному мастеру и его возлюбленной бутылку фалернского

[42] См.: *Агранович С. З., Рассовская Л. П.* Генезис и эволюция образов трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» // Содержательность художественных форм: межвуз. сб. Куйбышев, 1987. С. 3–24.

[43] См. цикл «Стол» М. Цветаевой, где эксплицированы разные функции стола.

вина. Другим – абсолютным – полюсом того же образа является Иешуа, в котором Пилат с самого начала подозревает врача. Иешуа лечит словом. После казни последние предсмертные слова Иешуа отравляют память Пилата, как платок отравляет память Фриды. Слово – главная ценность в булгаковском мире. Оно может быть и лекарством, и ядом.

Е. Р. Пономарев

БУНИН И ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ЭМИГРАЦИИ: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА (Е. ГАГАРИН, И. ЕЛАГИН, Л. РЖЕВСКИЙ, В. САМАРИН)

Творчество Бунина в целом или творчество Бунина в эмиграции изучается, как правило, в сугубо традиционалистском ключе – как одна из «персоналий» Серебряного века или как одна из эмигрантских «персоналий». Если при изучении дооктябрьского Бунина широкий литературный контекст еще как-то учитывается (например, в плане противостояния писателей «Среды» символизму), то Бунин-эмигрант почти во всех работах стоит как столпник посреди пустыни. Литературный процесс эмиграции, частью которого было творчество Бунина, практически не попадает в окуляр буниноведов. Иногда рядом со столпом Бунина появляется еще два-три столпа крупнейших писателей эмиграции, но это мало меняет само существо подхода.

Для изучения русской эмиграции более чем для какой-либо другой темы актуален старый добрый завет формалистов – изучать литературный процесс, а не творческие пути писателей первого ряда. Дело в том, что писателей первого ряда оказалось в эмиграции не так уж много. Рядом с ними жили и работали многочисленные писатели второго и третьего плана, именно их сочинения большей частью заполняли страницы разнообразной периодики. Общение с ними – бытовое и литературное – не могло не накладывать отпечаток и на выдающихся писателей. И напротив, влияние писателей первого ряда – в силу «узости круга» – на второй и третий ряд эмигрантской литературы было исключительным.

В ситуации, сложившейся к сегодняшнему дню, когда творческий путь Бунина описан сравнительно неплохо, а силовые линии,

расходящиеся от него, практически не видны, имеет смысл перенести внимание на тему «Бунин в литературном процессе эпохи». Однако связи и влияния следует анализировать не при помощи тематического анализа, унаследованного от девятнадцатого века через посредство советского идеологического литературоведения, а при помощи изучения идейно-композиционных структур, связывающих идеологемы с поэтикой[1].

1

Влияние Бунина хорошо заметно уже в творчестве тех немногочисленных писателей, которые выехали из СССР в начале 1930-х годов. Крупнейшей фигурой среди них был, безусловно, Евгений Замятин – но это был уже писатель сложившийся, во многом советски-ориентированный и в культурный контекст эмиграции совершенно не вписавшийся. Скорее наоборот – продолжавший и за рубежом деятельность советского писателя. Однако авторы менее известные и менее политически ангажированные демонстрируют в своем творчестве сильнейшее влияние идейно-композиционных структур, выработанных Буниным. Таков, например, Евгений Андреевич Гагарин (1905–1948).

В его повести «Поездка на Святки» на фоне общеэмигрантской темы «возвращение домой» хорошо заметна традиционная для Бунина игра с различными семантическими формами перфекта и плюсквамперфекта, благодаря чему время в тексте становится слоистым, а повествование может протекать параллельно в разных временах. Такие временные формы Бунин активно развивает в рассказах первых эмигрантских лет (особенно ярко – в рассказе «Косцы»)[2], апогея эта форма повествования достигает в «Жизни Арсеньева», неоднократно применяется она и в «Темных аллеях». Кроме того, герой,

[1] Возможности такого метода были опробованы нами в следующих работах по истории литературы эмиграции: *Пономарев Е. Р.* Распад атома в поэзии русской эмиграции (Г. Иванов и В. Ходасевич) // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 48–81. Развитие темы: *Пономарев Е. Р.* Человек разрушенного мира в поэзии второй эмиграции (Дмитрий Кленовский и Иван Елагин) // Russian Literature (Amsterdam). Vol. LXVII (2010) II. P. 231–272. Применительно к творчеству В. В. Набокова: *Пономарев Е. Р.* Россия как «прошлая вечность». Концепт «Россия» в творчестве В. В. Набокова и идеологический фон русской эмиграции // Problemy współczesnej komparatystyki. Poznań, 2003. С. 31–46.

[2] См. подробнее: *Пономарев Е. Р.* Воскрешение России. Концепция Памяти и российский хронотоп в послереволюционном творчестве Бунина // И. А. Бунин в начале XXI века: Материалы и статьи: Межвузовский сборник научных трудов. Воронеж, 2005. С. 116–144.

как и в «Жизни Арсеньева», живет одновременно и в прошлом, и в абсолютном настоящем, времени написания текста: «Доносчик, без сомнения, это Козел – подумал я со злобой о добрейшем нашем классном надзирателе <…>»[3]. «Со злобой» – это переживание повествователя, погруженного в текущее действие, «добрейшем» – определение, данное повествователем извне, с высоты прошедших лет. Благодаря слоистому времени повествователь может одновременно ощущать и злобу, и доброту, а классный надзиратель быть и подлецом, и добрейшим, благороднейшим воспитателем.

Стоит взять какой-нибудь сравнительно законченный отрезок повести, и мы увидим различные комбинации мотивов, характерных для «Жизни Арсеньева»:

> Кто же мог быть этот таинственный Гришка, которого кончили? О Григории Распутине я ничего тогда не знал. Это его убили в тот день. И, вероятно, с этого убийства началась страшная, темная пора России, ибо никакое добро не начинается со зла и злом не оправдывается. Но тогда, стоя у окна в коридоре вагона, я не думал об этом, не чувствовал, что пришел конец той России. <…> Поезд мчит сквозь кораллово-белую чащу леса, иногда врываются поляны, залитые зеленым лунным светом, и мне, почему-то, хочется запечатлеть их – вот это дерево там, одинокое, узнаю ли я его на обратной дороге?.. И уже, как всегда в моей жизни, я думаю о конце каникул, думаю с тоской, еще не начав их, и в то же время кажется невероятным теперь, что когда-нибудь придет конец жизни… Все сильнее и сильнее затягивает окно, сплошной белой стеной хлещет мимо дым; сквозь прорывы я вижу иногда поля, без границ и без края снега. И так долго стою я, с чувством своей огромной потерянности в мире великой снежной России без конца и без края…[4].

Кто такой убитый Гришка, не знает герой, погруженный в прошлое, но знает герой, пишущий в настоящем, а с ним вместе и читатель. Начало темной поры и конец России, который как-то проморгали, – характерные бунинские идеологемы (восходящие прежде всего к «Жизни Арсеньева»), которые, впрочем, можно отнести и к общеэмигрантским. Смелое цветообозначение, вроде «кораллово-белой» чащи, бунинский прием. Желание запечатлеть промелькнувшее дерево – и остановить мгновение – это то желание, которое заставило молодого Арсеньева взяться за перо. Конец каникул, одновременно оборачивающийся концом жизни, – обычные разду-

[3] *Гагарин Е.* Возвращение корнета. Поездка на Святки. Нью-Йорк, 1953. С. 11.

[4] Там же. С. 21–22.

мья бунинских героев, их предвидение будущего в сегодняшнем счастье. Отсюда и желание зацепиться взором за улетающее назад дерево, чтобы спастись от грустного будущего. Дихотомия «дерево сейчас» и «дерево на обратном пути» – это новая материализация движения времени. Герой Бунина спросил бы еще, пожалуй, будет ли тем же это дерево на обратном пути – и не дал бы ответа. И разрешающий аккорд: конец жизни растворяется в пространствах России, как, начиная еще с дореволюционного «Легкого дыхания», часто происходит в бунинских текстах.

Этот отрезок текста, комбинирующий различные бунинские мотивы, можно назвать ***идейно-композиционной конструкцией***. Конструкции такого рода составляются из отдельных модулей, имеющих определенную стилистико-семантическую окраску. Взятые по отдельности, модули не способны сохранить ни семантический рисунок бунинских рассуждений, ни стилистическое родство с Буниным. Значение отдельного элемента текста целиком определяется контекстом. Но объединенные в конструкцию модули формируют контекст. Поскольку все или почти все модули позаимствованы из поэтики Бунина, конструкция сохраняет внутреннее единство, она устойчива и имеет возможности дальнейшего развития. Развитие это может быть представлено в различных формах: 1) как дальнейшее нанизывание на общий стержень иных или подобных бунинских модулей; 2) как комбинирование бунинских модулей с модулями, заимствованными из иных авторов; 3) как формирование новых модулей, не выбивающихся из общего строя конструкции.

Повтор (с некоторой модификацией) известного и узнаваемого, варьирование идей и мотивов занимает особое место в поэтике литературы эмиграции. Повтор вбирает в себя идею сохранения русской культуры, которая на протяжении десятилетий формировала общеэмигрантское мировоззрение. Повтор формирует идеологемы, без которых не существует политически ангажированной литературы. Повтор, наконец, указывает на актуальные традиции.

Повтор, формирующий идеологемы, проявляется в «Поездке на Святки» следующим образом. Рассказ о каникулах, случайной поездке в деревню всегда оказывается последним приездом на родину. Там, в деревне, навсегда остается что-то самое дорогое – часто это дорогой человек. Именно так построен рассказ Бунина «Таня» из сборника «Темные аллеи». Две последние фразы внезапно вводят время действия, вместе со временем в текст врывается рок, развертывание сюжета обрывается при помощи рокового события

(частый прием «Темных аллей»): «Это было в феврале страшного семнадцатого года. Он был тогда в деревне в последний раз в жизни»[5]. У Гагарина время действия указано на первых страницах (разговор об убийстве Распутина), но финал, не использовав бунинский сюжетный слом, тем не менее сохраняет значение «в последний раз» – и остающегося в деревне дорогого человека:

> А когда мы выезжаем за ворота, вдруг вскакивает на сани мой брат Миша, что-то шепчет торопливо <…>, соскакивая, кричит: «Скорее приезжай обратно!» – и исчезает. Я силюсь высунуться из кибитки, посмотреть еще раз на наш дом, но, когда мне это, наконец, удается, он уже исчез во тьме… навсегда!..[6].

Слово «навсегда» выделено и максимально значимо, в ту же сферу значений попадает глагол «исчезает». Брат исчезает из вида – и из жизни героя. Благодаря двуслойным глаголам прощание становится роковым.

Анализ двух эпизодов повести «Поездка на Святки», безусловно, не претендует на полноту. Однако уже он делает очевидным влияние творчества Бунина на текст Гагарина. Идейно-композиционные конструкции, в отличие от произвольно выделяемых мотивов и тем, служат прочным доказательством интертекстуальных связей в литературе русской эмиграции. Предлагаемый метод позволяет избежать «натянутых» сравнений и ассоциаций и, напротив, увидеть скрытую, нетематическую близость. Например, автор единственной диссертации по творчеству Гагарина Д. А. Разин видит в «Поездке на Святки» традицию И. С. Шмелева (в тех частях повести, где описаны рождественские праздники)[7], но совершенно игнорирует линию Бунина, задающую тон для всего произведения. Анализ идейно-тематических конструкций позволит не совершать таких ошибок.

2

Литература второй эмиграции пестрит идейно-композиционными конструкциями, связанными с творчеством Бунина. Показательно, что конструкции такого рода могут быть отмечены даже в поэзии второй волны – в тех случаях, когда поэзия сюжетна. Один из крупнейших (если не самый крупный) послевоенных поэтов

---

[5] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 7. С. 109. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[6] *Гагарин Е.* Указ. соч. С. 109.

[7] *Разин Д. А.* Художественный мир Е. А. Гагарина: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Архангельск, 2008. С. 13–14.

эмиграции Иван Елагин (И. В. Матвеев, 1918–1987) неоднократно использует в стихах конструкции, характерные для прозы Бунина[8]. Странность в этом лишь кажущаяся. Бунин-поэт не был слишком популярен в эмиграции, известность Бунина-прозаика была исключительной.

В первом же эмигрантском цикле стихотворений «По дороге оттуда» есть стихотворение, композицию которого целиком организует идейно-композиционная конструкция, заимствованная из «Жизни Арсеньева». Лирический герой стихотворения «Мне девять лет. Я только что с перрона…» постигает русскость, как Арсеньев, при помощи татарской темы:

Я все не спал. Все слышал крик татарский.
Там шла орда, повозки волоча[9].

Основной мотив дополняется серией побочных: лирический герой, мальчик, впервые оказался на даче под Москвой со своим отцом (аналогично путешествию юного Арсеньева в город); отец показывает мальчику тракт, которым татары приходили на Москву (отец Арсеньева, в свою очередь, указал на ворона, который мог жить еще при татарах), и мальчик, как Алексей Арсеньев, уже не может забыть о татарах – в этом есть одновременно и что-то страшное, и что-то притягательное.

Другое стихотворение этого цикла («Нас раскидало по волнам») демонстрирует идейно-композиционную конструкцию в развитии. Бунинская тема постоянного присутствия в жизни рока, не замечаемого человеком (относящая к линии рассказов «Братья» – «Конец»), соединена с мотивами и ритмикой Тютчева («И бездна нам обнажена…» из стихотворения «День и ночь»), а также с Древней

---

[8] Впрочем, иногда у Елагина проступает ориентированность и на поэзию Бунина. Так, в сборнике стихотворений «Тяжелые звезды» (1986) встречаем стихотворение «Олень упал. Пробила шею пуля…» с эпиграфом из дореволюционного стихотворения Бунина «Густой зеленый ельник у дороги» (цитируется знаменитая строка: «Он красоту от смерти уносил!»), в котором упомянут сам Бунин и его стихотворение, а заимствованная конструкция развертывается в тему свободы:

А мне бы жить и умереть оленем <...>.
Пускай всю жизнь облавы и погони,
И ледяные ветры всех ночей,
Но только б не за проволокой в Зоне
Под отческим присмотром стукачей (*Елагин И.* Собр соч.:
В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 233).

[9] Там же. Т. 1. С. 145.

Грецией, воспринятой через традицию акмеизма. Тем не менее бунинское восприятие моря – основа сложной конструкции:

Нас раскидало по волнам,
По разным пристаням рассея,
И долго будет небо нам
Железным небом Одиссея.

И океан под нами смят,
И гибнуть нам, как древним грекам…
Как боги хаоса шумят
Над концентрационным веком![10]

В более позднем творчестве Елагина идейно-композиционные конструкции из Бунина используют основополагающую идеологему творчества писателя – Память. Стихотворение «Дом мой любит сотрясаться…» из сборника «Дракон на крыше» (1973) начинается с непрочности американского дома, продолжается непрочностью жизни. Затем появляется характерная для «Жизни Арсеньева» рама, в которую вставляются фотографии разных лет – бунинский мотив отрицается, но семантика его остается:

Но меня не запихнут
В фотографии квадрат:
В каждой из моих минут
Я остался как заряд[11].

Можно полагать, что Елагин спорит с Буниным, используя его же метафору вечности. Если бунинский герой отчуждается, превращаясь в застывшие в разные моменты прошлого фотографии, то у Елагина речь идет совсем не об отчуждении, а о внутреннем единстве героя на протяжении жизни. Не время давит на него, наоборот, он своей энергией организует время.

В следующих строфах Память овеществляется, уподобляясь ящику фокусника и в то же время киноаппарату. Кинематографичность свойственна и Памяти Бунина, здесь же бунинское представление развернуто – наподобие развернутой метафоры: Память превращается в склад кинопленок.

Где-то спрятан, говорят,
Времени волшебный ящик:
Миги-нанизы-ваю-щий аппа-рат,
Жизне-записы-ваю-щий аппа-рат,
Жизне-вос-про-изво-дящий!

[10] *Елагин И.* Указ. соч. С. 158.

[11] Там же. С. 432.

В аккуратной упаковке
Мигов, месяцев, годов –
Там лежат мои ночевки,
Слышен шум моих садов
<…>
Остановлено мгновенье!
И тебе возвращено
То, что кануло в забвенье,
Унеслось давным-давно...[12]

А концовка стихотворения вновь отдает полемикой. Серьезность Бунина сменяют ирония и трагический задор:

Только незачем без толку
В вечность пялиться, как в щелку:
Без конца она и краю,
Что ей день и что ей год!
То, что с мигом я теряю,
То мне вечность не вернет[13].

И вновь инструментом влияния становится не отдельный мотив и не тема, а развернутая идейно-композиционная конструкция. Заимствуется не тема Памяти, а весь комплекс ассоциаций, связанных с темой. Память, ее метафорические изображения, ее свойства и отношение к ней даются в развитии – в диалоге с Буниным.

Актуальность заимствованной конструкции прослеживается и в дальнейшем творчестве Ивана Елагина. Одна из его автобиографических поэм озаглавлена «Память» (сборник «В зале Вселенной», 1982), начало поэмы переосмысливает надсубъективность бунинской Памяти, превращая Память в киноархив. Все мгновения жизни запечатлены на пленку и аккуратно сложены в коробки:

Вглядываюсь, дверь туда открыв,
Где хранится времени архив.
Замелькали кадры прошлых дней
На экране памяти моей[14].

3

Один из крупнейших прозаиков второй эмиграции Леонид Ржевский (Л. Д. Суражевский, 1905–1986) использовал сборник «Темные аллеи» как основу собственной литературной эротики. В рассказах «Рябиновые четки», «Маша Лескова», «В бинокль»

[12] Там же. С. 432–433.

[13] Там же. С. 433.

[14] Там же. Т. 2. С. 199.

темные аллеи, утеряв кавычки, становятся обозначением тайны любви, женской красоты, чувств, не подвластных прописной морали и расхожим представлениям. Центральным произведением этой темы становится роман «Две строчки времени» (1976), в котором давно живущий в Америке писатель-эмигрант знакомится с девушкой Ией, русской по происхождению, но американкой по воспитанию. Вместе с ней он подбирает для перевода на английский актуальную русскую книгу с эротическим сюжетом, затем помогает ей с переводом.

Процесс выбора книги интересен сам по себе. Повествователь перебирает в памяти русскую эротическую литературу. «Санин» Арцыбашева – забавная иллюстрация того, что казалось эротически-смелым полвека назад. «Суламифь» Куприна – стилизация «Песни песней», оригинал выразительнее. Лучшим эротическим текстом он считает сцену соблазнения Катюши из «Воскресения» Толстого. Но это только отрывок. И наконец: «Я назвал было сцену из “Воскресения” лучшим в русской литературной эротике. Отрекаюсь от этих слов, – великолепнее “Темных аллей” в этой области нет. Может быть, даже и не только у русских писателей»[15]. Ия задает вопросы. О Бунине она знает немного: «…как случилось, что автор скучной “Деревни” и очень надуманного “Господина из Сан-Франциско” стал вдруг трубадуром любовных утех?»[16]. Повествователь объясняет, что Бунин шире всяких «измов», разносторонен и разнообразен. Пересказ нескольких рассказов из «Темных аллей» вызывает характерную реакцию девушки:

> «Я спасена! – говорит она. – Какая почти современная смелость!..»[17].

Дальнейшее развитие сюжета строится при помощи семантического параллелизма. Герой и героиня, переводя рассказы Бунина, переживают свои темные аллеи. Обсуждая тот или иной рассказ, они ведут споры о любви. Писатель доказывает Ие, воспитанной американскими шестидесятыми, культурой «длинноволосых», как он сам выражается, что культ любви – не предрассудок и выдумка, а свойство человеческой души. Здесь заимствуемой идейно-композиционной конструкцией становится уже не комбинация тем, мотивов и стилистических периодов, как у Е. Гагарина, не основ-

[15] *Ржевский Л.* Две строчки времени. С. 35.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 40.

ные темы творчества классика, как у И. Елагина, а общий комплекс представлений, связанный с произведением «Темные аллеи». Рядом с упоминаемой книгой проступают скандалы, сопровождавшие ее первое издание, литературоведческие характеристики, популярность книги среди русскоязычных читателей (в противовес незнакомому с ней американизированному человеку) и т.д. Небольшие цитаты из нескольких рассказов «Темных аллей» не рассчитаны на взаимодействие текстов Бунина и Ржевского: «Темные аллеи» недосягаемы, как всякий классический текст. Функция цитат сопоставима с функцией называния тех или иных рассказов сборника. Это актуализация в сознании читателя готовых представлений, связанных с «Темными аллеями». Идейно-композиционная конструкция переходит с текстового на метатекстовый уровень.

Темные аллеи тянутся в душе повествователя двумя параллельными линиями – в двух временах. Большая любовь в прошлом и эрос в настоящем (выясняется, что девушку из прошлого тоже звали Ией) скрепляет работа над переводом «Темных аллей». История московской любви дается в виде двух глав из мемуаров писателя. Эти главы вводятся в текст романа и оказывают существенное влияние на сюжет из настоящего: прочитав о московской любви, американка Ия станет иначе смотреть на пожилого писателя. Воспоминания, над которыми писатель трудится в начале романа – работа останавливается после встречи с Ией, «Темные аллеи» Бунина, которые надо переводить не только на английский язык, но еще и на язык «длинноволосых», собственная любовь, оставшаяся в довоенной Москве, – все это вступает в интертекстовые отношения. Например, в середине работы над переводом героиня спрашивает писателя: «... если вас как писателя тоже интересовали темные аллеи, почему вы не продолжаете в том же духе? Почему – мемуары?»[18]. Но главные темные аллеи и оказываются в центре мемуаров писателя. Разделение текстов оказывается мнимым. Так же, возможно, и с Буниным: классические «Темные аллеи» выступают в качестве инварианта по отношению к вариантам индивидуальных темных аллей.

Временные пласты у Ржевского не взаимопроникают друг в друга, что обычно бывает в эмигрантском творчестве Бунина, а скреплены, как скобой, личностью главного героя-повествователя. Так же, как в стихотворении Елагина о Памяти, герой у Ржевского не рассыпается на ряд отдельных проекций, оставшихся в разные

[18] Там же. С. 53.

моменты в прошлом; герой у него исключительно цельный, всегда корректный и умный, контролирующий если не ситуацию, то себя в любой ситуации. Это, по-видимому, общее свойство людей, прошедших сталинский террор, войну, лагеря перемещенных лиц, перспективы выдачи советским властям и т.д. Слоистость бунинской Памяти не для них, но сама идея Памяти близка им чрезвычайно. Следующий разговор повествователя с Ией написан человеком, внимательно читавшим финал пятой книги «Жизни Арсеньева» (в варианте 1952 года)[19]:

> – …Вы одиноки? Я имею в виду женщину?
>
> – И да и нет. Да – потому что у меня в квартире, здесь и за океаном односпальная раскладушка-кровать, днем обращаемая в кресло. Нет – потому что некоторые из тех, с кем связаны самые счастливые годы прошлого, постоянно со мной.
>
> – Не понимаю: физически или это писательский словесный треп? Они живы!
>
> – Живы в моей памяти, и это так же «физически», как, скажем, моя студия на Бродвее и полки с книгами[20].

Далее следует история московской Ии, тесно связанная с предвоенным сталинским террором. Любимая девушка героя попадет в руки НКВД, это роковое событие навсегда разводит героев. Если роковое событие во многих рассказах «Темных аллей» вдруг выступает из толщи быта, то здесь роковое событие предвидится и постоянно нависает над головами героев. Однако показательно, что темы «Темных аллей» накладываются в литературе второй эмиграции на основную тему этой волны: частная жизнь в тоталитарном, одержимом мировыми лозунгами государстве.

4

Еще четче это наложение видим в творчестве Владимира Самарина (В. Д. Соколов, 1913–1995). В нескольких сборниках рассказов, выпущенных им в США в 1960-е годы, используется форма «краткого рассказа», отточенная Буниным в 1930-е годы. Тексты примерно в полстраницы величиной, состоящие из одного-двух эпизодов, разрабатывают сюжеты, близкие «Темным аллеям», – подлинная, великая любовь вдруг проступает из обыденности, наполняя обыденность вечным смыслом. Таким образом, содержание

[19] «Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой ***телесной*** и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда» (6; 288. Выделено мною. – *Е. П.*).

[20] *Ржевский Л.* Указ. соч. С. 54.

«Темных аллей» вкладывается в форму «краткого рассказа»; перед нами, казалось бы, идейно-композиционная конструкция, близкая ко второму типу, – это комбинация двух индивидуально-бунинских композиционных моделей. Но дело сложнее. У позднего Бунина, как известно, не бывает сюжетов из советской жизни. Самарин использует комбинированную конструкцию для описания советской жизни. Например, роковое событие, внезапно обрывающее счастье любящих в концовках целого ряда рассказов «Темных аллей» («Генрих», «В Париже», «Натали»), превращается в арест или – напоминая клише советской литературы – в начало войны.

Рассказ «Песчаная отмель», открывающий одноименный сборник (1964), напоминает одновременно и заглавие рассказа «Солнечный удар», и интимную сцену из рассказа «В Париже»[21]:

> Он закрыл глаза, как от солнца, увидел ее всю, с мягкими линиями бедер и блестящими каплями воды на груди и плечах.
>
> Она подняла голову, тихо сказала:
>
> – Не смотри на меня…[22]

Последняя же строчка рассказа, внезапно обрывающая и разбег сюжета, и счастье героев: «В этот день началась война»[23].

Второй рассказ сборника «Небо, упавшее в море» кажется совсем бунинским. Герои знакомятся в Крыму, им кажется, что их любовь навсегда. Концовка – почти как в рассказе «В Париже»:

> Он смотрел вниз <…> и думал: она здесь, рядом – и теперь они не расстанутся никогда.
>
> Они не расставались в этот день до поздней ночи.
>
> На рассвете он умер от инфаркта[24].

В третьем рассказе «Окно на Гудзон» действие перенесено в эмиграцию, в Нью-Йорк. Роковая концовка тоже приобретает американский колорит:

> Она погибла случайно: в перестрелке полицейских с бандитами.
>
> Угловой дом, возле которого она упала, виден из моего окна[25].

---

[21] «Она стояла спиной к нему, вся голая, белая, крепкая, наклонившись над умывальником, моя шею и груди.

– Нельзя сюда! – сказала она и, накинув купальный халат, не закрыв налитые груди, белый сильный живот и белые тугие бедра, подошла и как жена обняла его» (7; 119).

[22] *Самарин В.* Песчаная отмель. Рассказы. 1964. С. 6.

[23] Там же.

[24] Там же. С. 7–8.

[25] Там же. С. 9.

Но чаще повторяются начало войны и арест. Показателен рассказ «Человек ждет счастья». Молодой агроном Селихов собирается жениться на учительнице. Начало, когда герой едет к возлюбленной, и возвращение от нее наутро могут показаться сценами «Жизни Арсеньева»: «Он придерживал коня, а на просохших местах снова пускал рысью, радостно воспоминал ее шепот: “Я так ждала тебя, так ждала…”»[26]. Герой весь полон своей любовью. Возвращение домой создает первый сюжетный слом:

> Старик начал распрягать, оглянувшись, тихо сказал:
>
> – Не хорошо, Сергеич: приезжали за вами, из района приезжали… <…> Уходите, Сергеич!..[27].

Концовка соединяет любовь и арест, с одной стороны продолжая ломку традиционного усадебного сюжета, а с другой – подставляя на место «роковой детали» характерную советскую деталь:

> С необычайной ясностью вспомнил ее лицо, глаза, голос – и такой болью сдавило сердце, что прислонился к стене.
>
> Старался собрать мысли, решить, но уже шли по двору, к конюшне, двое в военной форме.
>
> Чуя беду людскую, тревожно заржал конь[28].

С середины сборника в форму краткого рассказа начинают попадать сюжеты, свойственные лагерной прозе. Арест, использовавшийся ранее как внезапная концовка, теперь заполняет собой все текстовое пространство. Рассказы «Тот берег», «Двое за спиной», «Чувство юмора» посвящены арестам и допросам. Сюжетный слом и афористическая концовка по-прежнему выстраивают композиции. Например, в «Двое за спиной»: «Только об ужасе, когда стояли двое за спиной, никогда не говорит»[29]. В тему террора иногда проникает и любовная тема, уже мало напоминающая «Темные аллеи», – например, в рассказе «Все прощаю».

Второй сборник рассказов Самарина «Тени на стене» (1967) открывается одноименным рассказом, напоминающим сюжетом и структурой первый рассказ «Песчаной отмели»:

> – Это какое-то безумие! – тихо сказала она. – Откуда вы, почему вы?
>
> <…>
>
> – До завтра! – сказала и она мне.

[26] *Самарин В.* Указ. соч. С. 13.

[27] Там же.

[28] Там же.

[29] Там же. С. 41.

Но завтра не было. Меня ждала повестка из военкомата. Ее принесли поздно вечером[30].

Однако четкость формы размывается. После приведенных строк, подходящих для афористической концовки, следуют еще три абзаца. Роковое перестает быть «ударом», оказывается утопленным в общее течение жизни. «Тени на стене» расширяют отработанную в первом сборнике идейно-композиционную конструкцию: темами рассказов становится жизнь в самых широких проявлениях. Количество эпизодов в рассказе растет; пространство, уделяемое каждому эпизоду, сокращается. Лишь правило афористической концовки остается неизменным.

«Бунинские» тексты встречаются и в последующих сборниках Самарина. Например, в сборнике «Цвет времени» (1969) привлекает внимание рассказ «Козиная барыня», использующий общий каркас «Холодной осени» из «Темных аллей».

Экспозицией выступает описание улицы: «Когда-то сходились здесь на кулачные бои слободские с городскими, и главная улица называется Веселой. Когда ей дали имя Пахомова, председателя губернской чека, застреленного любовницей, кулачные бои запретили»[31]. Старая жизнь символично сменяется новой, веселье – бытом. Однако уже в старой жизни растут корни новой: чека как бы вырастает из кулачных боев. На одной стороне улицы стоят домишки. На другой – склад фуража кавалерийского полка. Жители воруют со склада овес. Вторая часть вводит героиню, она тоже ворует сено под прицелом часовых, которые грозят стрелять и не стреляют. «Не будь склада, она умерла бы с голоду: сено спасает двух коз, а козы ее»[32]. Следует простая история жизни, в центре которой забота о козах. Третья часть рассказа поднимает одну из завес, убийцей Пахомова оказывается сестра героини: «В годовщину расстрела сестры, убившей Пахомова, пошла, как каждый год, на другой конец города, где за кирпичной стеной кладбища, на пустыре, закапывали в те годы расстрелянных, где должна лежать и сестра»[33]. В четвертой части героиня пасет коз у железнодорожного переезда. Прошел пассажирский поезд, кто-то помахал ей из последнего вагона. Ей показалось, что это «он», изменившийся, постаревший. Пятая часть разворачивает перед нами главное

[30] *Самарин В.* Тени на стене. Нью-Йорк, 1967. С. 8.

[31] *Самарин В*. Цвет времени. Нью-Йорк, 1969. С. 9.

[32] Там же. С. 9.

[33] Там же. С. 10–11.

воспоминание ее жизни. 12 лет назад через этот переезд в город входили белые. Вечером к ней пришел он, проступает имя героя – Аркадий. Вечером она провожает его домой – перед нами почти ночная прогулка по саду из «Холодной осени»:

> Долго стояли у забора под густой яблоней.
> Наконец отпустила его:
> – Мама ждет… Нехорошо!
> Но как хорошо ей было тогда![34]

Аркадий вступает в белую армию. Прогулка-прощание продолжена следующим эпизодом:

> В тот день мать благословила их и расплакалась.
> Они гуляли вот здесь, по этой тропинке, и когда возвращались, он сказал:
> – Здесь будем уходить…
> Она сначала не поняла: куда уходить, почему?
> Через месяц, ночью, латышская дивизия выбила белых из города[35].

На этом центральное воспоминание завершается. Как и в «Холодной осени», это все, что было в ее жизни. Мы так и не узнаем, Аркадий махал героине из поезда – или так ей показалось. Это уже неважно. Воспоминание обрывается резким возвращением к настоящему – как и в рассказе Самарина «Человек ждет счастья», голос животного становится точкой концовки: «Призывно заблеяли козы: сегодня она забыла их подоить»[36].

Здесь используется иной тип идейно-композиционной конструкции. Рассказ Бунина становится канвой, по которой создается новый сюжет – сохраняющий типологическое родство со старым. Жизнь героини сводится к одному самому важному воспоминанию (так же, как и в «Холодной осени», это помолвка и разговор с возлюбленным), ее длинная и сложная жизнь без героя дана штрихами. Дополнительные сюжеты (история сестры) лишь намечены. Нищета героини, бытовые сложности, медленное опускание на дно жизни[37] подчеркивают высоту и исключительность памятного сюжета. Нет лишь той примиряющей фразы, дважды звучащей в

---

[34] *Самарин В.* Цвет времени... С. 12.

[35] Там же. С. 12.

[36] Там же. С. 13.

[37] См. в «Холодной осени» параллельный любовному эмигрантский сюжет: «Была я в Ницце в первый раз в девятьсот двенадцатом году – и могла ли думать в те счастливые дни, чем некогда станет она для меня!» (7; 209–210).

«Холодной осени» – сказанной «тогда» им и «сейчас» повторенной ею[38], придававшей главному воспоминанию жизни религиозную значимость.

Ту же конструкцию можно обнаружить и в титульном рассказе сборника «Теплый мрамор» (1976; первая часть сборника носит почти бунинское заглавие «Короткие рассказы»).

Дело происходит в Америке. Внимание героя, русского художника, привлекает официантка в ресторане:

> Она стояла высокая, стройная, слегка наклонив голову с простой, не модной прической.
>
> Знакомый наклон головы, знакомый изгиб длинной шеи. Где же я видел ее?[39].

Художник, расплачиваясь, спрашивает о ней у знакомой кассирши. Выясняется, что девушка православная. Но не русская, а гречанка. У художника возникает ассоциация:

> И я тотчас вспомнил: Париж, Лувр, Венера Милосская… Вокруг нее всегда толпа.
>
> И я долго стоял там и все хотел дотронуться рукой до ее мрамора. Мне казалось, что мрамор теплый[40].

Оказывается, он видел ее в Лувре. Банальная ассоциация художника оказывается сбывшимся сном, главной любовью жизни. Текст заполняется литературными и общекультурными ассоциациями (сюжет о Галатее, растиражированный в мировой литературе), как часто бывает и в рассказах «Темных аллей». Когда художник предложил девушке позировать ему, «…она вспыхнула как тургеневская девушка»[41].

На первом сеансе, увидев обнаженную героиню и взяв кисти, герой вспоминает рассказ из «Темных аллей», где рассказывает подруга художника. Цитируется целый абзац из рассказа «Второй кофейник»:

> Он и невинности меня лишил всего на втором сеансе. Вскочил вдруг от мольберта, бросил палитру с кистями и сбил меня с ног на ковер. Я испужалась до того, что и крикнуть не смогла. Вцепилась ему в грудь, в пинжак, да куда тебе! Глаза бешеные, веселые… Как ножом зарезал.

---

[38] «Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне» (7; 208); «Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду» (7; 210).

[39] *Самарин В.* Теплый мрамор. Нью-Йорк, 1976. С. 7.

[40] Там же.

[41] Там же. С. 8.

Нет, я не сбивал ее на паркет, закапанный красками, и нисколько не испугал, когда теплый мрамор был в руках моих сразу же после первого сеанса[42].

Конструкция та же, но она усложнена. Канвой становятся два текста из «Темных аллей»: в начале легко узнаваем рассказ «В Париже», в конце цитируется «Второй кофейник». Действие развивается параллельно первому сюжету и в противоположность второму (все происходит проще, чем во «Втором кофейнике», – так же просто, как «В Париже»). «Тургеневская девушка», неожиданно появившаяся в середине рассказа, отсылает к тургеневской традиции, неоднократно использованной в «Темных аллеях» – так же, штрихом. В целом, несмотря на прямую цитату, получается примерно тот же тип заимствования, что наблюдается в творчестве Л. Ржевского. Заимствуется уже не конкретный сюжет конкретного текста, а «Темные аллеи» целиком, общекультурные ассоциации, связанные со сборником Бунина. Конструкция такого рода формирует, как и у Ржевского, уже не текст, а метатекст.

Такую же роль в сборнике «Теплый мрамор» выполняет само имя Бунина, упомянутое в начале рассказа «Под Парижем»:

Это было давно…

Нет, лучше начать с конца.

Это было совсем недавно, под Парижем, в нашем Русском Пантеоне, там, где лежат спасшие честь России в Гражданскую, там, где лежит гордость ее, писатель-эмигрант.

Стоит ли называть его имя? Не всем ли знакомо оно?

Однако я отвлекся.

История, как сказал бы Бунин, банальнейшая.

Я шел по дорожкам Пантеона, читая имена на крестах. И вдруг ахнул. Не может быть, не может быть… Имя, отчество, фамилия по мужу – все совпадало. И даже год рождения – я помню его, потому что мы были ровесники.

Последняя – при жизни ее – наша встреча была накануне войны, в Сочи, куда приехал я на неделю, в самом начале летних каникул.

Встретил ее на набережной с красавцем парнем, оказавшимся мужем.

Я вернулся домой 20 июня, они оставались до 1 июля[43].

Точно так же («Это было давно, это было бесконечно давно») начинался рассказ Бунина «Косцы», построенный на резких перехо-

[42] *Самарин В.* Теплый мрамор... С. 8

[43] Там же. С. 29.

дах от одного временного пласта к другому. Здесь начало «Это было давно» коррелирует с последующим «это было недавно» (похоже на соотношение двух бунинских сюжетов в рассказе «Теплый мрамор»), создавая временной параллелизм. Русское кладбище в Сен-Женевьев-де-Буа, на котором выделены герои гражданской войны и неназванный Бунин, становится толчком повествования. Впрочем, Бунин тут же появляется в качестве литературного эксперта. Чтение имен на кладбищенских крестах добавляет к этому оттенок соприсутствия. Имя Бунина тоже написано на кресте Русского кладбища, так что писатель как бы сопровождает повествование.

Здесь идейно-композиционной конструкцией становится само имя Бунина, заимствование-отсылка напоминает «Две строчки времени» Л. Ржевского. «Темные аллеи» воспринимаются в этом рассказе Самарина как инвариант, по которому выстраивается один из возможных вариантов людских судеб. Рок скрыт в календарных датах – такой же прием используется в «Темных аллеях», например, в рассказе «Таня» («Это было в феврале страшного семнадцатого года. Он был тогда в деревне в последний раз в жизни» – 7; 109) или в той же «Холодной осени» («В июне того года он гостил у нас в имении <…> Пятнадцатого июня убили в Сараеве Фердинанда» – 7; 206).

На примере творчества Ржевского и Самарина видим, что идейно-тематические конструкции, развиваясь в литературе второй эмиграции, переходят с текстового на метатекстовый уровень. Чем дальше литературный процесс уходит от живого Бунина, чем больше Бунин воспринимается как классик, писатель Пантеона, тем более общим становится предмет заимствования. В 1940–1950-е заимствуются сюжетные детали и стилистические особенности, в 1960–1970-е – сюжетная канва и общая направленность творчества. В 1970-е годы достаточно одного называния имени Бунина для того, чтобы параллельно современному тексту выстраивался параллельный сюжет из «классика эмиграции».

Показательно, что имя и творчество Бунина организуют литературный процесс второй эмиграции, являясь ориентиром творческих исканий. Бунин – едва ли не самая актуальная фигура для второй русской литературы послевоенного периода. Этот вывод принципиально важен для обсуждения рецепции творчества Бунина в XX веке, ибо в первой русской литературе – литературе советской метрополии – писатель не сыграл такой роли. Впрочем, данная статья лишь намечает перспективы. Тема требует специального, пристального изучения.

С. Э. Федоровская

МИР ЛИТЕРАТУРЫ НА СТРАНИЦАХ ДНЕВНИКА И. А. БУНИНА

Огромная часть существующих на сегодняшний день статей и исследований о творчестве Бунина освещает вопросы, связанные с его прозой и поэзией. Возросший в последние десятилетия интерес к дневникам способствовал появлению пока немногочисленного ряда работ, связанных с изучением автобиографических записей писателя. Среди них выделим исследования Е. В. Снежко, которая подтвердила предположение М. Грин о том, что в основе «Окаянных дней» лежат «переработанные фрагменты из личных дневниковых записей Бунина дореволюционного и послереволюционного времени»[1], и М. К. Шемякиной, «в поисках сходных констант ”внутренних” миров»[2] авторов сопоставившей их с дневниками М. М. Пришвина. Отметим также работы Н. Г. Крюковой[3], выявившей типологические связи между дневниками, реальными жизненными фактами и художественными произведениями Бунина, и О. В. Скроботовой, пришедшей к заключению, что «дневник во многом объединяет художественное творчество и публицистику Бунина в период эмиграции»[4].

При тематическом многообразии дневников Бунина за все годы его жизни *мир литературы* является одной из устойчивых тем в записях писателя. Для ее подробного исследования нами были выбраны три периода времени: 1917, 1922 и 1941 годы, выполняющие два условия. Во-первых, эти годы относятся к ряду лет, на которые приходится наибольшее количество опубликованных записей: 1917 г. – 75 записей, 1922 г. – 45 записей и 1941 г. – 119 записей. Во-вторых, данные периоды времени, различающиеся по обстоятельствам, в которых находился автор дневника, отражают

[1] *Снежко Е. В.* Поэтика мемуарного и автобиографического повествования в прозе Бунина эмигрантского периода: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 26–27.

[2] *Шемякина М. К.* Человек и мир в дневниках Бунина и М. М. Пришвина: дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2004. С. 11.

[3] *Крюкова Н. Г.* Дневники Бунина в контексте жизни и творчества писателя: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2000.

[4] *Скроботова О. В.* Жанрово-тематическое многообразие «внехудожественного» творчества И. А. Бунина 1917–1923 годов: дневники, публицистика: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2006. С. 142.

сознание писателя в чрезвычайно важных, переломных моментах как истории России, так и непосредственно жизни самого Бунина, эмигрировавшего из России в 1920 году.

В своих исследованиях, выводах и заключениях автор опирается на материал двухтомного издания «Устами Буниных» (М., 2005) и книги «Лишь слову жизнь дана» (М., 1990).

В качестве дополнительного источника привлечены дневниковые записи Н. А. Пушешникова, двоюродного племянника писателя, который имел возможность подолгу общаться со своим знаменитым родственником и записывал произнесенное им в своих дневниках.

В дневнике Веры Николаевны Муромцевой-Буниной есть запись:

> Как-то он говорил о трагичности своей судьбы. Принадлежа по рождению к одному классу, он в силу бедности и судьбы, воспитался в другой среде, с которой не мог как следует слиться, так как многое, даже в ранней молодости, его отталкивало. Поэтому *ему очень трудно писать так, как хотелось бы* (19 марта / 1 апреля)[5] (здесь и далее выделение курсивом наше. – *С. Ф.*).

Супруга писателя коснулась очень важного момента – бунинской «неудовлетворенности традиционными формами повествования»[6]. Подтверждением этому чувству служат и слова самого писателя:

> *Мне хочется писать без всякой формы, не согласуясь ни с какими литературными приемами. <...> В сущности говоря, все литературные приемы надо послать к черту!* Пусть критики едят за это сколько угодно. Иначе никогда ничего путного не напишешь. Может быть, к старости я что-нибудь путное напишу…[7]

Как пишет о конце 1890-х – начале 1900-х годов Ю. С. Мальцев, неудовлетворенность испытывали «тогда все большие писатели, включая Толстого»[8], который в собственном дневнике записал: «Напрашивается то, чтобы *писать вне всякой формы*»[9]. На взгляд Бунина, и «Чехов в своих лучших вещах *стал менять форму*»[10]. Высказываясь о творчестве друга и собрата по перу, он,

[5] Здесь и далее в работе приводится авторская датировка записей [запись за 1919 г.].

[6] *Мальцев Ю. В.* Иван Бунин, 1870–1953. М., 1994. С. 103.

[7] *Бабореко А. К.* Бунин. Жизнеописание. М., 2004. С. 169.

[8] *Мальцев Ю. С.* Указ. соч. С. 103.

[9] Там же. С. 104.

[10] *Бабореко А. К.* Указ. соч. С. 170.

со своей стороны, чутко прислушивался к словам автора «Дамы с собачкой», о чем свидетельствует запись в дневнике Бунина за 1902 г.:

> 31 янв. Чехов кому-то: «Осенью» Бунина *написано несвободно*...

В действительности, как пишет Ю. С. Мальцев, Бунин стремился «найти безыскусный прямой способ выражения своего внутреннего опыта»[11]. «В нашем ремесле ужасно то, что ум возвращается *на старые дороги*...»[12], – сетует он в разговоре с племянником, обсуждая с которым русскую литературу дает ей следующую оценку:

> В сущности говоря, со времени Пушкина и Лермонтова литературное мастерство не пошло вперед. Были внесены новые темы, новые чувства и проч., но самое *литературное искусство не двинулось*[13].

Возможно, страдание, приносимое Бунину «условностью литературной формы»[14], находит некое освобождение в его дневниковой прозе, которой писатель дает высокую оценку, о чем говорит следующая запись:

> ...*дневник одна из самых прекрасных литературных форм*. Думаю, что в недалеком будущем эта форма вытеснит все прочие (23. II.16).

На это указывает и тот факт, что Бунин, не раз за свою жизнь переписывающий собственные дневники, «не исключил нелестные для себя записи»[15], что, как верно отмечает В. С. Казакевич, говорит о «безжалостной откровенности»[16], в которой «есть особая свобода»[17].

Теперь перейдем к рассмотрению самих автобиографических записей писателя.

За **1917 год** насчитывается 29 подневных записей Бунина, включающих в себя заметки о литературе. На их страницах автор

[11] *Мальцев Ю. С.* Указ. соч. С. 104.

[12] *Пушешников Н. А.* Дневник [Запись от 1 октября 1917 г.]. ОГЛМТ. Ф. 14. № 7456 оф.

[13] *Бабореко А. К.* Указ. соч. С. 169–170.

[14] *Мальцев Ю. С.* Указ. соч. С. 104.

[15] *Казакевич В. С.* Последние чтения на вилле Jeannette // Journal of the Faculty of Humanities University of Toyama. 2010. № 52. P. 291.

[16] Ibid. P. 291.

[17] Ibid. P. 291.

выступает в роли усердного и деятельного читателя произведений других писателей:

> Читал Мопассана, потом Масперо о Египте, – волновался, грезил, думая о путешествии Бауку в Финикию, потом читал Вернон Ли и думал о Неаполе, Капри, вспоминал Флоренцию (16 августа).
>
> Начал читать Н. Львову – ужасно. Жалкая и бездарная провинциальная девица. Начал перечитывать «Минеральные воды» Эртеля – ужасно! <...> Перечитал «Жестокие рассказы» Вилье де Лиль Адана… (22 августа).

Из 22 критических заметок о литературе этого года лишь две, датированные 20 и 23 августа, являются «нейтральными». В остальных, при наличии нескольких положительных оценок, из которых чаще других встречается слово *хороший* и его производные (4), превалируют негативные оценки. Из них наиболее часто встречаются три оценочные лексемы, одновременное присутствие которых в записях с другими словами с отрицательной оценкой позволяет, на наш взгляд, говорить о требованиях, предъявляемых Буниным к литературным произведениям.

Первой из них является лексема *мертвый* и ее производные (5). Обратим внимание на одновременное присутствие с ней и полярных по значению слов *живой – неживой.* Так, в записи от 26 августа за счет присутствия словосочетаний, содержащих контрастные лексемы *мертво* и *живой*, достигается усиление отрицательной оценки:

> Дочитал Гиппиус. Необыкновенно противная душонка, *ни одного живого слова, мертво вбиты* в тупые вирши разные выдумки. Поэтической натуры в ней ни на йоту.

В записи от 14 августа акцент отрицательной оценки, переданный прилагательным *неживой*, падает на характеристику героя произведения:

> Кончил «Наше сердце» <...> Герой совсем *не живой* и не заражает сочувствием, героиня видна, но тоже как будто *неживая*.

В записи от 20 октября отрицательная оценка произведения Эртеля выражена лексемами *литературно* и *лживо*. Неудовлетворенность от прочтения Достоевского автор дневника также выражает, используя слово *литературность*:

> Понемножку читал эти дни «Село Степанчиково». <...> Пошлейшая болтовня, лубочная в своей *литературности*! (8 октября).

Частое употребление прилагательного *мертвый* и его производных в совокупности со всеми вышеуказанными отрицательными оценочными словами (*литературно*, *лживо, живой, неживой*) говорит о неприятии Буниным искусственности в литературе. Подтверждением этому служат и строки из дневника Пушешникова, делясь с которым впечатлением от прочитанного писатель дает схожую оценку:

> А. Бел[ый] – это какое-то исчадие книжности! <...> Он не может сказать ни единого простого человеческого слова! Все у него *надуманное, мертвое, книжное*! Мурик, пчела, облако, гумно... *Ни одного живого слова*[18].

Отметим здесь совпадение точек зрения в рассуждениях автора дневника, стремящегося отразить правдивые, ненадуманные чувства, и другого литератора – Блока, который также в 1910-х гг. записал в свой дневник: «О модернистах я боюсь, что у них нет стержня, а только – *талантливые завитки вокруг пустоты*»[19].

Двумя другими отрицательными лексемами, чаще других используемыми автором дневника, являются прилагательное *пошлый* и его производные (4), а также наречие *длинно* (3):

> Понемногу читаю «Леонардо да Винчи» Мережковского. <...> *Длинно*, мертво, натащено из книг (13 октября).
>
> Все читаю Фета (море *пошлого*, слабого, одно и то же) (4 октября).

Частое появление данных оценочных слов в записях говорит о неприятии Буниным пошлости в литературе и о его стремлении к краткости, поскольку именно длинноты являются, на взгляд автора дневника, недостатками читаемых им произведений. При этом Бунин – вдумчивый и требовательный критик, готовый как с радостью оценить подлинный талант, так и не обойти своим вниманием слабые места в произведениях:

> Перечитывал Мопассана. *Многое воспринимаю по-новому, сверху вниз* (2 августа).
>
> Все читаю Мопассана. *Почти сплошь – пустяки, наброски, порой пошло* (20 августа).
>
> Читал Минского. Прочел сорок восемь страниц. *Ужасная риторика*! (15 сентября).
>
> Читаю Минского. *Есть хорошее*. Все же у него была душевная жизнь (16 сентября).

---

[18] *Пушешников Н. А.* [Запись от 5 июля 1917 г., Глотово].

[19] *Блок А.* Дневник. М., 1989. С. 140 [Запись от 11 октября 1912 г.].

Отметим эмоциональность бунинских высказываний в двух из четырех авторских заметок о собственных произведениях, имеющихся за этот год:

> ...пытаюсь писать стихи. *Убожество* выходит! (4 октября).
>
> И еще – совсем отупела, пуста душа, нечего сказать, не пишу ничего, пытаюсь – *ремесло, и даже жалкое, мертвое* (2 октября).

Последняя запись, в которой автор дневника пишет о «незачавшей» душе, созвучна бунинским высказываниям о написании собственных произведений:

> ...Я никогда не писал под воздействием привходящего чего-нибудь извне, но всегда писал «из самого себя». Нужно, *чтобы что-то родилось во мне самом*, а если этого нет, я писать не могу[20].

Нелестных отзывов при этом мог удостоиться и литератор, авторитет которого для Бунина был непререкаем:

> Дочитываю «Каренину». Последняя часть *слаба*, даже *неприятна немного*; и *неубедительна*. Помнится, и раньше испытывал то же к этой части (16 сентября).

Но, как указывает последующая запись, писатель сомневается в правоте собственного, устоявшегося мнения, что говорит о гибкости взглядов автора дневника:

> 11 $^{1}/_{2}$ ч. дня. Дочитал «Каренину». Самый конец прекрасно написан. *Может быть, я ошибаюсь насчет этой части. Может быть, она особенно хороша, только особенно проста?* (17 сентября).

В свое время Н. М. Карамзин, наблюдая за великими людьми своего времени, в первую очередь «видел перед собой человека, его жесты и позу»[21]. Этот тип знания, противоположный традиционно-историческому[22], присущ и Бунину, который оценивал писателей по их нравственным и моральным качествам:

> Читал Жемчужникова. Автобиография его. *Какой такт, благородство*! (9 сентября).
>
> Прочел Лескова «На краю света» <...> *Своеобразный, сильный человек*! (18 октября).

---

[20] *Бунин И. А.* Как я пишу // *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 375.

[21] *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина // *Лотман Ю. М.* Н. М. Карамзин. Сотворение Карамзина. СПб., 2008. С. 191.

[22] Там же. С. 191.

Находят свое место на страницах писательского дневника и художническое «вынашивание» будущих рассказов, и размышления о верном отражении русской действительности:

> Засыпая вчера, обдумывал рассказ. Конец 20-х годов, Псковская губерния, приезжает из-за границы молодой помещик, ездит к соседу, влюбляется в дочь (15 августа).
>
> Думал о своей «Деревне». Как верно там все! Надо написать предисловие: будущему историку – верь мне, я взял типическое (8 октября 1917 г., 11 ч. утра).

Писатель называл занятие литературой «Голгофой»[23]: «непрерывное искание звуков и сочетаний слов»[24] его утомляло, о чем он сетовал в разговоре с племянником:

> Но какая мука, какое невероятное страдание литературное искусство! Я начинаю писать, говорю самую простую фразу, но вдруг вспоминаю, что подобную этой фразе сказал не то Лермонтов, не то Тургенев. Перевертываю фразу на другой лад, получается пошлость, изменяю по-другому – чувствую, что опять не то, что так пишет Амфитеатров или Брешко-Брешковский. Многие слова – а их невероятно много – я никогда не употребляю, слова самые обыденные... Не могу. Иногда за все утро я в силах, и то с адскими муками, написать всего несколько строк[25].

Присущее автору дневника трепетное и чуткое отношение к слову находит свое отражение в строках размышлений о плагиате в литературе:

> Читал отрывки из Ницше – как его *обворовывают* Андреев, Бальмонт и т.д. Рассказ Чулкова «Дама со змеей». Мерзкая смесь Гамсуна, Чехова и собственной глупости и бездарности (21 октября).

Не обходятся дневники и без литературных «зарисовок»:

> Поехали домой – встретили на выгоне барышню и господина из усадьбы Комаровских. Он весь расхлябанный по-интеллигентски: болтаются штаны желтоватого цвета, кажется, в сандалиях, широкий пояс, рубаха, мягкая шляпа, спущены поля, усы, бородка — a la художник (8 августа).

Бунинские «рисунки пером»[26] сочетаются в дневнике с внимательной фиксацией необычных оборотов народной речи:

---

[23] Устами Буниных. Т. 1. С. 183.

[24] *Пушешников Н. А.* [Запись за январь 1912 г.].

[25] *Бабореко А. К.* Указ. соч. С. 169.

[26] *Ковалев В. П.* Бунинские рисунки пером // Русская речь. 1972. № 3. С. 22–29.

Приехал Абакумов, привез бумаги на свои владения, все твердил, что его земля закреплена за ним, «*остолблена его величеством*». Думал, что членские взносы пойдут на «*аблаката*» (долженствующего защищать интересы земельных собственников) (1 августа, Глотово).

Будучи знатоком крестьянской речи, собравшим и записавшим «около одиннадцати тысяч (!) народных прибауток, частушек, поговорок, речений и т.п.»[27], писатель имел право на нелестную оценку:

Читаю «Волхонскую барышню» Эртеля. *Плохо*. *Мужицкий язык по частностям верен, но в общем построен литературно, лживо* <...> Никогда не скажет: «надел пальто», а всегда – «облачившись в пальто» (20 октября).

За **1922 г.** насчитывается 17 подневных записей Бунина, содержащих заметки о литературе. В этот список не включена запись от 14 января, где идет речь лишь о знакомстве с писателем Висенте Бласко Ибаньесом.

Количество подневных записей, в которых автор выступает в виде критика произведений других писателей, значительно меньше (4), и три из них содержат лишь отрицательные оценки:

На ночь читал Белого «Петербург». *Ничтожно, претенциозно и гадко* (8 апреля).

Читаю Блока – какой *утомительный, нудный, однообразный вздор, пошлый своей высокопарностью* и какой-то *кощунственный* (20 сент. / 3 окт. 22 г. Шато Нуарэ, Амбуаз).

Лексема *пошлый* помимо вышеуказанной записи присутствует также в подневной записи от 11 марта.

Значимо большую часть по сравнению с 1917 г. – 6 подневных записей – включают в себя яркие портретные «наброски»:

Вечером у Мережковских с Клодом Фаррером и его женой, Роджерс. Хвалили меня Фарреры ужасно. Сам особенно: вскочил, уступая мне свое кресло, усаживал, «cher maotre»... Большой, седой, волосы серебр., а местами золотые, голос довольно тонкий, живость, жестикуляция чрезмерная (говорят, кокаинист) (9 мая).

В двух из них бунинский «эскиз» выполнен лишь парой «мазков»:

В посольстве <...> *Барская фигура* Гирса (10 апреля).

В 5 – лекция Жида о Дост[оевском] <...> Жид не похож на художника, – *пастор какой-то* (18 марта).

---

[27] *Мальцев Ю. В.* Указ. соч. С. 38.

Оценки личностей писателей, разнообразные по своим характеристикам, содержатся в 5 подневных записях (включая последнюю из вышеприведенных):

> Обедали у Ландау с Куприным. Куприн *жалок и нищенской одеждой и общим падением* (16 ф. / 11 марта).

Находит свое отражение на страницах дневника этого года и неразрывная в глазах автора дневника связь личности творца с его произведениями:

> Тот, кто называется «поэт», должен быть чувствуем, как человек редкий по уму, вкусу, стремлениям и т.д. Только в этом случае я могу слушать его интимное, любовное и проч. На что же мне нужны излияния души дурака, плебея, лакея, даже физически представляющегося мне противным? Вообще раз писатель сделал так, что потерял мое уважение, что я ему не верю – он пропал для меня. И это делают иногда две-три строки (9 / 22 окт.).

Количество записей, содержащих размышления автора дневника о собственном творчестве, по сравнению с 1917 г. не меняется (4):

> Все, что писал эти дни, – «Безымянные записки», – *противно, чепуха* (12 / 25 февраля).

Данная запись подтверждает воспоминания современников о том, что Бунин «к произведениям своим всегда относился крайне строго»[28]. Недовольство ими, заставляющее писателя думать, что он, как Бунин говорил своему племяннику, «износился, изветошел»[29], созвучно в эти дни другому чувству, о котором Бунин записывает 14 января:

> Со страхом начал эти записи. Все *страх своей непрочности*. Проживешь ли этот год?

Отметим, что Л. Н. Толстой по-прежнему присутствует в дневниковых записях:

> По ночам *читаю биограф. Толстого*, долго не засыпаю (10 / 23 января).

В 3 записях звучат одновременно два мотива – о «промелькнувшей жизни»[30], причиной которой послужила смерть любимого брата Юлия, и о возможной творческой несостоятельности:

> Заснул поздно, читал «Палату ном. 6». Волнение, – очень нравится, – мучительное желание и себе писать, и *чувство, что*

[28] *Телешов Н. А.* Записки писателя // Pro et contra. С. 96.

[29] *Пушешников Н. А.* [Запись 1911/1912 г., Капри].

[30] Устами Буниных. Т. 2. С. 67–68.

ничего не могу, что я полный банкрот – и что вот-вот откроется эта тайна. И тоска, тоска, и мысль, что теперь каждый день дорог, что *старость уже на пороге*, – да, уже форм[енная] старость (18 марта).

За **1941 год** насчитывается 31 подневная запись Бунина, включающая в себя заметки о литературе. Как и в 1917 г., писатель предстает на их страницах активным, внимательным и самостоятельно мыслящим читателем. При этом критические замечания Бунина, имеющиеся в 24 записях, отличаются разнообразной палитрой:

Китайские рассказы Pearl Buck. Прочел первый. *Очень приятно, благородно* <…> (5.IX.41. Пятн.).

Недели 2 т.н. перечитал три романа Мориака. *Разочарование* (19.X.41. Воскр.).

Читал (перечитывал) эти дни Бруссона «A. France en pantoufles» – *много интересного, но много и скучной болтовни* (29.X.41. Среда).

Укажем, что на фоне 8 подневных записей, содержащих одни отрицательные оценки, лишь в 4 записях имеются сугубо положительные оценки. При этом большая часть записей (9) включает в себя критические заметки с оценочными лексемами как положительной, так и отрицательной направленности:

Вчера кончил перечитывать «Обломова». *Длинно, но хорошо* (почти все), несравненно с «Обрывом» (18.X.41).

Последнее подтверждает обширность взгляда автора дневника на творчество отдельного писателя:

Начал читать (с конца) рассказы Левитова, прочел (вернее, просмотрел) уже страниц 300 – *совершенно нестерпимо, пошло и бездарно до тошноты*. Но среди всего этого «Горбун», который очаровал меня лет 55 тому назад. «Горбуна» писал точно другой человек. И теперь я опять *испытал некоторое очарование*. И замечательно: с изумлением увидал, что много мест и фраз я помню с тех пор чуть не наизусть (24.VI.41).

Наличие лексемы *пошлый* и ее производной (2), а также частое употребление Буниным слов *длинно* и *длинный* (4) говорят о неменяющихся с годами неприятии автором пошлости и стремлении к краткости, нашедших свое отражение в авторских оценках работ других литераторов:

Кончил «Обрыв». *Нестерпимо длинно*, устарело. Кое-что не плохо (28.IX.41).

Отметим появление в критических заметках новой отрицательной оценки – слова *скучный* и его производных (5):

> Кончил «La porte étroite» Gide'a. Начало понравилось, дальше пошло что-то удивительно длинное, *скучнейшее*, совершенно невразумительное <...> (12.8.41).

Наиболее часто встречающейся положительной оценкой является краткая форма адъективной лексемы *талантливый* (3):

> Перечитывал «Петра» А. Толстого вчера на ночь. *Очень талантлив*! (3.I.41).

Автор дневника все так же внимателен и чуток к родному языку, только теперь вместо необычных оборотов народной речи он фиксирует особенности стиля других писателей:

> «Москва под ударом» Белого: – За сквером просером пылел тротуар… – Там алашали... – Пхамкал, и пхымкал... – Протух в мерзи... – Рукач и глупач... И так написана вся книга (12.8.41).
>
> Читал 1 книгу «Тихого Дона» Шолохова. Талантлив, но нет словечка в простоте. И очень груб в реализме. Очень трудно читать от этого с вывертами языка с множеством местных слов (3.VIII.41. Воскр.).

Написанное с определенной целью, истинное произведение литературы, по Бунину, является результатом внутренней душевной потребности литератора. Искусство ради искусства не трогает его душу. Именно поэтому по-прежнему не приемлет он, как и языковые «вывихи», вычурность и красивость:

> Нынче кончил «L'école des femmes» Gide'a. Скучно, пресно, незначительно. *Зачем это написано?* Умный человек, прекрасно пишет, знает жизнь – и только (19.X.41. Воскр.).
>
> ...стал опять перечитывать Тургенева: «Часы», «Сон» <...> *Все искусственно*, «Часы» *совершенно ненужная болтовня* (7.IX.41. Воскр.).
>
> Читаю собр. соч. Бодлэра «Мал. поэмы в прозе». Ничтожны, *изысканны до Бальмонтовщины*, мелодраматичны (7.XII.41. Воскр.).

Разнообразные оценки личностей писателей имеются в 3 записях:

> Письма Флобера из Египта (1850 г.) превосходны. Вообще, *совершенно замечательный* был *человек* (24.VI.41.).
>
> Был André Gide. Оч. приятное впечатл. *Тонок, умен* – и вдруг: Tolstoy – asiatique (28.8.41. Четверг).
>
> Кончил вчера вторую книгу «Тихого Дона». Все-таки он (автор романа. – *С. Ф.*) *хам, плебей* (30.8.41. Суб.).

В записи от 15 декабря звучит уже знакомый мотив о промелькнувшей жизни, навеянный известием о смерти поэта Д. С. Мережковского:

<...> Боже мой, Боже мой, и его нет, и я старик! <…>

Свидетельством непреходящего интереса автора дневника к жизни и творчеству Л. Н. Толстого служат две заметки о чтении книг Д. А. Шаховского и Т. А. Кузминской, а также упоминания в 2 записях о прочтении его произведений:

> Опять, опять перечитал за последние 2 дня 1-й том «Войны и мира». Кажется, особенно удивительная первая часть этого тома (2.VIII.41).

Бунин все так же требователен к своим произведениям, подтверждением чему служат 3 записи о «почеркивании» им своих рассказов:

> Начал еще раз перечитывать «Темные аллеи». *Перечитал и кое-где почеркал весь первый отдел* (2.V.41).

Новым по сравнению с записями двух предыдущих лет является, во-первых, то, что автор приоткрывает завесу над своей творческой лабораторией, и, во-вторых, появление почти живописных «набросков»:

> Позавчера М. (Маргарита Степун. – *С. Ф.*) переписала «Балладу». Никто не верит, что *я почти всегда все выдумываю – все, все.* Обидно! (9.X.41. Четверг).
>
> Красавица в платье с маргаритками – маргаритки по красной блузке и марг. по синей юбке (16.V.41).

Легким, «акварельным эскизом» – вместо характерной для записей 1922 г. «зарисовки» характера – предстает женский образ в последней из записей. Бунинский дар живописца словно рвется наружу, оставляя позади «завоеванные территории» – великолепные описания природы, известные читателю его произведений:

> То дивное, несказанно-прекрасное, нечто совершенно особенное во всем земном, что есть тело женщины, ***никогда*** (выделение автора. – *С. Ф.*) не написано ***никем*** (выделение автора. – *С. Ф.*). Да и не только тело. Надо, надо попытаться. Пытался – выходит гадость, пошлость. Надо найти какие-то другие слова (3.2.41).

Писатель, подобно живописцу, работающему с палитрой и смешивающему краски, создает новые «оттенки»-слова, с помощью которых нарисует будущую «картину». Сделанная в период написания «Темных аллей» последняя запись свидетельствует о непре-

станном творческом поиске автора дневника, который напоминает искания художника, реализующего свое право на «свободное изображение человеческого тела»[31].

Таким образом, в опубликованных дневниках Бунина за 1917, 1922 и 1941 гг., несмотря на меняющееся количество подневных записей, содержащих заметки о литературе, сами заметки по своей длине в целом остаются одинаковыми на протяжении трех рассматриваемых лет, отличаясь при этом разнообразием затрагиваемых вопросов.

Автор дневника предстает деятельным и требовательным читателем, что отражает удельный вес, который занимают критические заметки в общем объеме записей о литературе за год: 1917 г. – 76 %, 1922 г. – 29 %, 1941 г. – 77 %. Снижение их количества наблюдается лишь в один из первых годов эмиграции писателя. При этом с годами в заметках происходят глубокие изменения в использовании Буниным критических красок.

Наблюдаются изменения как в положительно-, так и отрицательнооценочной лексике писателя. Так, на смену слову *хороший* и его производному, встречающимся в записях Бунина за 1917 г., в дневник 1941 г. приходит краткая форма лексемы *талантливый*. Одновременно происшедшая в эти годы смена частотных негативнооценочных лексем (производных от корня *мертв-* – на производные от глагола *скучать*) указывает на происходящее с годами изменение в системе оценок Бунина: на склоне лет неприятие искусственности в литературе, свойственное писателю в начале века, уступает по своей значимости другому стремлению, обозначенному Ю. С. Мальцевым как «преодоление литературы»[32]. Вероятно, автор дневника, не смевший в начале 1910-х годов, по его собственным словам, писать о том, что ему хочется, и так, как ему хочется[33], а к концу жизни, по мнению многих исследователей, ставший очень современным, ожидал открыть для себя новизну стиля, тем и в произведениях других литераторов. Не найдя этого, писатель награждал прочитанное нелестной оценкой.

Дневниковая проза Бунина являет собой подлинный опыт его души. Л. Н. Толстой – идеал, живое воплощение неразрывной для

---

[31] *Мальцев Ю. В.* Указ. соч. С. 334.

[32] *Мальцев Ю. С.* Указ. соч. С. 276.

[33] <...> Для меня главное – найти звук. Как только я его нашел – все остальное делается само собой. Я уже знаю, что дело кончено. Но никогда не пишу того, что мне хочется, и так, как мне хочется. Не смею. <...> (Цит. по: *Бабореко А. К.* Указ. соч. С. 169).

писателя связи «человеческого облика»[34] творца и его произведений. Именно поэтому имя автора «Войны и мира» неизменно встречается на ее страницах. Постоянное присутствие слова *пошлость* и его производных указывает, в свою очередь, на неприятие Буниным этого этико-эстетического явления не только в литературе, но и в обыденной жизни. Столь же неизменное присутствие литературных «эскизов», ставших почти «акварельными» к 1941 г., – результат взаимодействия живописи и слова в бунинских дневниках – прежде всего в силу дара живописца, которым был наделен их автор, его способности видеть мир глазами художника.

Искреннюю благодарность автор статьи выражает И. А. Костомаровой (г. Орел) за возможность ознакомиться с рукописями дневников Н. А. Пушешникова и любезное согласие на их использование, а также В. С. Казакевичу (г. Тояма, Япония) за предоставленную статью.

[34] *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 201.

В. Л. Гусаков

«…БОЛОДАТЫЕ ДЯДИ С ОЛУЖИЕМ ДЛУГ С ДЛУГОМ ИГЛАЮТ В ВОЙНУШКУ…» (человек и грязная война в романе К. Ибрагимова «Детский мир»)

Многонациональную литературу народов России XX век теснее соединил с русской культурой не только самой историей, но и продолжившимся межэтническим творческим диалогом, ярко заявившем о себе в феномене билингвизма. При внимательном взгляде на литературный процесс 2000-х годов становится все более очевидным, что новейшие национальные авторы не стремятся разорвать, уничтожить выстраданную связь, наоборот – активно продолжают плодотворно развивать этическую и эстетическую парадигмы, предложенные ушедшим столетием.

Диалог с русской литературой находит свое особое преломление в книгах, посвященных военной тематике. В последнее десятилетие XX века война в художественной литературе и публицистике перестает определяться в контексте справедливая / несправедливая, а рассматривается как явление, абсолютно противостоящее

человеку и смыслу его жизни, как чудовищный поток, смешавший в себе человеческую кровь с грязью. Подобное восприятие неудивительно и закономерно на фоне искореженного сознания нескольких поколений бывших соотечественников, разорванных внезапным (для подавляющего большинства людей) распадом огромной страны и практически моментально вспыхнувшими на постсоветском пространстве локальными войнами и военными конфликтами на межнациональной почве. Среди них две войны в Чечне 1990-х годов выделяются масштабностью – количеством погибших и искалеченных, а также особым цинизмом федеральных властей, пытавшихся оправдать свою бездарную преступную военную политику на Северном Кавказе.

В таком ракурсе новейшая чеченская литература (в том числе и русскоязычная) неожиданно обнаруживает отнюдь не публицистический подход, диктуемый злободневностью, а проецирует происходящее на законы вечности. Чеченские авторы, следуя национальному мировосприятию, в то же время оперируют общечеловеческими критериями отношения к ближнему, анализируя самоощущение человека в условиях именно грязной войны, где перемешаны в страшную смесь кровь и деньги, где исчезает сам смысл ведущихся боевых действий. Возможно ли сохранить какую-либо свободу выбора именно на такой войне, можно ли, в конечном итоге, ставить глобальный вопрос спасения человеческого в человеке, когда исчезает различение своих и чужих, исчезает сама линия фронта? Ответы на эти сложные, можно сказать, жгучие вопросы мы попытаемся обозначить на примере анализа романа современного чеченского русскоязычного прозаика Канты Хамзатовича Ибрагимова «Детский мир» (2005). В русских изданиях он опубликован под названием «Прямой наводкой по ангелу». Роман привлек внимание многих читателей как в Чечне, так и в России. К сожалению, оказалась нереализованной идея по выдвижению романа на получение Нобелевской премии по литературе в 2010 году.

Роман приобретает особый интерес для нас и потому, что временн*о*е пространство произведения вмещает в себя не только недавнее прошлое (то есть 1990-е годы), но предыдущие шесть десятилетий. Фактически действие романа разворачивается одновременно в двух хронотопах: трагическое время главного героя, чеченского мальчика Нохчи Кjант (буквально: Чеченский Мальчик), и не менее трагическая жизнь его русской учительницы

музыки Анастасии Тихоновны, «бабушки Учитал» (так называет ее маленький персонаж). Русская названная бабушка отличается глубокой мудростью, которую жадно впитывает Мальчик. Именно благодаря постоянным беседам с ней герой учится бороться с оправданным страхом во время периодических обстрелов и внезапных нападений с разных сторон вооруженных людей:

> – А война – это тоже ад? – испуган Мальчик.
>
> – Война – это взаимное непонимание, когда люди начинают говорить на разных языках, не слушают друг друга, и каждый считает себя важнее, честнее, правее… А в жизни, у сильного всегда бессильный виноват.
>
> – Бабушка, как же мы слабы и несчастны!
>
> – Дорогой, ты не совсем прав. Мы с тобой учимся, трудимся, значит, сеем только добро, – она тяжело вздохнула. – А счастье твое еще далеко впереди. А я, повторяю, очень счастлива [1; 331].

Думается, не случайно чеченский писатель, видимо хорошо образованный в области гуманитарных наук, дал русской героине именно такое имя: Анастасия Тихоновна (греч. «воскресение» + греч. «счастье» + возможная аллюзия к русскому «тишина»).

Слова о счастье в устах Анастасии Тихоновны – это не ложь для успокоения ребенка, а осознанный итог многих мучительных лет своей жизни – человеческому состраданию она не изменила. Три страшные войны прошли через ее судьбу: Великая Отечественная 1941–1945 годов и две чеченские второй половины 1990-х. Сравнительный анализ указанных военных периодов в изображении чеченского прозаика дает пищу для интересных наблюдений.

Военные действия Великой Отечественной практически не попадают в поле зрения писателя. Призванная на фронт, молодая Анастасия Афанасьева почти сразу оказывается в настоящем рабстве у полковника Столетова, которого она должна ублажать своим телом и игрой на скрипке. Тайный рабовладелец всюду тащит за собой свою наложницу. В итоге после многих мытарств героиня вместо передовой попадает в тыл – в Восточную Пруссию, под недавно освобожденный Кенигсберг, а потом и в Австрию, где она должна вести учет контрибуции, которую она называет «барахлом» («а это ковры, картины, статуи, люстры, ювелирные изделия, старинная мебель, оружие, книги и еще столько всякого, многому из которого, по мнению Афанасьевой, место на свалке»). Кроме нее описью «барахла» заняты тыловые офицеры, которых героиня,

воспитанная в хорошей семье и поэтому неспособная на грубую лексику, называет просто «пакостниками».

Таким образом, Великая Отечественная война открывается героине и читателю совсем в непривычном ракурсе: мы не видим здесь ни самоотверженных подвигов солдат и офицеров, защищающих каждую пядь земли, как это было характерно для «окопной прозы» 1960–1970-х годов, ни обсуждения масштабных планов наступательных и оборонительных операций высшим военным командованием, как в «панорамном романе», ни даже того ошеломляющего, чудовищного, кровавого ужаса бессмысленного уничтожения человека, как в поздней прозе В. П. Астафьева. Изнанка великой войны, которую нам предлагает Канта Ибрагимов, пугает не кровавым натурализмом, а подробно описанными картинами разгула, пьянства, разврата, наглого хищения трофеев и чужого имущества советскими офицерами – сцены, характерные при описании военного быта фашистов последних месяцев войны в русской советской литературе. Мало того, выясняется, что несколько «наших» офицеров вынашивают циничные, предательские планы, намереваясь бежать с театра военных действий в какой-нибудь отдаленный мирный уголок земного шара вместе с существенной частью награбленного. Ближайший аналог этому – только доверительные слова группенфюрера Мюллера о его желании поскорее перебраться куда-нибудь в тропики, на ферму с голубым бассейном, прозвучавшие в романе Ю. Семенова «Семнадцать мгновений весны» и в одноименном телефильме Т. Лиозновой.

Но в этом отвратительном окружении юная героиня продолжает сохранять свое человеческое достоинство, пытаясь найти в этом страшном предательском мирке хотя бы малые островки красоты и гармонии, что мы наблюдаем в весьма неоднозначной истории со скрипкой Мальдини. Столетов каким-то темным путем раздобыл для своей наложницы изумительный инструмент, настоящую реликвию, тем самым пытаясь доказать серьезность своих «чувств». Анастасия и сама потрясена изяществом и красотой шедевра великого мастера. Когда же скрипка оживает в ее руках, на глазах у собравшихся происходит маленькое чудо:

> Она тронула пальчиками по струнам, потом очень осторожно положила инструмент на плечо, как к ребенку прижалась щекой; вначале повела смычком медленно, плавно, а потом, от этого неподражаемо-чистого звука так возгорелась сама, что все, разинув

рты, будто музыка рвалась на простор, – отпрянули. А она буквально слилась со скрипкой, такая же тонкая и изящная, еще долго извивалась, закрыв в блаженстве глаза, под такт искрометной мелодии. И когда она закончила играть, румянцем зардело ее лицо, в глазах зачарованный блеск, капельки пота на лбу, струйкой по тонкой шее [1; с. 81].

Подчеркнем: сама скрипачка не хочет отдавать инструмент законному хозяину, хорошо понимая, что Столетов, очевидно, совершил откровенную кражу. Такое поведение, несомненно, не украшает не только служителя муз, но и любого человека. Тем не менее автор не осуждает Анастасию: классическая музыка, льющаяся из скрипки, пусть не долго, но благотворно воздействует на «пакостников» – после концерта мы не слышим циничных шуток и похабных слов. В итоге эта скрипка становится для Афанасьевой живым родным существом, которое в буквальном смысле нужно беречь пуще глаза. После войны и до конца своей жизни Анастасия Тихоновна будет истово хранить бесценный инструмент, за которым начали охотиться сначала сам Столетов, а потом и его более нахрапистый сын: для него скрипка – редкая возможность в мгновение ока стать богатейшим человеком.

Именно на этом уникальном произведении старого мастера играет Чеченский Мальчик в перерывах между бомбежками и спецоперациями федералов, чтобы прокормить себя и последних близких людей. Когда же погибает скрипка, а затем и бабушка, мы понимаем, что с этим миром героя уже ничего не связывает. Но звуки скрипки еще долго помнят люди, оставшиеся в живых после двух чеченских войн…

Кажется парадоксальным, но если сравнить духовный мир героев во время Великой Отечественной и двух грязных чеченских войн в изображении Канты Ибрагимова, то пространство последних оказывается более поляризованным в отношении этической оси «добро» – «зло». Грозный, как неоднократно подчеркивает автор «город небольшой», периодически превращается в адское пекло, но как только ненадолго затихают взрывы и перестрелки, мирная жизнь начинает пробиваться через этот ужас. Автор нигде не пытается хоть в чем-то оправдать боевые действия любой из сторон, наоборот – боевики и федералы оказываются очень похожими друг на друга вследствие одержимости жаждой американских денег. Чеченские войны в романе Ибрагимова – это торговля человеческими жизнями и гигантскими валютными суммами, а

отнюдь не борьба за национальную независимость. Вот на выбор пара «красноречивых» эпизодов:

> – Только вот кому вы служите? – груб и, похоже, уже под хмельком тембр силовика.
>
> – Служу, как и вы, России-матушке.
>
> – А деньги-то американские?
>
> – Ну, доллар во всем мире доллар, – и со смешком: – А если вы такой бравый патриот, можем с вами и рублями рассчитаться. Ха-ха-ха! Тогда вы станете не мультимиллионером, и не миллиардером, а, Боже, сколько нулей! [1; с. 312] <…>
>
> – Отдам, все отдам! Пусть забирают все, как прикажете. И Грозный, хоть все Россию, а я богач, – здесь шум, что-то ударилось о пол, разбилось. – Тьфу! Плевать на всех. Тьфу, и на тебя, Столетов! Мразь! А я Россию не продал! Сровняю твой Грозный. Вот и все. Тогда и "гордись", грозненская падла» [1; с. 316].

Последние слова принадлежат, кстати, чеченскому силовику, который торгуется с сыном бывшего полковника Столетова, легко узнаваемым «новым русским», при этом уроженцем Грозного. С нашей точки зрения, представляется символичным, что процитированный «диалог» идет под оглушающие звуки попсовых опусов: циничные торговцы войной включили звук телевизора до предела, чтобы их не могли подслушать за стеной потенциальные конкуренты по кровавому «бизнесу». Сами дельцы признают разрушительное влияние на человека такой «музыки»:

> – Фу ты, чуть не оглох, – усталый тембр силовика. – Эта пошлая музыка – похлеще бомбежки.
>
> – Так оно и есть, разлагает молодежь, – вновь степенный голос Столетова. – То ли классика… [1; с. 312].

Весьма точная метафора происходящего – бессмысленные дикие звуки антимузыки – отождествлены с духовным разложением молодого поколения и в то же время подспудно спроецированы на невыносимый грохот постоянных обстрелов города, периодические взрывы снарядов. Но внимательный читатель не забывает, что звуки мирного Грозного – это шум торговых зазывал и национальные и классические мелодии скрипки Нохчи Кjант, медленно плывущие то из одного, то из другого уголка разрушенной, но живой чеченской столицы. Настоящая музыка противостоит разгулу смерти, о чем говорит сам Мальчик, гордо поднимая скрипку в руке: «Вот наше олужие! С музыкой в луках и в мыслях надо жить, а не воевать!» [1; с. 171].

Война, заложниками которой стали мирные чеченцы и русские, страшна еще и тем, что ведется внутри маленькой республики. Но при сильном желании и наличии определенной денежной суммы и связей с военным командованием из нее можно вырваться, например, в Ставрополь или Волгоград. Особенно же поражает жителей Грозного мирная Москва, погруженная в свои банковские заботы, в пьяный дурман открытых почти круглые сутки баров, ресторанов и казино.

Трагизм положения участников боевых действий в Чечне увеличивается многократно именно в изначальном отсутствии святого долга защиты Родины. Как пишет Т. А. Никонова, «человек на войне, защищая родину, ощущает себя частью *общей жизни*, параметрами которой являются родная земля и история… Это бессмертие народа, сражающегося за свое будущее и свой дом» (курсив автора. – *В. Г.*) [2; 78]. Такое определение точно характеризует сознание солдата в годы Великой Отечественной войны, но оно неприменимо к солдатам чеченских войн. Современный чеченский критик Лидия Довлеткиреева, размышляя о новой военной прозе в русской литературе рубежа XX–XXI веков, обращает внимание на отсутствие самого понимания происходящего вокруг для русских парней, попавших в Чечню: «….герои новой “военной прозы” вовсе не героичны, они просто хотят выжить, **не понимают, для чего и ради чего здесь находятся, у них нет уверенности в правоте своего дела, но им приходится воевать и убивать, взращивать в себе чувство ненависти к народу и земле, к которым они, в принципе, безразличны,** языка, законов и обычаев которых они не знают и разницу культур затрудняются определить или понимают искаженно» (выделено нами. – *В. Г.*) [3; 197–198].

Такое сознание не может не привести к утрате самих онтологических ориентиров человеческой жизни: «В конце концов само понятие Родины в сознании героя рассеивается, теряется, меркнет. Разве это твоя страна, если тебе приходится по ней ползать, а не ходить? Возникает новое чувство – осязаемость и отчужденность мира, – еще глубже погружающее героя в атмосферу абсурда» [3; 199]. В итоге для таких героев, по наблюдениям автора статьи, исчезает нравственная константа «солдат – защитник родины», а сам персонаж, шагнув за ту грань, где различаются добро и зло, теряет сострадание и доверие со стороны читателя.

В таком контексте современная чеченская литература идет по иному пути. Она не предлагает читателю погрузиться в обильный

поток натуралистических подробностей грязной войны (чем изобилуют, например, роман З. Прилепина «Патологии» и его военные рассказы) или же погружение в искореженное сознание «человека с ружьем» (как в прозе А. Бабченко). В качестве своих главных персонажей она избирает интеллигенцию, людей творческих профессий, то есть людей изначально далеких от военной службы, от воинской дисциплины. Такие герои, казалось бы, должны быть наиболее беззащитны, уязвимы в такой страшной бессмысленной бойне. Но физическая слабость с лихвой компенсируется духовной силой, поскольку в их сознании живет четкое различение временного и вечного.

В романе «Детский мир» таким живым нравственным ориентиром является, как мы неоднократно отмечали, русская учительница Анастасия Тихоновна. Ее роль для маленького героя многогранна: она терпеливо учит его музыке (чеченской и классической), она учит его любить, а не бояться быть чеченцем и в то же время не зароняет в его душу зерен национализма и, конечно же, учит не сломаться, не погибнуть духовно в этой войне. Именно «бабушка Учитал» поддерживает его детскую стойкую веру – сказку о Детском Мире. В этой незамысловатой мечте объединяются прошлое, настоящее и будущее, чеченцы и русские, потерянные дети и их родители, несчастные сироты и их близкие, живые и погибшие. Казалось бы, несложная детская сказка, по сути, вырастает до серьезного религиозного уровня (лат. religare – «связывать», «воссоединять», «восстанавливать связь с Богом»), ибо соединяет землю и небо, жизнь и бессмертие. Эта вера проповедуется, когда вокруг гремят взрывы и разрушается пространство человеческой жизни, когда сам человек теряет свою человеческую сущность, дарованную ему Богом. Но в этом земном аду звучит звонкий голос Чеченского Мальчика о несомненном торжестве добра.

Как нам видится, подобное мироощущение восходит еще к истокам человеческой культуры, в частности, к книге древнекитайского философа Лао-цзы «Дао дэ цзин», многие главы из которой посвящены философскому осмыслению войны и мира. Одна из них особенно известна нашему современнику-гуманитарию благодаря культовому фильму А. Тарковского «Сталкер». Многие заветные авторские размышления режиссер вложил в уста своему главному герою. Так, в кинофильме звучат слова сокровенной молитвы страдающего героя об обретении веры своими нравственно опустошенными спутниками. Эта молитва составлена из отрывков,

взятых из романа Г. Гессе «Игра в бисер» и книги «Дао дэ цзин». Вот оригинальные слова китайского мудреца: «Человек при своем рождении нежен и слаб, а при наступлении смерти тверд и крепок. Все существа и растения при своем рождении нежные и слабые, а при гибели сухие и гнилые. Твердое и крепкое – это то, что погибает, а нежное и слабое – это то, что начинает жить. Поэтому могущественное войско не побеждает и крепкое дерево гибнет. Сильное и могущественное не имеет того преимущества, какое имеет нежное и слабое» (раздел LXXVI) [4; 157]. Мысль Лао-цзы через несколько веков будет существенно переосмыслена в свете Нового Завета апостолом Павлом, который подчеркнет, что сила Господня «совершается в немощи» (2 Кор. 12, 9).

Пространство, которое окружает Мальчика и его близких, свидетельствует только о смерти. Противостоять распадающемуся, гибнущему миру может твердая вера в бесконечность жизни в целом и бессмертие каждой личности в отдельности, что под силу только человеку, который не подчинил себя времени, не утратил своей духовной свободы. Голос ребенка, звучащий среди разрушенного Грозного уже в финальной части романа, раздается сильно и уверенно, в нем не чувствуется слабости. Герой за короткий промежуток заметно возмужал, его мысли иногда ошеломляют явно недетской мудростью, строгой философией: «А мы-то с вами знаем, что эти болодатые дяди с олужием длуг с длугом иглают в войнушку, а в нас, плостых, не поналошке, а по плавде, до клови попадают» [1; с. 24]. При этом чистота детской веры в победу любви и сострадания не утрачена у страдающего маленького человека.

Канта Ибрагимов ни на йоту не пытается примириться с войной, с ее ужасом и грязью. В то же время писатель не выступает сторонником и другой крайности – пацифистская позиция, близкая, например, другому современному русскоязычному чеченскому писателю Аслану Шатаеву, его не вдохновляет. С нашей точки зрения, автор «Детского мира» стремится показать внутреннюю, нравственную стойкость человека, проявившуюся даже во время ведения отвратительных, бессмысленных, грязных войн. Главные герои романа – Нохчи Кjант, Анастасия Тихоновна, Роза Туаева – тоже сражаются, но их оружием становится любовь и милосердие; их души изранены, но дух не сломлен. О подобных им людях лаконично написал более века назад свт. Феофан Затворник: «Воюют по любви к своим, чтобы они не подвергались плену и насилиям

вражеским» [цит. по: 5; 30]. Неудивительно, что в подтексте произведения писателя, очевидно взращенного мусульманской культурой, верного сына своего народа, органично звучат Евангельские слова Христа: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15, 13).

Литература

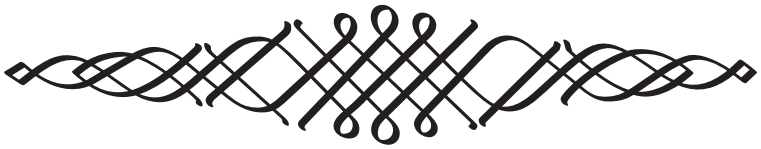
1. *Ибрагимов К.* Прямой наводкой по ангелу М., 2008.

2. *Никонова Т. А.* «Чтоб человеком ты родился и человеком остался» (В. Распутин) // Человек и война в русском художественном сознании XX века: сб. науч. работ. Воронеж, 2000. С. 75–83.

3. *Довлеткиреева Л.* «Может, то, о чем они могли бы рассказать, слишком ужасно?» (Война в Чечне: параллельный взгляд изнутри) // Дружба народов. 2008. № 7. С. 196–203.

4. *Лао-цзы*. Дао дэ цзин. СПб., 1999.

5. Наука побеждать. М., 2008.



ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

А. А. Кретов

ТИПОЛОГИЯ И ГЕНЕЗИС РЕКУРСИВНЫХ ТЕКСТОВ

Эта статья посвящена классификации фольклорных текстов по единственному основанию: наличию повторяющихся частей. Именно такие тексты мы называем *рекурсивными*. Такой подход охватывает тексты, традиционно именуемые *докучными сказками* и *кумулятивными сказками*. Фольклорные песни и заговоры, также имеющие повторения, нами не рассматриваются: это предмет отдельных исследований. Следует сразу со всей определенностью подчеркнуть, что наш подход к анализу фольклорных текстов – чисто морфологический (в смысле В. Я. Проппа), т.е. структурный. Все остальные, быть может не менее важные, аспекты анализа рекурсивных текстов остаются за пределами нашего исследования.

Ранее нам уже доводилось писать о фольклорных текстах рекурсивной структуры [Кретов 1994; 2002а; 2002б; 2003а; 2003б], опираясь на идеи А. И. Никифорова [Никифоров 1928], В. Я. Проппа [Пропп 1976] и И. И. Толстого [Толстой 1936].

Несколько позднее и независимо от нас разработкой той же проблематики занялась И. Ф. Амроян [Амроян 1995; 1996; 1997; 2000; 2005]. В работе [Амроян 2005] содержится во многом справедливая критика самой ранней моей работы [Кретов 1994], которая к 2005 г. была уже исправлена и уточнена в последующих публикациях.

В моей системе И. Ф. Амроян обнаружила следующие противоречия.

1) «Колобок» – текст не кумулятивной, а ступенчатой структуры: «Колобок последовательно встречается с различными персонажами», а «кумуляция обнаруживается только в песенке Колобка» [Амроян 2005: 21].

2) «За рамками классификации остаются такие тексты, как «Хорошо, да худо», сказка о сватовстве журавля и цапли, а также целая группа докучных сказок, структура которых также порождена повторением сюжетных морфем» [Амроян 2005: 21].

3) «Преждевременным представляется и вывод автора о том, что цепочечные структуры возникают на основе кумулятивных, то есть они моложе их» [Амроян 2005: 21–22].

Постараемся разобраться в этих «противоречиях».

Начнем с самого первого великого открытия, совершенного людьми в далеком прошлом: с того, как из ограниченного словесного материала создать текст неограниченной длины.

Для этого достаточно повторять одно и то же, причем совершенно не важно что: можно – «Что говорить, когда нечего говорить?», можно – «Gaudeamus igitur», а можно – «Господи Иисусе Христе сыне Божий, помилуй мя грешного!».

Повторение одних и тех же речевых отрезков создает текстовую структуру (1), потенциально бесконечную:

(1) (а) + (а) + (а) + (а) + (а) + (а) + (а) + (а) + …

Сокращенно эту структуру можно записать следующим образом:

Эта структура выполняет сразу три функции: 1) порождает текст, 2) сохраняет информацию, 3) задает ритм.

На то, что открытие было совершено и осознано, указывают типичные концовки многих докучных сказок, содержащие слово *конец*.

> *Жил-был старик, у старика был колодец, а в колодце-то елец, тут и* ***сказке конец.***
>
> *Жил-был старик, у старика был колодец, а в колодце-то елец, тут и* ***сказке конец****.*

В этой сказке (а) = «*Жил-был старик, у старика был колодец, а в колодце-то елец, тут и сказке конец*».

> *Жил-был царь, у царя был двор, на дворе был кол, на колу мочало; не сказать ли с* ***начала****?*
>
> *Жил-был царь, у царя был двор, на дворе был кол, на колу мочало; не сказать ли с* ***начала****?*

Протекает речка,
Через речку мост,
На мосту овечка,
У овечки хвост,

На хвосте мочало,
Рассказать ***сначала****?..*

На горушке – избушка,
Живет в ней старушка.
Сидит на печи,
Жует калачи.
Вот она встала,
Из-за печи мочалу достала…
Хороша у старушки мочала!
Не начать ли сказку ***с начала****?*

Тетушка Арина
Кашу варила,
Егор да Борис
Из-за каши подрались.
Мочала, мочала,
Начинай ***с начала****!*

У бабушкиной избенки
Жевала травку Буренка,
Жевала, жевала – молчала.
Увидала: на заборе – мочала.
Увидала мочалу – замычала...
Не сказать ли про Буренку ***сначала****?*

Жила-была бабка
Да у самой речки,
Захотелось бабке
Искупаться в речке.
Накупила она
Мыла да мочала.
Эта сказка хороша,
Начинай ***сначала****…*

Весьма интересно то, что нередко сказку предлагается начать не с начала, а с *конца*, однако при этом начинают ее все равно не с конца, а с *начала*.

Жили-были два братца,
два братца – кулик да журавль.
Накосили они стожок сенца,
поставили среди польца.
Не сказать ли сказку опять с ***конца****?*

Жил-был царь Ватута
и вся сказка тута.

Стоит домишка пряничный,
Изюмом разукрашенный,
Блестит при свете месяца.
Дверь из леденца,
Не сказать ли с ***конца****?..*

Жили-дружили
Кот и Воркот.
Ели они с одного стола,
В окошко глядели с одного угла,
Гулять уходили с одного крыльца…
Не послушать ли сказочку опять с ***конца****?*

Жил Кутырь-Мутырь посреди польца,
Накосил себе стог сенца.
Пришли баран да овца,
Съели весь стог сенца...
Не сказать ли сказку опять с ***конца****?*

Эту функциональную эквивалентность *начала* и *конца* можно рассматривать как аргумент в пользу большой древности сказок этого типа, восходящей к эпохе неразличения того и другого. Вспомним , что «*у палки два конца*» и ни одного начала, что в древнерусском языке вечность-бесконечность обозначалась словом *безначалие: Въ всю бо землю изиде глас ея, являюще божие* ***безначалье***. Апокал., 10 об. XII–XIII вв. [СлРЯ XI–XVII вв, 1: 120] и, наконец, что *наЧАло* и *КОНец* – однокоренные слова, различающиеся лишь вокализмом корня: **кьп* < -ЧА- (ср. *наЧАть-наЧНет-наЧИНать* и *наЧАло-наЧИНание*) и **коп-* < КОН- [Фасмер 2004 3: 51].

Для дальнейших рассуждений необходимо определить критерий тождества (а). Начнем с предельно ж е с т к о г о определения тождества повторяемой части текста (назовем ее вслед за А. И. Никифоровым *сюжетной морфемой*: далее – СМ).

(а) = (а), если в воспроизводимых СМ нет различий в количестве, качестве и последовательности звуков. Для письменной (и компьютерной формы текстов) (а) = (а), если воспроизводится одна и та же последовательность символов (букв и знаков препинания).

Под такое определение подходят сказки типа:

Встал медведь на колоду –
Бултых в воду!
Уж он в воде мок, мок,
Уж он в воде кис, кис,

Вымок, выкис,
Вылез, высох.
Встал медведь на колоду…

В ней (а) = «*Встал медведь на колоду – / Бултых в воду! / Уж он в воде мок, мок, / Уж он в воде кис, кис, / Вымок, выкис, / Вылез, высох*».

А вот очень похожая сказка:

Летел гусь,
и как сел на дорогу – так и упал в воду.
Мок, мок. Кис, кис – вымок, выкис, вылез
– сел на дорогу и снова пал в воду.
Мок-мок, кис-кис – вымок, выкис, вылез
и т.д.

Однако она под данное выше определение не подходит. Во-первых, начала двух СМ не тождественны: «*и как сел на дорогу – так и упал в воду*» не равно «*– сел на дорогу и снова пал в воду*» (подчеркнуты несовпадающие части). Во-вторых, кроме СМ есть еще часть, которая затем не повторяется: «*Летел гусь…*». Эту начальную часть сказки, которая далее не повторяется, назовем Экспозицией (Э). Отметим, что у докучных сказок она встречается.

Что касается формальной нетождественности СМ1 и СМ2, отметим ее, предположив, что носителями фольклорной традиции эти различия могут не замечаться, как не касающиеся существа дела: в обоих случаях осуществляются одни и те же действия, на что, собственно, и указывает слово *снова*, отсутствующее в СМ1. Для письменной и компьютерной формы текста существенно и расхождение в знаках препинания: «*Мок, мок. Кис, кис*» и «*Мок-мок, кис-кис*».

Такое соотношение СМ требует с м я г ч е н н о г о определения тождества СМ: $(a_1) = (a_2)$, если в них тождественны (или лексически близки) полнозначные слова. При этом «лексически близки» означает тождество корня при возможном различии аффиксов.

В рассмотренном выше примере это будет «*сел на дорогу… упал в воду*» и «*сел на дорогу… пал в воду*» (подчеркнуты различные, но лексически эквивалентные формы).

Еще одним примером докучной сказки с экспозицией является следующая.

– Рассказать тебе сказочку про сову?
– Расскажи!
– Хорошо! Слушай, да не перебивай!

Летела сова –
Веселая голова.
Вот она летела, летела,
На березку села,
Хвостиком повертела,
По сторонам поглядела,
Песенку спела
И опять полетела.
Вот она летела, летела,
На березку села
Хвостиком повертела,
По сторонам поглядела,
Песенку спела
И опять полетела…
Сказывать ли дальше?..

Экспозиция тут:

– Рассказать тебе сказочку про сову?
– Расскажи!
– Хорошо! Слушай, да не перебивай!
Летела сова –
Веселая голова.

СМ –

Вот она летела, летела,
На березку села,
Хвостиком повертела,
По сторонам поглядела,
Песенку спела
И опять полетела.

Что касается фразы «*Сказывать ли дальше?..*», то она выполняет функцию *Индикатора роста структуры* (И+/-). В зависимости от ответа (положительного или отрицательного) текст будет или не будет расти дальше, СМ будет или не будет прибавлена.

Все рассмотренные докучные сказки (с экспозицией или без нее) порождают потенциально бесконечный текст посредством с о п о л о ж е н и я СМ.

Такие сказки, как правило, содержат вопрос (пусть даже риторический) о продолжении текста и предполагают участие в порождении текста собеседника: адресата сказки.

Но есть сказки другой структуры:

(2) (а + (а + (а + (а +…)))).

К этой разновидности относятся докучные сказки типа «У попа была собака».

У попа была собака,
Он ее любил.
Она съела кусок мяса,
Он ее убил.
В яму закопал,
И надпись написал,
что:
У попа была собака,
и т.д.

Чучело-мяучело на трубе сидело,
Чучело-мяучело песенку запело.
Чучело-мяучело с пастью красной-красной,
Всех оно замучило песенкой ужасной.
Всем кругом от чучела горестно и тошно,
Потому что песенка у него про то, что
Чучело-мяучело на трубе сидело...

Следующие ниже примеры заимствованы из статьи М. Л. Ковшовой [Ковшова 2002] и наших собственных записей.

Сидел я на окошке,
Ел печеные картошки,
Подошла ко мне старуха,
Цап меня за брюхо.
Я старуху-то схватил
И в милицию стащил.
– В чем ваше дело?
– Сидел я на окошке...;

Шли дети по дорожке,
Нашли книжку,
А в той книжке было написано:
Шли дети по дорожке…;

Дело было вечером,
Делать было нечего,
Мы сидели за столом,
Пили чай с молоком.
Вдруг пришел городовой,
Спрашивает: – В чем дело?
Дело было вечером…;

По нашей улочке
Идут три курочки,

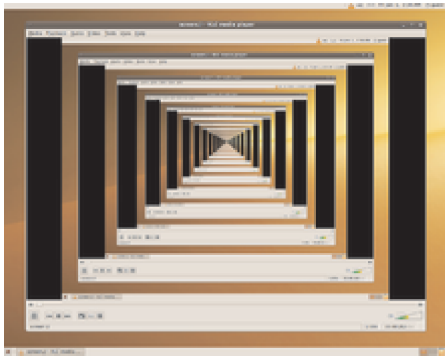
А я один сижу на тротуаре.
Сижу, гляжу и вижу, как
По нашей улочке
Идут три курочки...;

Дело было так:
Я сидел курил табак.
Подошел ко мне татарин,
Меня по уху ударил…
Староста, староста,
Рассуди, пожалуйста.
Дело было так…;

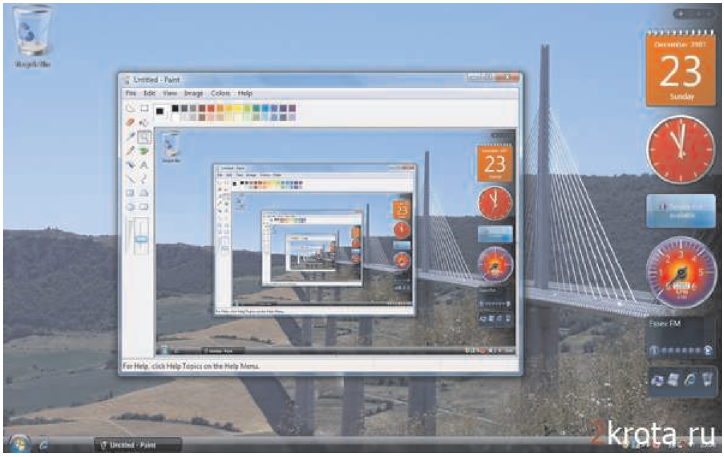
Ваня в стульчике стоял,
Воду ковшиком черпал,
Стульчик вдруг под ним сломился,
Он в ушате очутился.
О, придите кто-нибудь –
Ваня может утонуть:
Он на стульчике стоял,
Воду ковшиком черпал…

Тексты этого рода порождены посредством включения. Они порождают структуру со вложением, когда в первый текст вложен второй, во второй – третий и так до бесконечности. В «Википедии» остроумно замечено, что в «У попа была собака» размер текста ограничен лишь размерами того, на чем пишется «надпись». К этому можно добавить, что вторым ограничением является минимальный размер букв, доступный «попу».

А еще этот текст можно уподобить отражению в двух направленных друг на друга зеркалах.



Новые информационные технологии позволяют порождать такие структуры, обходясь без зеркал.



Итак, мы разграничили два типа бесконечных структур: (1) с соположением, назовем их *аддитивными бесконечными структурами* и (2) с включением, назовем их *фрактальными бесконечными структурами.*

Усложненным типом бесконечных сказок является так называемый «*маятниковый повтор*» (термин И. Ф. Амроян).

От аддитивных бесконечных структур (тип 1) структуры этого типа отличаются бинарной организацией СМ:

(3) (a + b) + (a + b) + (a + b) + …, сокращенно – $(a + b)$

Например:

Шла собака через мост,
Завязила в тине хвост,
Тянула, тянула, вытянула хвост,
Только завязила в болоте нос.
Тянула, тянула, вытянула нос.
Только завязила в тине хвост.
Тянула, тянула, вытянула хвост,
Только завязила в болоте нос.
Тянула, тянула, вытянула нос.
Только завязила в тине хвост…

В этом тексте «*Шла собака через мост*» – экспозиция.

СМ1 – *Завязила в тине хвост,*

Тянула, тянула, вытянула хвост,

СМ2 – *Только завязила в болоте нос.*
Тянула, тянула, вытянула нос.

Главное, чем отличаются СМ1 и СМ2, – это слова *хвост* и *нос*, сменяющие друг друга в одних и тех же позициях. Таким образом, *нос* в СМ2 является новой информацией по сравнению с СМ1, в которой был *хвост*. Оба слова являются Переменными Нового (Н) в СМ. Кроме этих слов, СМ1 и СМ2 различаются словами *в тине* : *в болоте*. При этом *в тине* вязнет *хвост*, а *в болоте – нос*. «В тине» и «в болоте», таким образом, являются переменными Трансформации Нового (Тн).

Постоянная часть СМ выглядит следующим образом:

(Только) завязила в Тн Н. Тянула, тянула, вытянула Н,

Структура этой конкретной сказки такова:

(Только) завязила в Тн1 Н1. Тянула, тянула, вытянула Н1,
Только завязила в Тн2 Н2. Тянула, тянула, вытянула Н2.

Как видим, тождество СМ1 и СМ2 определяется по смягченному варианту из-за факультативности слова *только*, а СМ2–СМ3, СМ3–СМ4 и т.д. – по жесткому.

Индикатором роста структуры является вторичное появление Н1 и Тн1 в позициях Н и Тн: с этого момента прекращается прирост информации и начинается ее воспроизведение, направленное на удержание. С этого момента СМ перестает быть равной составляющей бесконечного текста и начитает быть равной составляющей конечного текста. С этого момента внутреннее противоречие СМ, состоящее в том, что она одновременно равна (конечному) и не равна (бесконечному) тексту снимается: СМ более не равна и конечному тексту.

Поскольку бесконечные тексты порождаются аддитивным или фрактальным воспроизведением конечных текстов, дальнейшую классификацию бесконечных текстов целесообразно проводить по типам конечных текстов.

Эту структуру имеют следующие тексты.

Едем дальше.
Видим мост,
На мосту ворона *сохнет*.
Хвать ее за хвост,
Шасть ее *под* мост –
Пусть она *помокнет*!

Едем дальше.
Видим мост,
Под мост*ом* ворона *мокнет*.
Хвать ее за хвост,
Шасть ее *на* мост –
Пусть она *обсохнет*!
Едем дальше…

Шел я *как-то* через мост,
Глядь – ворона *мокнет*.
Взял ворону я за хвост,
Положил ее *на* мост –
Пусть ворона *сохнет*!
Шел опять я через мост,
Глядь – ворона *сохнет*.
Взял ворону я за хвост,
Положил ее *под* мост –
Пусть ворона *мокнет*!
Снова шел я через мост,
Глядь – ворона *мокнет*.
Взял ворону я за хвост,
Положил ее *на* мост –
Пусть ворона *сохнет*!
Я *опять при*шел на мост,
Глядь – ворона *сохнет*.
Взял ворону я за хвост,
Положил ее *под* мост –
Пусть ворона *мокнет*!
Я *при*шел на *тот же* мост,
Глядь – ворона *мокнет*…

Структурой этого типа обладает также сказка «Журавль да цапля»:

Жили-были журавль да цапля, построили себе по концам болота избушки.

Журавлю показалось скучно жить одному, и задумал он жениться.

– Давай пойду посватаюсь к цапле!

Пошел журавль – тяп-тяп! Семь верст болото месил, приходит и говорит:

– Дома ли цапля?

– Дома.

– Выдь за меня замуж.

– Нет, журавль, не пойду за тебя замуж, у тебя ноги долги, платье коротко, прокормить жену нечем. Ступай прочь, долговязый!

Журавль, как не солоно похлебал, ушел домой.

Цапля после раздумалась и сказала:
– Чем жить одной, лучше пойду замуж за журавля.
Приходит к журавлю и говорит:
– Журавль, возьми меня замуж!
– Нет, цапля, мне тебя не надо! Не хочу жениться, не возьму тебя замуж. Убирайся!
Цапля заплакала от стыда и воротилась назад.

Журавль раздумался и сказал:
– Напрасно не взял за себя цаплю: ведь одному-то скучно. Пойду теперь и возьму ее замуж.
Приходит и говорит:
– Цапля, я вздумал на тебе жениться; поди за меня.
– Нет, долговязый, нейду за тебя замуж!
Пошел журавль домой.

Тут цапля раздумалась:
– Зачем отказала такому молодцу: одной-то жить невесело, лучше за журавля пойду!
Приходит свататься, а журавль не хочет.

Вот так-то и ходят они по сю пору один к другому свататься, да никак не женятся.
(Из сборника А. Н. Афанасьева «Русские детские сказки».)

Реконструкция этой сказки по смягченному варианту дает следующий результат.

Жили-были журавль да цапля, построили себе по концам болота избушки.

СМ1

Журавль раздумался и сказал:
– скучно жить одному
возьму замуж цаплю!?
Приходит журавль к цапле и говорит:
– Цапля, поди за меня замуж!?
– Нет, журавль, не пойду за тебя замуж.
Ступай прочь, долговязый!?
Журавль ушел домой.

СМ2

Цапля раздумалась и сказала:
– скучно жить одной
пойду замуж за журавля.?
Приходит цапля к журавлю и говорит:
– Журавль, возьми меня замуж!?

– Нет, цапля, не возьму тебя замуж.
Убирайся прочь!?
Цапля ушла домой.

СМ3

Журавль раздумался и сказал:
– Напрасно не взял за себя цаплю:
ведь скучно жить одному.
лучше возьму цаплю замуж!?
Приходит журавль к цапле и говорит:
– Цапля, поди за меня замуж!?
– Нет, журавль, не пойду за тебя замуж.
Ступай прочь, долговязый!?
Журавль ушел домой.

СМ4

Цапля раздумалась и сказала:
– Напрасно не пошла за журавля:
ведь скучно жить одной
лучше пойду за журавля замуж!?
Приходит цапля к журавлю и говорит:
– Журавль, возьми меня замуж!?
– Нет, цапля, не возьму тебя замуж.
Убирайся прочь!?
Цапля ушла домой.

Вот так-то и ходят они по сю пору один к другому свататься, да никак не женятся.

По м я г к о м у (т.е. содержательному) варианту тождества СМ структура текста выглядит так:

СМ1

Журавль сватается к цапле,
Но цапля отказывает,
И журавль уходит.

СМ2

Цапля сватается к журавлю,
Но журавль отказывает,
И цапля уходит.

СМ3

*Журавль **снова** сватается к цапле,*
Но цапля отказывает,
И журавль уходит.

СМ4

*Цапля **снова** сватается к журавлю,*
Но журавль отказывает,
И цапля уходит.

Судя по обобщению: «*Вот так-то и ходят они по сю пору один к другому свататься, да никак не женятся*», СМ5 + СМ6 и т.д. = СМ3 + СМ4.

Переменных нового (Н) здесь всего две: Н1 = *журавль*, Н2 = *цапля*.

СМ1а выглядит следующим образом: *Н1 сватается к Н2, но Н2 отказывает, и Н1 уходит*. СМ2 отличается от СМ1 только тем, что Н1 и Н2 меняются позициями, а вместе с ними и функциями-предикатами: Н2 *сватается к Н1, но Н1 отказывает, и Н2 уходит*. И+, по существу, в этом и состоит.

Отличие СМ2 от СМ1 состоит в отказе от предыдущего решения в пользу противоположного: «*не женюсь*» меняется на «*женюсь*», «*не выйду*» меняется на «*выйду*». В этом смысле обмен Н1 и Н2 позициями порождает эффект И (Индикатора роста структуры). Для конечного текста, состоящего из двух СМ, это оказывается приростом новой информации: и журавль, и цапля выступают в новых функциях. Для бесконечного текста равенство СМ1 = СМ3 является индикатором роста бесконечной структуры (И+). При этом мена позиций в СМ3 по сравнению с СМ2 выполняет одновременно две противоположные функции: выступает в качестве И- для к о н е ч н о г о текста и в качестве И+ – для б е с к о н е ч н о г о .

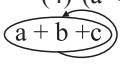
Отличие СМ3 + СМ4 от СМ1 + СМ2 несущественно: добавляется указание на повторение действия, что можно считать частью И+ бесконечного текста. Кроме того, подтверждается наше давнее наблюдение о принципиальной неполноте первой СМ. Зато уже все последующие пары СМ будут равны СМ3 + СМ4.

Что касается сюжета «Хорошо, да худо», есть серьезные сомнения в принадлежности данного текста структуре (3). Во-первых, в этом тексте невозможно выделить СМ. Во-вторых, из повторяющихся частей только фразы «Хорошо, да не так», «Плохо, да не так». В-третьих, этот текст относится скорее к потешным бытовым диалогам, чем к докучным сказкам. В-четвертых, этот текст нельзя отнести ни к бесконечным, ни к докучным сказкам. В-пятых, тексты, собранные Афанасьевым в разделе «Хорошо, да плохо», больше походят на конечные цепочечные тексты.

В зависимости от числа СМ у воспроизводимых текстов следует различать о д н о ч л е н н ы е (типа «На колу мочало – начинай с начала» и «У попа была собака»), д в у ч л е н н ы е (названные И. Ф. Амроян «маятниковыми»), м н о г о ч л е н н ы е (т р е х ч л е н н ы е , ч е т ы р е х ч л е н н ы е … в общем случае

– n - ч л е н н ы е) (недифференцированно отнесенные И. Ф. Амроян к «кольцевым»).

Соответственно, у нас появятся новые структуры.

(4) (a + b + c) + (a + b + c) + (a + b + c) + (a + b + c) + … = 

(5) (a + b + c + d) + (a + b + c + d) + (a + b + c + d) + …

В общем виде: (a + b + … n) + (a + b + … n) + (a + b + … n) + …

В качестве текста такой структуры можно привести следующий:

Стоит над рекой дуб.
На том дубу сидит сорока – в реку смотрит.
А рак вылез из воды и ползет.
Вот он *лезет да ползет*. А сорока смотрит.
Вот она *смотрит*. А рак лезет да ползет.
Вот он *лезет да ползет, лезет да ползет*, а сорока смотрит.
Вот она *смотрит, да смотрит*, а рак лезет да ползет.
Вот он *лезет да ползет, лезет да ползет, лезет да ползет*. А сорока смотрит.
Вот она *смотрит, да смотрит, да смотрит*. А рак лезет да ползет…

Если часть «*Стоит над рекой дуб. На том дубу сидит сорока – в реку смотрит. А рак вылез из воды и ползет*» принять за экспозицию (Э), то СМ будут выглядеть следующим образом:

СМ1:	Вот Тн1а (**Тн1b**). А Н2 Тн2b.
	Вот Тн2а (**Тн2b**). А Н1 Тн1b.
СМ2:	Вот Тн1а (**Тн1b, Тн1b**). А Н2 Тн2b.
	Вот Тн2а (**Тн2b, Тн2b**). А Н1 Тн1b.
СМ3:	Вот Тн1а (**Тн1b, Тн1b, Тн1b**). А Н2 Тн2b.
	Вот Тн2а (**Тн2b, Тн2b, Тн2b**). А Н1 Тн1b.
При этом	Н1 = рак, Тн1а = он, Тн1b = лезет да ползет
	Н2 = сорока, Тн2а = она, Тн2b = смотрит (да)

Количество переменных Тн1b/2b в начальной части СМ выполняет функцию Счетчика сюжетных морфем (Сч): количество повторений этой переменной равно числу СМ. С каждой новой СМ число повторений Тн1b/2b в этой части СМ увеличивается на единицу.

При этом прироста новой информации не происходит, но СМ1 ≠ СМ2 ≠ СМ3 …, по крайней мере, по жесткому определению тождества.

Сходным образом может строиться диалог в докучной «Сказке про белого бычка»:

Сказать ли тебе сказку про белого бычка?

– Скажи.

– Ты «скажи», да я «скажи», а сказать ли тебе сказку про белого бычка?

– Нет.

– Ты «нет», да я «нет», да чего ж это будет? А сказать ли тебе сказку про белого бычка?

– Отстань!

– Ты «отстань», да я «отстань», да чего ж это будет, да докуль это будет? А сказать ли тебе сказку про белого бычка?

…Не надо...

Индикатором роста структуры с положительным значением являются реплики собеседника независимо от их содержания: И1+ = *Скажи*, И2+ = *Нет*, И3+ = *Отстань*, И4+ = *Не надо*. Варьирование СМ при этом выглядит следующим образом:

СМ1 – Ты «И+», да я «И+».	А сказать ли тебе сказку про белого бычка?
СМ2 – Ты «И+», да я «И+»,	**да чего ж это будет?** А сказать ли тебе сказку про белого бычка?
СМ3 – Ты «И+», да я «И+»,	**да чего ж это будет, да докуль это будет?** А сказать ли тебе сказку про белого бычка?

При условии: СМ1 = СМ4 данный текст превращается в текст структуры (4).

При этом обнаруживается переменная нового: Н2 = *да чего ж это будет*, Н3 = *да докуль это будет.* В таком случае Н1 = ∅, а переменная Связи (Св) оказывается *кумулятивной* и равна Св = от Н1 до Н(i–1)

Такой же структурой обладает и следующий анекдот:

– Рабинович, скажите, откуда вы берете деньги?

– Ну, таки, из тумбочки.

– Нет... ну а в тумбочке они откуда берутся?

– Ну, таки, Сара кладет...

– А Сара откуда берет деньги?

– Ну, таки, я даю...

– Так вы-то откуда их берете??

– Ну, таки, из тумбочки!

Если его преобразовать по смягченному варианту тождества, получим:

– Рабинович, откуда вы берете деньги?
– Из тумбочки.
– А в тумбочке они откуда берутся?
– Сара кладет...
– А Сара откуда берет деньги?
– Я даю.
– А вы откуда их берете??
– Из тумбочки!

В этом тексте три СМ:

СМ1: У Рабиновича деньги из тумбочки.

СМ2: В тумбочке деньги от Сары.

СМ3: У Сары деньги от Рабиновича.

СМ4 = СМ1: У Рабиновича деньги из тумбочки…

Переменные нового: Н1 = Рабинович, Н2 = Тумбочка, Н3 = Сара

СМ1 = У Н1 деньги из Н2

СМ2 = В Н2 деньги от Н3

СМ3 = У Н3 деньги от Н1

СМ4 = У Н1 деньги из Н2

Сам факт равенства: СМ4 = СМ1 является И – (индикатором роста к о н е ч н о г о текста с отрицательным значением: новой информации больше не появится) и одновременно И+ (индикатором роста б е с к о н е ч н о г о текста с положительным значением: порождение бесконечного текста началось).

Воспроизводимый конечный текст имеет цепочечную переменную связи: Св = Н(i+1).

Общая структура этого текста:

((a + b) + (b + c) + (c + a)) + ((a + b) + (b + c) + (c + a)) +…

Не нужно большой проницательности, чтобы увидеть тождественность этой структуры структуре (4).

Рассмотренные выше сказки, строго говоря, не являются докучными: единственное, чем они могут докучать, так это своей бесконечностью.

С полным правом *докучными* называются те сказки, которые М. А. Ковшова, статья которой так и осталась неизвестной И. Ф. Амроян (в [Амроян 2005] имя М. Л. Ковшовой не упоминается), предложила называть *1) неоправданно короткими* и *2) неоправданно незаконченными* [Ковшова 2002].

Докучливость этих «сказок» заключается в том, что сказка в них обещается, но не сообщается. Приведем примеры таких сказок.

СМ1: – Рассказать ли тебе докучную сказочку?
– Расскажи.
– Ты говоришь: расскажи, я говорю: расскажи;
СМ2: рассказать ли тебе докучную сказочку?
– Не надо.
– Ты говоришь: не надо, я говорю: не надо;
СМ3: рассказать ли тебе докучную сказочку?
– и т.д.

В этом тексте СМ выглядит следующим образом:

СМ: – Рассказать ли тебе докучную сказочку? – Н. – Ты говоришь: Н, я говорю: Н.

При этом Н1 = *Расскажи,* а Н2 = *Не надо.*

Мы видим, что в позиции переменной нового Н появляются разные слова, не синонимичные друг другу. С этой точки зрения и по жесткому, и по смягченному, и даже по мягкому определению тождества СМ «Расскажи» ≠ «Не надо»; следовательно, мы имеем структуру (a) + (b) + (c) + …, а не структуру (1). Тут мы обнаруживаем не только противоречивость формы и функции, но и нечто большее. Наша переменная нового Н выступает в функции И+ (положительного индикатора роста структуры), независимо от ее содержания. Эта нерасчлененность переменных Н и И не только подтверждает архаичность текстов данного типа, но и проливает свет на происхождение переменной И: Индикатор роста структуры происходит из переменной нового (Н).

Близка к уже рассмотренной и нижеследующая «сказка».

СМ1: Сказать ли тебе сказку про белого бычка?
– Скажи.
– Ты «скажи», да я «скажи»,
СМ2: а сказать ли тебе сказку про белого бычка?
– Нет.
– Ты «нет», да я «нет», да чего ж это будет?
СМ3: А сказать ли тебе сказку про белого бычка?
– Отстань!
– Ты «отстань», да я «отстань», да чего ж это будет, да докуль это будет?
СМ4: А сказать ли тебе сказку про белого бычка?
...Не надо...

Был себе человек Яшка / Яська / Тяжка / Сашка,
На нем серая сермяжка / красная рубашка
(На спине синяя латка),
На затылке пряжка,
На шее тряпка,
На голове шапка.
Хороша ли моя сказка?
– Хороша (Нехороша).
– Ты говоришь: хороша (нехороша),
Я говорю: хороша (нехороша),
А вот послушай:
Был себе человек Яшка…

К бесконечным докучным текстам (но не сказкам) диалогического типа относится также словесная игра «Купи слона»:

СМ1: – Купи слона!
– Зачем мне слон?
– Все говорят «зачем мне слон»,
СМ2: а ты купи слона.
– Отстань!
– Все говорят «отстань»,
СМ3: а ты купи слона.
И т.д.

Ср. Вариант М. Л. Ковшовой:

– Купи слона.
(– Отстань.)
– Все говорят: отстань.
А ты купи слона.
(– Сам купи.)
– Все говорят: сам купи.
А ты купи слона.
(Отворачивается.)
– Все отворачиваются.
А ты купи слона. (Молчит.)
– Все молчат.
А ты купи слона…

Сюда же можно отнести и бесконечный диалог:

– Мы с т*обой шли?*
– Шли!
– Сапог нашли?
– Нашли!
– Я тебе его дал?
– Дал!

– Ты его взял?
– Взял!
– А где же он?
– Кто?
– Да не кто, а что!
– Что?
– Сапог!
– Какой?
– Ну такой!
Мы с тобой шли?
– Шли!
– Сапог нашли?
– Нашли…

К интерпретации этого текста М. Л. Ковшовой нам практически нечего добавить: «Решивший участвовать в игре слушатель подает подсказанные ему реплики, но вот рифма нарушена и требуется не автоматический, а осмысленный ответ на вопрос: *– Де же он? Кожух (кафтан, шуба, плетка* и др.) должен остаться в сказочном пространстве, а рассказчик переносит его поиски в пространство реальной действительности. И слушатель не знает, что сказать (*– Що?*). Он вынужден либо участвовать в продолжении сказочного повествования, либо остановить игру, обозначив своей репликой границу между сказочным повествованием и бытовым диалогом:

– Кум, а кум! Мы с тобой шли? – Шли. – Да кожух знайшли? – Знайшли. – У корчму зайшли? – Зайшли. – По восьмушци выпили? – Выпили. – Я ж яго зняв? – Зняв. – Да тебе отдав? – Отдав. – Да де ж он? – Кто? – Кожух! – Який?
– Да мы с тобой шли?..» [Ковшова 2002].

Эти диалоги также потенциально бесконечны и имеют структуру (1).

Совсем другой структурой обладают сказки типа

– Рассказать ли тебе сказочку про белого гуся?
– Расскажи.
– Вот она и вся.

Жил-был царь Ватута – И вся сказка тута!

Примечательно, что в таких текстах (и их записях) никаких указаний на повторение или бесконечность не содержится. Это «сказки» докучные, но не бесконечные!

По точному наблюдению М. Л. Ковшовой, «наличие многих персонажей объясняется сквозной рифмой, являющейся художест-

венной особенностью данных текстов: рифма на *-ся* (*гуся-поросялося-карася-вся*), рифма на *-ец* (*елец-жеребец-огурец-конец*), рифма на *-тута* (*Ватута-кнута-тута*)» [Ковшова 2002].

Неоправданно незаконченные докучные сказки М. А. Ковшова интерпретирует следующим образом: «Бесконечность второго типа докучной сказки создается открытостью ее конца. Технический прием состоит в том, что ход сказочного действия, его время, способное в обычной сказке замедляться или волшебным образом ускоряться, соединяется с ходом времени в реальном пространстве: рассказчик и слушатель вынуждены ждать, когда две тысячи волов перейдут по одной жердочке мост, и только после этого можно будет продолжить повествование.

Таким образом, сказка сменяется реальностью; в тексте они соединены, а не противопоставлены друг другу. Это соединение происходит на четко маркированной вопросом слушателя границе между художественным пространством и реальностью:

> *Был себе царь Додон. / Застроил он костеной дом, / Набрал со всего царства костей, / Стали мочить – перемочили, / Стали сушить – кости пересохли, / Опять намочили... / (– Ну что же дальше было?) А когда намокнут, тогда доскажу.*

> *Жил-был один мудрец, вздумал он из человеческих костей построить через Кіян-море мост. Собирал он кости не год, не два, целых сорок лет и пустил их, чтобы были мягки, мокнуть в воду… (– Ну что же дальше было?) Подожди, еще кости не размокли»* [Ковшова 2002].

К докучным сказкам конечного типа относятся и следующие.

> *– Жил-был старичок. Поехал на мельницу намолоть муки...*
> *– Ну, вот поманил, а не рассказываешь!*
> *– Кабы доехал, рассказал, а он, может, неделю проедет!*
> *---*
> *В некотором царстве,*
> *В незнакомом государстве,*
> *Не в том, в котором мы живем,*
> *Случилось диво дивное,*
> *Явилось чудо чудное:*
> *Выросла в огороде репа важная,*
> *Хвалила старуха кажная:*
> *Одним деньком*
> *Не обойдешь кругом.*
> *Половину той репы вся деревня месяц ела,*
> *Едва доела.*

Соседи увидали –
Три недели другую половину доедали.
Остатки на телегу навалили,
Мимо лесу потащили,
Телегу обломили.
Пробегал медведь – удивился,
Со страху спать повалился...
Когда он проснется –
Тогда и сказка дальше поведется!

Жил-был царь Бубенец.
Захотел он построить себе новый дворец
Навезли ему мокрых досок,
Положили сушить на песок.
Сушили, сушили – пересушили.
Положили в реку – перемочили.
Снова сушили – пересушили,
Снова мочили – перемочили!
Вот как будут доски готовы,
Тогда и за сказку за эту примемся снова.
Только будет это нескоро:
Это будет в тот год,
Когда леший помрет, –
А он еще и не хворал!

Как видим, и эти сказки, являясь докучными, не являются рекурсивными.

Таким образом, отождествление бесконечных и докучных сказок ошибочно. Это два пересекающихся множества, причем зона пересечения невелика: «*Докучная сказочка», «Сказка про белого бычка»* и «*Был себе человек Яшка*».

Перейдем к рассмотрению конечных текстов рекурсивной структуры.

Если бесконечные тексты рекурсивной структуры ($Р_{бк}$-тексты) решали три задачи: 1) порождение текста, 2) удержание информации и 3) формирование ритма, то конечные тексты рекурсивной структуры ($Р_{к}$-тексты) решают на одну задачу больше: они еще 4) обеспечивают прирост и накопление информации. При этом любой $Р_{к}$-текст может быть закольцован и превращен в бесконечный, что для характеристики конечных текстов и их структуры не имеет значения, ибо конечный текст растет лишь до тех пор, пока прирастает информация, повторение же его означает прекращение прироста информации. Так И+ бесконечного текста высту-

пает в значении И– конечного текста. Более того: И+ бесконечного текста относится ко всему конечному тексту, а И– конечного текста относится к новой СМ. Таким образом, повторение конечного текста является сигналом его окончания.

Выше было предложено классифицировать конечные тексты по числу СМ: на одночленные, двучленные, трех- и более -членные. Начиная с трехчленных текстов появляется возможность различать три типа структур:

(6) (a) + (b) + (c) + (d) + (e) + (f) + … (n) – ступенчатый;

(7) (a) + (a + b) + (b + c) + (c + d) + (d + e) + (e + f) + … (n) – цепочечный;

(8) (a) + (a + b) + (a + b + c) + (a + b + c + d) + (a + b + c + d + e) + + (a + b + c + d + e + f) + … (n) – кумулятивный.

Трехчленная рекурсия преобладает в волшебных сказках и выступает там в качестве приема ретардации. Весьма часта трехчленная структура и в анекдотах. Сказки же, традиционно называемые кумулятивными, в норме имеют большее число СМ.

Второе великое открытие, совершенное нашими далекими предками, состояло в том, как не только удерживать информацию, но и наращивать ее. В полной мере этому требованию отвечают кумулятивные тексты структуры (8): единожды полученная информация все время воспроизводится, что способствует ее сохранению.

Доказательство относительной хронологии структур (6–8) может быть как логическим, так и эмпирическим.

Одного взгляда на структуры (6–8) достаточно, чтобы заметить: систематически различаться они начинают только с третьей СМ. Вторые СМ совпадают у кумулятивных и цепочечных текстов, а первые СМ – у всех трех типов структур. Из этого автоматически следует, что первые СМ для структур (7) и (8) принципиально неполны. Что касается второй СМ, то она является позицией нейтрализации для структур (7) и (8). Соответственно, СМ1 – позиция нейтрализации для структур (6–8).

Только в кумулятивной структуре есть модели цепочечной и ступенчатой структур: СМ1 кумулятивной структуры – модель СМ ступенчатой структуры, СМ2 кумулятивной структуры – модель СМ цепочечной структуры и СМ3 кумулятивной структуры является моделью самой кумулятивной структуры.

Таким образом, логическое доказательство большей древности кумулятивных структур состоит 1) в их максимальной близости к

бесконечным текстам (сохраняется воспроизведение информации) и 2) в логической выводимости из кумулятивной структуры цепочечной и ступенчатой.

Эмпирическое доказательство большей древности кумулятивных структур состоит в их регулярном, если не сказать систематическом, вырождении в более экономные (чаще – ступенчатые) структуры в самом процессе рассказывания.

Первоначально в сказке ценилась продолжительность: сказка помогала коротать время, развлекала. То же и с народными песнями: они были длинными, так как помогали разнообразить монотонность крестьянского труда и, будучи закольцованными – бесконечными. Когда функция сказок и песен изменилась, долгота стала недостатком, от которого стали избавляться, выкидывая, по возможности, все повторяющееся. Это привело к торжеству самых экономных структур – ступенчатых.

В записях фольклористов (в том числе и используемых И. Ф. Амроян) вырождение кумулятивных структур представлено не единицами, а десятками и сотнями.

Когда отсутствуют собственно научные аргументы, в науке принято апеллировать к мнению авторитетов или большинства. Разумеется, доказательной силой такие аргументы не обладают, но их житейская сила подтверждается постоянством их использования. В данном случае, оспаривая бóльшую древность кумулятивных структур, И. Ф. Амроян оказывается в одиночестве. С ней не согласен даже К. В. Чистов, с опорой на работу которого исследовательница стремится обосновать максимальную древность цепочечных структур: «Образцы наиболее ясного цепьевидного построения можно найти среди так называемых кумулятивных песен. Они по своему характеру близки к кумулятивным сказкам или, может быть, наоборот – отчетливость их цепьевидной композиции, построенной на повторениях подобных эпизодов, производит на человека, привыкшего к сложной композиции текста современной художественной прозы, песенное впечатление. Таковы известные всем с детства сказки **«Колобок», «Репка»** и другие со схемой $A+A_1+A_2+A_3$ и т.д., отражающей, видимо, **наиболее архаический** из возможных видов повествовательного сюжета (выделение наше. – *А. К.*) [Haavio 1929; Taylor 1934; Пропп 1976: 241–257; Lüthi 1975: 95; Неклюдов 1975: 182–190]» [Чистов 2005: 99–100].

И К. В. Чистов, и И. Ф. Амроян правы, описывая кумулятивные (и цепочечные) структуры как ступенчатые. Действительно, (a + b) ≠ (b + c), a (a + b + c) ≠ (a + b + c + d). Если мы первые члены данных пар обозначим как (a / A), то второй член с необходимостью будет не равен (a / A), т.е. должен быть обозначен как (b / A_1). Аналогично и с остальными составляющими текста (СМ).

В этом смысле И. Ф. Амроян права, когда указывает, что «Колобок последовательно встречается с различными персонажами» [Амроян 2005: 21]. Но это лишь констатация того очевидного обстоятельства, что «Колобок» содержит несколько СМ и несколько Н (переменных нового). А вот фраза «кумуляция обнаруживается *только* в песенке Колобка» (курсив наш. – *А. К.*) [Амроян 2005: 21] фактически является самоопровержением. Или, по мнению И. Ф. Амроян, песенка Колобка не является частью СМ? Или в песенке Колобка не повторяются все ранее встречавшиеся персонажи? А если признать, что песенка Колобка – часть СМ и в ней повторяются все ранее упоминавшиеся персонажи (Н), то не признать «Колобок» сказкой кумулятивной структуры невозможно.

Что же касается глубокого и продуктивного наблюдения К. В. Чистова о сходстве тема-рематической структуры речи и фольклорных текстов цепочечной структуры, то тут следует иметь в виду, что первичной немаркированной и естественной формой речи является диалог с его вопросно-ответной формой. Вопрос первого собеседника – тема, ответ второго собеседника – рема.

Рассмотренные выше бесконечные рекурсивные тексты, рождаясь из диалога (как «Докучная сказочка»), развиваются в монологический текст (как «У попа была собака»), а собеседник с его ответом, если и нужен, то только как повод для очередного воспроизведения текста. Конечные же тексты рекурсивной структуры принципиально монологичны, что не мешает им содержать в СМ и диалоги.

Следующим этапом развития монологических текстов являются волшебные сказки, содержащие и диалоги, и рекурсивные фрагменты. Как видим, культура строится накоплением открытий, техник, приемов: каждое новое открытие не отменяет предыдущие, а использует, включает, обогащает их и обогащается ими.

В целом монологическая речь – очень позднее достояние человечества, что подтверждает и история развития индивида: монологической речью ребенок овладевает значительно позднее и с бóльшим трудом, чем диалогической.

Монолог – поздняя, искусственная и маркированная форма речи, «не многих добровольный крест».

Подведем итоги.

Обнаружены две важные оппозиции Р-текстов: *бесконечные* и *конечные*, *диалогические* и *монологические*. Бесконечные Р-структуры подразделяются на *аддитивные* (с соположением) и *фрактальные* (с включением).

Установлена не тождественность, а лишь незначительная пересекаемость *докучных* и *бесконечных* Р-сказок.

Назначение последних – порождение бесконечного текста. Назначение первых – досадить собеседнику, вызвать его раздражение. Первые вовсе не обязательно бесконечны.

Мотивирована непринадлежность текстов «Хорошо, да плохо» к Р-структурам.

Даны определения *жесткого, смягченного* и *мягкого* тождества сюжетных морфем.

Предложена классификация бесконечных текстов по количеству СМ в воспроизводимых текстах: *одночленные* (1 СМ), *двучленные* (2 СМ), *многочленные* (3 и более СМ).

Так называемый «кольцевой повтор» И. Ф. Амроян оказался способом создания бесконечных текстов, а ее «маятниковый повтор» – частным случаем бесконечных текстов – двучленными бесконечными текстами.

Анализ СМ бесконечных Р-структур позволил обнаружить в них и Н, и Сч, и Тн и И+/-, а также прийти к выводу: Индикатор роста структуры происходит из переменной нового (Н).

Предложена целостная типология рекурсивных текстов, различающая 9 типов Р-структур.

Дальнейшим направлением исследования может быть полный охват всего мирового корпуса Р-сказок, Р-песен и Р-анекдотов, а также использование Р-структур в сакральных и художественных текстах.

Литература

1. *Амроян И. Ф.* Типология цепевидных структур // Кунсткамера. Этнографические тетради. СПб., 1995. Вып. 8–9. С. 286–293.

2. *Амроян И. Ф.* Русские докучные сказки. Тольятти, 1996.

3. *Амроян И. Ф.* Современные судьбы произведений детского фольклора, имеющих традиционную цепевидную композицию // Атриум. Серия: Филология. 1997. № 1. С. 18–24.

4. *Амроян И. Ф.* Типология цепевидных структур. Тольятти, 2000.

5. *Амроян И. Ф.* Повтор в структуре фольклорных текстов (на материале русских, болгарских и чешских сказочных и заговорных текстов). М., 2005.

6. *Ковшова М. Л. У попа была собака*: о лукавой поэтике докучной сказки // Логический анализ языка. Семантика начала и конца. М., 2002.

7. *Кретов А. А.* Сказки рекурсивной структуры // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Т. 1. Тарту, 1994. С. 204–214.

8. *Кретов А. А.* Рекурсивные сказки-2. 2002а. С. 1–22 // http://www.ruthenia.ru/folklore/ publikations.htm

9. *Кретов А. А.* Сказки с повторениями // Живая старина: Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре. М., 2002б. № 1 (33). С. 24–27.

10. *Кретов А. А. Колобок*: от объекта к субъекту // Текст, м. р., ед. ч.: материалы рабочего совещания. М., 2003а. С. 16–33.

11. *Кретов А. А.* О взаимной проективности фольклорного текста и его метаязыковой записи. 2003б. С. 1–26 // http://www.ruthenia.ru/folklore/ publikations.htm

12. *Неклюдов С. Ю.* Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 183–184.

13. *Никифоров А. И.* Народная детская сказка драматического жанра. Л., 1928. С. 49–63.

14. *Пропп В. Я.* Кумулятивная сказка // *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность: избр. статьи. М., 1976. С. 241–257.

15. Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1975.

16. *Толстой И. И.* Обряд и легенда афинских буффоний (1936) // *Толстой И. И.* Статьи о фольклоре. М.; Л., 1966. С. 80–96.

17. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 2004.

18. *Чистов К. В.* Вариативность и поэтика фольклорного текста // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. М., 1983. С. 143–169.

19. *Чистов К. В.* Вариативность и поэтика фольклорного текста // Фольклор. Текст. Традиция: сб. ст. М., 2005. С. 77–104.

В. И. Тюпа

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА ЛИРИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

1

Жанр – понятие глубоко традиционное, сформировавшееся в лоне нормативных поэтик, а в Новое время теоретически неоднократно переосмыслявшееся и вследствие этого терминологически неустойчивое. Дискурс – понятие относительно новое, появившееся лишь в середине XX столетия и тоже далеко еще не устоявшееся в терминологическом употреблении, но уже вследствие своей молодости. Совместивший данные понятия Цветан Тодоров в 1975 г. писал: «В литературоведческих исследованиях правила, свойственные дискурсу, изучаются обычно в разделе “жанры”»[1].

Приступив в начале 1950-х к работе над «Проблемой речевых жанров», М. М. Бахтин сетовал на отсутствие в лингвистике понятия, концептуализирующего высказывание не как грамматическое предложение, а как «целое высказывание». Такое высказывание «уже не единица языка (и не единица “речевого потока” или “речевой цепи”), а единица *речевого общения*, имеющая не значение, а *смысл* <…> имеющий отношение к ценности – к истине, красоте и т.п. – и требующий *ответного* понимания, включающего в себя оценку»[2]. Подойдя с иных позиций к той же проблематике, которая занимала позднего Бахтина, Мишель Фуко воспользовался бытовавшим уже в 1960-е годы термином «дискурс», обозначив им коммуникативную реальность, располагающуюся «между мыслью и речью»[3] и последовательно игнорируемую, на его взгляд, философией, с одной стороны, и лингвистикой, с другой.

Для аналитической работы с высказываниями как реальностями не текстуально-лингвистическими, а коммуникативными (по Бахтину, «металингвистическими») и было выдвинуто понятие дискурса. «Почему понадобилось это понятие? Потому, – аргумен-

---

[1] *Тодоров Ц.* Понятие литературы // Семиотика. М., 1983. С. 367.

[2] *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 337. В дальнейшем цитаты из этого издания приводятся с указанием тома и страницы в скобках.

[3] *Фуко М.* Порядок дискурса // *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996. С. 74.

тирует Тодоров, – что языковые правила, обязательные для всех носителей языка, – это лишь часть правил, управляющих производством конкретной речевой продукции»; их существенно дополняют, «с одной стороны, правила, присущие каждому дискурсу в отдельности: официальное письмо составляют иным образом, нежели письмо интимное; а с другой – ограничения, которые накладывает ситуация высказывания: личность адресанта и адресата, условия места и времени, в которых возникает высказывание»[4].

Рут Водак удачно уточняет двоякую сущность дискурса: с одной стороны, он «социально конституирован», то есть принадлежит какой-то прецедентной цепи высказываний, сфере общения, с другой – он сам «конституирует ситуации, объекты знания, социальные идентичности людей, групп и их взаимоотношения»[5], то есть оказывается беспрецедентным коммуникативным событием. Взаимодействие коммуникантов может быть непосредственным и синхронным (устная речь) или опосредованным и диахронным (речь письменная). Но событие, именуемое дискурсом, при встрече сознания с текстом происходит далеко не всегда: воспринимающему знаковую данность чьего-то высказывания необходимо войти в некое *интерсубъективное пространство общения* (со-общения, при-общения, раз-общения), которое не может быть ни чисто внешним (объективным), ни чисто внутренним (субъективным).

Дискурс при всей его событийности не следует мыслить чем-то беспрецедентно единичным. Здесь также имеются свои воспроизводимые в речевой практике культурно значимые упорядоченности: «Кроме форм языка существуют еще формы комбинаций этих форм» (5, 184).

Поскольку «производство дискурса проявляется как непрерывный выбор возможностей, пролагающий себе дорогу через сеть ограничений»[6], постольку дискурс – это система не семиотических конвенций, а коммуникативных *компетенций*: креативной (субъектно-авторской), референтной (объектно-геройной) и рецептивной (адресатно-читательской). Понятие «дискурсивной компетенции» А. Ж. Греймас выводит из организованности высказываний как неизбежно принадлежащих к той или иной области дискурсивных практик: «Дискурсивная деятельность опирает-

[4] *Тодоров Ц.* Понятие литературы. С. 366–367.

[5] *Wodak R.* Disorders of Discourse. London., 1996. P. 15.

[6] *Greimas A. J., Courtŭs J.* Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris, 1979. P. 106.

ся на дискурсивное умение, которое ничем не уступает умению, например, сапожника, иначе говоря, мы должны предполагать наличие <…> компетенции, если хотим объяснить производство и восприятие конкретных дискурсов; компетенции <…> чье существование, подобно соссюрианскому "языку", виртуально»[7]. Виртуальность дискурсивных компетенций не предполагает сведение дискурса к окказиональному факту и делает это понятие двойственным (ambigu): не только единичное коммуникативное событие, но и вся «семиотическая область (т.е. сфера дискурсивных практик. – *В. Т.*) может быть названа дискурсом (литературным или философским, например) в силу своей принадлежности к данному контексту культуры»[8].

Двойственное понимание дискурса восходит к обосновавшему его Мишелю Фуко. С одной стороны, «акт высказывания – не повторяющееся событие; оно имеет свою пространственную и временную единичность, которую нельзя не учитывать»[9]. С другой стороны, «стратегические возможности (выбора. – *В. Т.*) образуют для высказываний *поле стабилизаций*, которое, несмотря на все различия актов высказывания, позволяет им повторяться в своей тождественности»[10]. Это поле стратегических регулярностей формируют некие компетенции, которые «отсылают к различным статусам, местам и позициям, которые субъект может занимать или принимать, когда поддерживает дискурс»[11].

В принципе, всякий литературный жанр образует некоторое «поле стабилизаций» для принадлежащих к нему единичных произведений. Одним и тем же словом «роман» мы называем каждый текст, относимый к данному жанру, и всю совокупность этих текстов, составляющих область «романного дискурса». Это побуждает усомниться в целесообразности использования обоих терминов: и «жанр», и постепенно вытесняющий его «дискурс». Однако на самом деле нужны именно две взаимосвязанные категории, поскольку типология литературных жанров, как и типология «социально конституированных» высказываний, охватывающая словесность в целом, имеют дело с двумя различными аспектами одного и того же.

[7] *Greimas A. J., Courtüs J.* Sémiotique... P. 248–249.

[8] Там же. С. 105.

[9] *Фуко М.* Археология знания. Киев, 1996. С. 102.

[10] Там же. С. 104. Курсив Фуко.

[11] Там же. С. 55.

В свое время Тодоров обозначил проблему двуаспектности жанровой типологии, предложив разграничивать жанры в «историческом» и в «теоретическом» смысле. Первые, согласно характеристике Жана-Мари Шеффера, «суть не субстанции, определяемые по внутренним закономерностям, а поля феноменов, разграничиваемые по дифференциальным признакам»[12], в частности, в соответствии с правилами нормативных поэтик[13]. Это и есть *дискурсы*, как их мыслил Фуко: «поля регулярности различных позиций субъективности»[14]. Членение словесности на такие «поля» сугубо конвенционально, в исторической динамике неисчислимого множества коммуникативных событий оно подвержено изменчивости.

«Теоретические» *жанры* следует понимать как сущностные категории «субстанциальной» природы различных сфер дискурсивной практики с их «внутренними закономерностями», то есть в их самоидентичности. Дать теоретическую характеристику жанра означает задаться аристотелевским вопросом «о том, каковы возможности каждого [вида]»[15], реализуя которые жанр – например трагедия – «обретает наконец присущую ей природу»[16].

Четкого размежевания «“исторических” и “теоретических” типов произведений» придерживался Н. Д. Тамарченко. Следуя за Бахтиным в понимании жанра как «трехмерного конструктивного целого», он видел свою задачу в построении «теоретической модели литературного произведения, которая соответствует структурной основе его исторически сложившихся разновидностей»; цель такого моделирования в выявлении «важнейших “надысторических” *инвариантов*» в качестве «основных и как бы “естественных” возможностей словесно-художественного творчества»[17].

Однако немногие исследователи в наше время готовы идти этим путем. В соответствии с «антитеоретическим пафосом современной культуры»[18] большинство размышляющих о данной проблема-

---

[12] *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? М., 2010. С. 18.

[13] «Например, писать сонет – значит тем самым отдавать предпочтение режиму регулярных конвенций» (Там же. С. 185).

[14] *Фуко М.* Археология знания. С. 56.

[15] *Аристотель.* Поэтика // *Аристотель*. Соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 646.

[16] Там же. С. 650.

[17] *Тамарченко Н. Д.* Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001. С. 6. (Курсив мой. – *В. Т.*)

[18] *Смирнов И. П.* Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб., 2008. С. 7.

тике (включая названных выше Тодорова и Шеффера) придается скепсису относительно эвристического потенциала жанровой теории. Предлагаемая Шеффером «теория жанров» (в скептических кавычках, принадлежащих самому автору) «так плюралистична или же так раздроблена»[19], что представляет собой скорее проблемное введение в многообразие дискурсивных практик. Строго говоря, традиционная категория жанра здесь совершенно факультативна.

Диаметрально противоположную скептикам позицию занимает И. П. Смирнов, настаивающий на глубинной системности «длительного смыслоразличительного процесса» истории, в ходе которого «литература дифференцируется, распадаясь на субдискурсы»[20] (жанры). Исходя из того, что «всякая система текстов не феноменальна, а ноуменальна»[21], и усматривая в жанре не «непрерывное дискурсивное поле»[22] коммуникативных событий, а системно-историческое единство текстов, Смирнов полагает возможным выявить сущностную природу всякого литературного жанра. Согласно его главному тезису, это «некое специфическое отношение литературного текста к человеческому времени»[23]. Последующая аналитическая аргументация выдвинутого тезиса представляется достаточно убедительной, но она уводит от металингвистической проблематики «речевого общения» в сторону метафизического рассмотрения литературной текстуальности. Строго говоря, категория дискурса как категория современной коммуникативистики здесь избыточна.

Конструктивное соположение обеих категорий в рамках единой теории представляется, однако, принципиально важным. Не следует упускать из виду, что жанры художественной словесности суть такие же «речевые жанры», как и типы высказываний во всех прочих дискурсивных практиках. Трудно не согласиться с Тодоровым, когда он пишет: «Каждый тип дискурса, определяемый обычно как литературный, имеет нелитературных “родственников”, более близких ему, чем какой-либо иной тип “литературного дискурса”. Так, некоторые типы лирических стихотворений и молитва подчиняются большему количеству общих для них правил,

[19] *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? С. 185.

[20] *Смирнов И. П.* Олитературенное время. С. 5.

[21] Там же. С. 59.

[22] Там же. С. 262.

[23] Там же. С. 4.

чем то же стихотворение и исторический роман типа “Войны и мира”»[24].

Замыкание жанровой теории в специфике одного большого дискурса, эстетическая природа которого объединяет его с недискурсивным изобразительным искусством, с невербальной музыкой, несколько смещает наше видение жанрово-родовых дифференциаций литературы. Это обстоятельство, надо полагать, и побудило позднего Бахтина переместить эпицентр своих теоретических интересов с «эстетики словесного творчества» на «металингвистику». Однако недоучет эстетической специфики художественных высказываний[25] также существенно искажает жанровую картину литературного дискурса и чреват парадоксальным утверждением, будто «литература <…> не существует», поскольку «наличие функционального образования, называемого “литературой” (область дискурсивных практик. – *В. Т.*), отнюдь не предполагает наличия соответствующего структурного образования (системы литературных жанров. – *В. Т.*)»[26].

Эвристически перспективное разведение обсуждаемых понятий видится как соотнесение *собирательной* категории дискурса с *инвариантной* категорией жанра.

В инаугурационной лекции «Порядок дискурса» (1970) наиболее влиятельный из разработчиков этого понятия Мишель Фуко рассуждал о его отмеченной выше двойственности: наряду с «дискурсами, которые исчезают вместе с тем актом, в котором они были высказаны», имеются «дискурсы, которые лежат в основе некоторого числа новых актов речи», которые «бесконечно сказываются, являются уже сказанными и должны быть еще сказаны. Такие дискурсы хорошо известны в системе нашей культуры: это прежде всего религиозные и юридические тексты, это также весьма любопытные по своему статусу тексты, которые называют “литературными”»[27].

---

[24] *Тодоров Ц.* Понятие литературы. С. 368.

[25] В западной научной традиции «художественность», не имеющая вполне адекватного терминологического аналога, как правило, сводится к «фикциональности», что излишне упрощает понимание эстетической природы искусства слова. Ср.: «Отличительным свойством литературы является именно ее вымышленность» (*Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978. С. 43).

[26] *Тодоров Ц.* Понятие литературы. С. 369, 357.

[27] *Фуко М.* Порядок дискурса. С. 59.

Из приведенного рассуждения следует трехаспектное понимание занимающей нас категории. В своих семиотических границах понятие дискурса совмещается с понятием текста. В психологических границах общения дискурс предстает коммуникативным событием взаимодействия креативного и рецептивного сознаний. Наконец, в исторических границах вербальной культуры категория дискурса суммирует все высказывания некоторой общности текстов: «дискурсы должны рассматриваться прежде всего как ансамбли дискурсивных событий»[28]. В основе этих суммарностей могут быть обнаружены жанровые их инварианты.

Таким образом, назначение термина *дискурс* состоит в присвоении собирательных имен некоторым областям дискурсивных практик, границы которых могут быть очерчены феноменологическими размежеваниями «дифференциальных признаков» данной практики с другими, смежными ей в тех или иных отношениях. Тогда как термин *жанр* наиболее пригоден для обозначения сущностной системы «инвариантных свойств» соответствующей культурной традиции говорения или письма.

Иначе говоря, жанр – это конструктивный инвариант некоторой модификации более широкого сегмента дискурсивных практик. Так, например, в пределах «биографического дискурса» обнаруживаются жанры похвального слова (некролог или поздравительный адрес – жанровые модификации все того же панегирика), обличительной речи, жития, собственно жизнеописания (в строгом значении этого термина), автобиографии, мемуаристики. Построить убедительную теорию жанров, рассматривая в одном ряду «жанровых имен», например, трагедию и повествовательный дискурс, действительно невозможно. Ибо нарратив может, с одной стороны, принадлежать разным сферам общения, а с другой – функционировать с различной жанровой определенностью.

Жанровый инвариант, или, словами Бахтина, «жанровая схема <…> индивидуального речевого замысла» (5, 190) представляет собой теоретический конструкт, а не среднестатистическую равнодействующую множества вариантов. Инвариантная структура произведений определенного жанра обнаруживается на пересечении двух векторов: «генеалогического» (историческая траектория генезиса и эволюции жанровых образований) и «телеологического» (потенциал креативных возможностей, к реализации которых

[28] *Фуко М.* Порядок дискурса. С. 81.

устремлена жанровая практика)[29]. «Для правильного понимания жанра, – писал Бахтин, – необходимо подняться к его истокам», поскольку «в жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики*», которая, однако, «сохраняется в нем только благодаря постоянному ее *обновлению* <…> в каждом индивидуальном произведении данного жанра» (6, 120; выделено Бахтиным. – *В. Т.*).

Далеко не всякая дискурсивная общность имеет жанровую природу, то есть инвариантную *архитектонику* коммуникативного события и «композиционную определенность» текстовой его манифестации. Неотождествимость дискурса и жанра легко показать на примере вербализации научного мышления. Любая научная дисциплина являет собой математический, биологический, философский, «жанрологический» и т.п. дискурс, а не жанр. В качестве области дискурсивных практик она определяется «регулятивными конвенциями» (Шеффер) в качестве своих институциональных *границ*. Как говорил Фуко: «Внутри своих границ каждая дисциплина признает истинные и ложные высказывания»[30]. Жанровое же членение научных текстов на лекции, доклады, трактаты, очерки, рефераты, рецензии границы такого рода совершенно игнорирует: оно не связано с истинностью / ложностью и охватывает все научные дискурсы.

Разграничение понятий жанра и дискурса актуализируется, в частности, проблематикой исторического вытеснения нормативной поэтики (канонической жанровой системы) «романизированной» поэтикой инвариантных жанровых структур[31]. Скептицизм жанровой концепции Шеффера в значительной степени питается неразличением канонической и неканонической природы дискурсивных практик, скрывающихся под «жанровыми именами», например, сонета и романа. Сонетный канон аналогичен любому дисциплинарному дискурсу в трактовке Фуко: «Дисциплина – это принцип контроля над производством дискурса. Она устанавливает для него границы благодаря игре идентичности, формой которой является постоянная реакту-

[29] Второй вектор Шеффером игнорируется: жанровые конвенции якобы только «соотносят нашу нынешнюю деятельность с прежними видами деятельности, предлагаемыми как образцы для воспроизводства» (*Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? С.159).

[30] *Фуко М.* Порядок дискурса. С. 66.

[31] См.: *Тамарченко Н. Д.* Жанровый «канон» и «внутренняя мера» жанра // Теория литературы: В 2 т. М., 2004. С. 268–272.

ализация правил»[32]. Тогда как историческая жизнь романного жанра, особенно в эпоху его постромантического расцвета, не базируется на своде правил, избегая идентичности очередного творения с предшествующими.

Как уже подчеркивалось выше, категория дискурса явственно двоится: данный термин равно применим и к единичному «акту высказывания», и к дисциплинарному «полю стабилизации» таких актов. Это порой приводит к существенным недоразумениям, особенно если дискурс не отграничивается от речевого жанра, вынуждая вводить целый ряд избыточных искусственных понятий: «субжанр», «гипержанр», «комплексный жанр», «жанроид»[33]. Следствием неразличения занимающих нас категорий выступает утверждение о том, будто «жанровое пространство общения имеет полевую структуру»[34], что справедливо по отношению к дискурсу, тогда как жанр характеризуется инвариантной структурой общения.

Следует, по-видимому, четко размежевать два значения слова «дискурс» и соотнести их с понятием жанра.

Дискурс I – это единичное (монотекстовое) коммуникативное событие, обладающее *инвариантной* жанровой структурой текстопорождения.

Дискурс II – это интертекстуальное коммуникативное пространство, как правило, разножанровое, *полевая* структура, ограниченная регулятивными границами социокультурных практик.

«В каждой сфере деятельности, – писал Бахтин, – вырабатывается целый репертуар речевых жанров, дифференцирующийся и растущий по мере развития и усложнения данной сферы» (5, 159). Дискурс во втором значении – явление «институционального общения» (Седов). «Речевые жанры, входящие в военный и деловой дискурс, характеризуются жесткой степенью нормативности. Менее стандартизованы, но все же достаточно жестко нормативны жанры научного общения»[35]. Полностью соглашаясь с К. Ф. Седовым в этом пункте, выскажу, однако, свою уверенность в том, что не только «публичное общение» с его «риторическими жанрами», но и «повседневное межличностное общение» («разговор»)

[32] *Фуко М.* Порядок дискурса. С. 68.

[33] См.: *Седов К. Ф.* Дискурс как суггестия. М., 2011. С. 36–37 и др.

[34] Там же. С. 40.

[35] Там же. С. 39.

представляет собой отнюдь не «комплексный речевой жанр»[36], а социальную институцию неофициального характера, то есть является разговорным дискурсом с неформальными, но достаточно очевидными для коммуникантов регулятивными рамками адекватного общения.

С Фуко нетрудно согласиться, когда он риторически вопрошает: «Что такое система образования, как не ритуализация речи, как не определение и фиксация ролей для говорящих субъектов, как не конституирование доктринальной группы»[37] хранителей и властителей дидактического дискурса? Однако Фуко тут же безосновательно отождествляет с этой культурой регламентарной репродуктивности также и «письмо писателей». Жанровая преемственность творческих проб письма характеризуется инвариантностью, но чужда принципу серийности, который Фуко справедливо вменяет дисциплинарной дискурсивной практике.

Всякий дискурс (во втором значении термина) – в силу своей принадлежности к некоторой культурной парадигме – *технологичен* (явственно или имплицитно) и может быть описан на языке правил. Это справедливо не только по отношению к политической или педагогической сфере, но и к светской беседе, конфликтному выяснению отношений или задушевному дружескому разговору.

Всякий литературный жанр, даже канонический, являя собой феномен «творческой памяти в процессе литературного развития» (6, 120), – *эвристичен* в силу трансисторического «направления его собственной изменчивости»[38] от исходного генеративного импульса (genos'a) к предельной потенции осуществленности (eidos'y).

В качестве дискурса тот или иной тип говорения, по мысли Фуко, может «присваиваться» неким «дискурсивным сообществом», тогда как в качестве жанра – нет. Жанр сам конституирует виртуальное сообщество своих коммуникантов: «Каждый речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою определяющую его как жанр типическую концепцию адресата» (5, 200).

Отказывая тексту в его художественности или научности, философичности или сакральности, мы его аннулируем в качестве дискурса: негодный текст, не реализующий свою специфическую интенциональность, не несет в себе коммуникативного события (со-бытия индивидуальных сознаний). Однако даже конвенцио-

[36] Там же. С. 49.

[37] *Фуко М.* Порядок дискурса. С. 74.

[38] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 454.

нально негодный (в рамках актуальной для него культурной парадигмы) текст неизбежно обладает некоторой жанровой определенностью.

Наиболее существенно то, что оба ряда размежевывающих характеристик, как правило, приложимы, хотя и в различных пропорциях, к одному и тому же тексту. Производящий данный текст *дискурс*, участники которого «должны занимать вполне определенную позицию и формулировать высказывания вполне определенного типа»[39], действительно конституируется «сложной системой ограничений» (Фуко); тогда как его *жанр* определяется креативным потенциалом развертывания своих инвариантных возможностей.

2

Жанровость художественного письма представляет собой ведущий фактор литературной традиции. Дело не в том, хочет или не хочет писатель сотворить свое произведение в определенном жанре, а в том, что он не может избежать принадлежности создаваемого текста к той или иной линии жанровой преемственности; иногда – не одной, а разных, конструктивно взаимодействующих в построении художественного целого. «Каждое хорошее, получившееся стихотворение, – справедливо полагает В. И. Козлов, – обладает способностью встраиваться в литературные ряды, образуемые жанрами, поскольку хорошее стихотворение возможно только при наличии связи с традицией. Если эту связь выстроить не удается, слово не становится поэтическим, остается плоским»[40].

Распространенное представление о внежанровости лирики в романную эпоху безосновательно. Чисто экспериментальный текст (такой, как «Дыр-бул-щыл» Крученых), выходя за рамки жанровых линий литературного процесса, оказывается и вне художественной словесности. Лирика как явление эстетическое при всем желании поэта-новатора не способна порвать с жанровой принадлежностью – подобно тому как мы сами при всей нашей человеческой одухотворенности остаемся млекопитающими.

Классификация литературных жанров может разворачиваться с позиций, по крайней мере, двух принципиально различных подходов: кластерного или инвариантного.

---

[39] *Фуко М.* Порядок дискурса. С. 70.

[40] *Козлов В. И.* Архитектоника мира лирического произведения. Saarbrücken, 2011. С. 162.

Статистический по своему происхождению термин «кластер» означает скопление однотипных объектов. Кластерный подход к рассмотрению жанров[41] предполагает выявление некоторого пучка характеристик, которые в целом ряде произведений воспроизводятся комплексно: не обязательно присутствуют все, но многие часто соседствуют, как бы взаимно предопределяя друг друга. Так, пятистопный хорей после лермонтовского «Выхожу один я на дорогу», как известно, оказался ассоциированным с семантикой жизненного пути.

Кластер – это эмпирическое обобщение, ориентированное на максимальное количество значимых признаков (не только константных, но и факультативных). Кластерная типологизация указывает на исторически конкретные жанровые модели бытования литературной традиции, но не выявляет глубинных аспектов размежевания художественного письма на неслучайные жанровые линии развития. Последнее достигается инвариантным подходом, предполагающим обнаружение минимального количества неэлиминируемых сущностных свойств[42] во всех произведениях определенного жанрового типа.

Данное размежевание соответствует упомянутому выше разграничению Цветаном Тодоровым, «с одной стороны, исторических жанров, с другой – теоретических жанров. Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые – результат теоретической дедукции»[43]. Однако для построения достаточно эффективной типологии жаров «теоретическую дедукцию» необходимо дополнить рассмотрением исторического *генезиса* неслучайных жанровых образований. Таков путь исторической поэтики, пролагаемый между Сциллой плоского эмпиризма и Харибдой абстрактного теоретизма.

Для осмысления исторического генезиса лирики, согласно рассуждению В. И. Козлова, необходимо «понять, какое место этот род литературы занимает в речевой деятельности человека»[44]. Ина-

---

[41] См.: *Колесова С. Н.* Лирика К. Н. Батюшкова в контексте жанрообразовательных процессов XIX–XX вв.: кластерный подход: дисс. … канд. филол. наук. Новосибирск, 2011.

[42] Ср.: «Конструктивный принцип познается не в максимуме условий, дающих его, а в минимуме» (*Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 17).

[43] *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 9.

[44] *Козлов В. И.* Указ. соч. С. 3.

че говоря, необходим т.н. дискурсный анализ лирических текстов, предполагающий выявление их коммуникативной стратегии, которая, в свою очередь, состоит в интегративном позиционировании субъекта, предмета и адресата высказываний.

С позиций исторической поэтики представляется несомненным, что лирический дискурс формируется на почве дискурса *магического*, вырастает из заклинаний (равно как и религиозно-молитвенный дискурс). Еще Дидро называл лирическую поэзию «ритмической магией». Магическую природу лирики увлеченно обдумывал и декларировал Новалис. По мысли Мандельштама, поэт «бросает звук в архитектуру души (читателя. – *В. Т.*) и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое приращение, происходящее от хорошей акустики, и называет этот расчет магией»[45]. В наше время «традиционную связь поэзии и магии»[46], связь лирики с «магическими функциями слова» можно признать общим местом литературоведческой науки[47].

Магическое прошлое лирического дискурса, во-первых, обеспечивает его неустранимую автономию относительно иных родов художественного письма; во-вторых, оно достаточно прозрачно мотивирует принципиальную емкость, интегративность (по формуле Пастернака, здесь «в слово сплочены слова»), а также и преимущественную стихотворность лирики. Принципиальная роль повторов, повышенная степень ритмической упорядоченности, повышенная плотность эпитетов, тропов, олицетворений, анаграмматическая и строфическая организация текста – все это своего рода рудименты глубоко архаичной вербально-синкретичной практики заговоров, заклинаний, «чародейного слова, вмещающего в себе страшную силу»[48]. Отсюда проистекает «вербальная магия», позволяющая, по мысли Гуго Фридриха, «ради эффекта околдования разбить, распылить мир на фрагменты. Темнота, инкогерентность становятся предпосылками лирической суггестии»[49].

---

[45] *Мандельштам О. М.* Слово и культура. М., 1987. С. 48–49.

[46] *Фридрих Г.* Структура современной лирики. М., 2010. С. 33.

[47] См.: *Гаспаров М. Л.* Введение // Лирика: генезис и эволюция. М., 2007. С. 11.

[48] *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 44.

[49] *Фридрих Г.* Структура современной лирики. С. 34.

И. Г. Матюшина убедительно возводит к магическим заклинаниям поэзию скальдов. Рассматривая процесс ее становления, «начиная с зарождения культа формы, укорененного в магии заклинаний, и до его преодоления в мансенге, эволюционирующем в лирику», исследовательница показывает, как «магическая “эффективность” скальдического мансенга уступает место эстетической действенности лирической поэзии»[50]. Отмечу весьма существенную мысль о том, что канонизация поэтических форм имеет своим истоком сугубую прецедентность мифологического мышления и магических действий[51]. Матюшина приходит к выводу о том, что «скальдическая поэзия типологически ближе к тому этапу развития словесности, который реконструируется для долитературного периода античной культуры, когда на единой стадии магической дорелигиозной обрядности еще соседствуют плач, брань и эротика, дающие начало элегиям, ямбам и любовной лирике»[52].

В этот период генезиса литературного письма пристально вглядывалась О. М. Фрейденберг, трактуя древнегреческую лирику, которая «очень близка оракулу», как «долитературный жанр», речевой субъект которого оставался своего рода магом, жрецом, шаманом: «Архаические поэты близки <…> к ведунам и вещунам <…> Особенность этого раннего лирического “себя” состоит в том, что <…> поэт-лирик по сути является “формой Аполлона”, неотделим от той мифопоэтической реальности, которую он описывает»[53].

В глубинах культурной архаики, как полагает И. Т. Касавин, магия «выражала позитивную творческую способность человека». Для современного же человека магия выступает «моделью предельного опыта», в этом качестве она «переживается и воспроизводится всяким творческим субъектом, конструирующим

[50] *Матюшина И. Г.* Становление лирики в средневековой Европе // Лирика: генезис и эволюция. С. 88, 86.

[51] Ср.: «Миф выступает как исторически образовавшееся суждение о некотором событии, само существование которого однажды и навсегда свидетельствовало в пользу какого-либо магического действия. Иногда миф оказывается не чем иным, как фиксацией магического таинства, ведущего начало от того первого человека, кому это таинство раскрылось в некотором знаменательном происшествии» (*Малиновский Б.* Магия, наука и религия // Магический кристалл. М., 1992. С. 94).

[52] *Матюшина И. Г.* Указ. соч. С. 87.

[53] *Фрейденберг О. М.* Происхождение греческой лирики // Лирика: генезис и эволюция. С. 398–400.

собственную онтологию для трансцендирования из повседневной реальности и ее последующего преображения и обогащения». В частности, «языковое творчество перестало быть прерогативой лишь шаманского культа и превратилось в литературу, сохраняя в себе фундаментальную магическую компоненту»[54].

Магическое слово являет собой чистый перформатив. Поэтому обращение к теории перформативности способно, на мой взгляд, существенно углубить наше понимание лирических жанров и лирического дискурса в целом.

Перформативными именуются высказывания, которые, по мысли Джона Остина, «никак не могут быть истинными или ложными <…> Если некто произносит подобного рода высказывание <…> тем самым он не просто говорит, но делает нечто»[55]. Коммуникативные действия такого рода – в противоположность нарративным репрезентациям – являются речевыми *автопрезентациями*, поскольку субъект перформативного слова не свидетель событийного действия и не рассказчик о нем, а сам действователь.

Для литературоведения категориальной значимостью обладает не наличие в языке особых перформативных глаголов, которыми интересуется лингвистика, а функционирование в культуре особых речевых жанров. Перформативные жанры – это жанры непосредственного *действия словом*, осуществляющего изменение (заново «переформатирующего») саму коммуникативную ситуацию общения. Таковы клятвы и проклятия, приказы и просьбы, жалобы, благословения, приветствия, разрешения, обещания, благодарности, завещания и т.п.

Перформатив является древнейшим родом говорения, мотивированным магической силой творящего и претворяющего слова. «Перформативное ядро культуры»[56] базируется на архаичных

---

[54] *Касавин И. Т.* Миграция. Креативность. Текст. Проблемы неклассической теории познания. СПб., 1998. С. 139, 159, 161.

[55] *Остин Дж.* Перформативные высказывания // *Остин Дж.* Три способа пролить чернила. СПб., 2006. С. 264.

[56] Ср.: «Правовые отношения возникли как продолжение перформативных высказываний, за которыми закреплялись права и обязательства <…> Перформативное ядро культуры сопровождается инсценировкой – искусством перформанса <…>, т.е. сценарного действия» (*Проскурин С. Г.* К вопросу о тематической сети языка и культуры. Древние перформативы, космос и римское право // Критика и семиотика. Вып. 15. Новосибирск; М., 2011. С. 27). Этимологический анализ индоевропейской правовой лексики показывает, что древнейшим «сценарным действием» перформативной природы было жерт-

представлениях об *онтологических* возможностях магического дискурса, задающего бытийственные характеристики предметов, существ, отношений. Из этого корня произросли заклятия (объектов), клятвы (заклятия самого себя), проклятия / благословления (других субъектов) и молитвы (интерсубъектные заклинания, устанавливающие контакт между «я» и «сверх-я»). Данная эволюционная «развилка» дискурсивных практик являет собой картину генезиса многих речевых жанров, в частности лирических.

Перформативный род высказываний изучен гораздо менее основательно, чем нарративный, поэтому в осмыслении перформатива целесообразно ориентироваться на категории нарратологии, чьи успехи позволяют искать в ней опору для отталкивания при разработке проблем перформативной речевой практики. И прежде всего следует указать на принципиальную разницу базовых когнитивных структур нарратива и перформатива, на разнородность их архитектонических оснований. Рассказывание имеет структуру человеческого *опыта* (воспоминания, свидетельства), тогда как перформативное высказывание – более архаичную структуру *откровения* (озарения, догадки, домысла). «Ядро лирики <…> озарение, в котором обретают свои формы и поэтическое сознание, и мир. В этом озарении лирическое “я” открывает себя»[57].

В противовес нарративу, репрезентирующему событийный опыт пребывания в мире, перформатив служит автопрезентацией субъекта речевых действий. В частности, лирический перформатив – это всегда личностное самоопределение (неведомое магической культуре), но не автокоммуникация. Автокоммуникативна дневниковая запись, которая может получить статус лирического дискурса (опыты Пришвина), но для этого она, создавая «иллюзию <…> чистого самопереживания» (1, 230), должна быть переориентирована на рецептивные возможности другого.

Обращаясь к опыту нарратологии, не следует бездумно переносить устоявшиеся нарратологические понятия в малоизученную с позиций дискурсного анализа область художественного письма. Нарративность встречается и в лирике, но это факультативный, неродовой феномен. Что же касается «чистой» (анарративной) лирики, то привычные нарратологические категории, успешно при-

вприношение жидкостью, т.е. магическое возлияние (см.: *Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995. С. 360).

[57] *Козлов В. И.* Указ. соч. С. 187.

лагаемые к эпике, требуют существенного переосмысления для приложимости к перформативной сфере художественных практик. Так, понятие лирического героя принципиально не может быть отождествлено с понятиями героя или рассказчика в эпических жанрах, а лирический сюжет – вовсе не развертывание истории в повествовательную цепь эпизодов.

Художественное целое в лирике, согласно рассуждениям Бахтина, «исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует и не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире <…> не определяет и не ограничивает жизненного движения своего героя законченной и четкой фабулой; и, наконец, лирика не стремится к созданию законченного характера героя <…> (она имеет дело лишь с моментом его, с душевным эпизодом)» (1, 230).

В частности, на конфигурацию пространственно-временных параметров в лирике ошибочно переносить понятие хронотопа. Данный аспект художественной целостности был выявлен Бахтиным на материале нарративных высказываний, организация которых является, по мысли Поля Рикера, эпизодизацией интриги[58]. Эпизод же представляет собой интегративное единство места, времени и действия (состава действующих лиц). Эпизод как единица опыта принципиально хронотопичен. Тогда как анарративное лирическое откровение (композиционно упорядоченное, но не ведающее эпизода в качестве конструктивной единицы целого), нередко бывает начисто лишено временной или, напротив, пространственной локализации. При этом жесткое привязывание к одному из этих параметров другой стороны мнимого «хронотопа» способно обернуться исследовательским произволом.

Если базовыми характеристиками нарративного дискурса выступают событийность и точка зрения[59], то, последовательно проводя параллели, можно выявить конститутивные свойства перформативного письма.

В частности, точке зрения нарратора здесь соответствует вектор коммуникативной направленности перформативного высказывания. Вектор перформативности может быть *апеллятивным* (направленность преобразовательного речевого действия непосредственно на адресата), *презентативным* (направленность на

[58] См.: *Рикер П.* Время и рассказ. М.; СПб., 1999. Т. 1. С. 186 и др.

[59] См.: *Шмид В.* Нарратология. М., 2008; Событие и событийность. СПб., 2010.

формируемый высказыванием коммуникативный объект) или *медитативным* (направленность на самого говорящего субъекта).

Строго говоря, художественная лирика апеллятивной не бывает. Необходимо различать частное письмо, написанное в стихотворной форме, и художественный текст, которому придана эпистолярная форма. Прямая адресация в этом случае – условность лирического жанра эпистолы (послания). В отличие от религиозного или эпистолярного дискурсов в лирике, имеющей апеллятивную форму прямого обращения, приходится различать фигуры адресата (в той или иной мере условного) и реципиента (читателя). Последний является участником действительного коммуникативного события (художественного), перед которым разыгрывается условное коммуникативное событие прямой адресации. Эпатажная лирика футуристов была «пощечиной общественному вкусу» своих адресатов («Нате», «Кричу кирпичу» Маяковского и т.п.), но она имела и имеет реципиентов, солидарных с ее эпатажностью.

Презентативный и медитативный векторы лирического дискурса образуют жанровые модификации (варианты), но не базовые (инвариантные) жанровые членения. Медитативный вектор при этом является исторически более поздним. Общая тенденция развития лирических жанров состоит в нарастании и, наконец, доминировании медитативного лиризма.

При изучении нарративных практик в первую очередь проблематизируется категория референтной высказыванию «диегетической» событийности, сущностно разнородной с коммуникативным «событием самого рассказывания»[60]. При обращении же к перформативным дискурсам категориальную параллель этой фундаментальной характеристике наррации призвана составить *суггестивность* коммуникативного события как прямого речевого действия.

Суггестивность не следует сводить к эмоциональному «заражению» или гипнотическому внушению. Латинское suggestio означало «подсказку», suggerens переводится как «наводящий» (вопрос). Перформативная суггестия представляет собой коммуникативное откровение, *вовлечение* адресата в актуальное коммуникативное событие, тогда как наррация дистанцирует адресата не только от повествуемого события, но и от фигуры повествователя: оставаясь участником «события рассказывания», слушатель не может

[60] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 403.

совмещать себя с рассказчиком, а с лирическим героем – может и даже призван к этому. Адекватное (т.е. художественное, а не мемуарно-биографическое) восприятие лирики – это не размежевание, а сопряжение рецептивной и креативной позиций, это ответное внутреннее проговаривание, *исполнение* (одно из значений слова performance) предлагаемого текста:

То, что я говорю, мне прости...
Тихо, тихо, его мне прочти... (О. Мандельштам)

Разумеется, лирическое слово – в отличие от слова эпического – это автокоммуникативное слово, аналогичное слову дневника. Особенностями своего синтаксиса и семантики оно до известной степени близко к структурам недискурсивной внутренней речи, исследовавшейся Л. С. Выготским и Н. И. Жинкиным[61]. Но в противоположность дневниковому дискурсу дискурс лирический обращен к другим, к их внутренней речи – подобно тому как танцор, выходя в круг, своими телодвижениями приглашает окружающих присоединиться к его воодушевлению. Здесь автокоммуникативное слово функционирует как гетерокоммуникативное (суггестивное).

Если исходным условием наррации служит наличие имплицитной «картины мира, дающей масштабы того, что является событием»[62], то аналогичное условие перформатива – имплицитная *система ценностей* говорящего. Лирический перформатив наследует онтологическую функцию ритуально-магического слова. В частности, он императивно задает общий ценностный кругозор участников лирического сопереживания как коммуникативного события. В эпическом дискурсе кругозор героя никогда не тождествен окружению – нарративной картине мире. Кругозор же лирического «я» (объединяющего субъекта с адресатом в суггестивное «мы») формируется самим высказыванием и не подлежит коррекции со стороны внешнего окружения, поскольку совпадает с актуальной для данного высказывания ценностной *архитектоникой* мира, «неотделим от мифопоэтической реальности» (О. М. Фрейденберг). Как замечал Роман Якобсон, любой объект лирического внимания «не более чем приложение, аксессуар, задний план для первого лица настоящего времени»[63].

---

[61] См.: *Выготский Л. С.* Мышление и речь // Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 2. С. 295–360; *Жинкин Н. И.* Язык – речь – творчество. М., 1998. С. 104–167.

[62] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 283.

[63] *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 327.

В лирическом перформативе – в отличие от нарратива – мы имеем дело не с разделением на говорящего и внимающего, но с событием ментального единения. Здесь со стороны лирического субъекта имеет место акт *самоопределения*, а со стороны реципиента – акт *самоидентификации* с лирическим субъектом, узнавания себя в нем, вхождения в хоровую солидарность с инициатором лирического дискурса как со своего рода запевалой. После разысканий А. Н. Веселовского исконно хоровая природа лирики представляется неоспоримо обоснованной исторически. В лирике «авторитет автора есть авторитет *хора*. Лирическая одержимость в основе своей – хо*ровая одержимость*» (1, 231; курсив Бахтина. – *В. Т.*); «лирика жива только доверием к возможной хоровой поддержке», без которого «начинается разложение лирики» (1, 232).

Художественное восприятие лирического текста на краткие мгновения погружает нас в историческую глубину мифологических корней культуры, где «мы ничего не знаем более архаического, чем хор, с его слитной общественной плюральностью, еще не выделившей сольного начала»[64]. В лирике «я» оказывается синекдохой «мы». Лирическое «чувство себя самого», по мысли лирического прозаика Пришвина, «интересно всем, потому что из нас самих состоят “все”»[65]. Грань размежевания лирики и магии состоит в смене статуса заклинающего субъекта перформативной речи: в переходе от асоциального (трансцендентного) «я» шамана к социальному «я» солиста, индивидуального воплощения солидарности многих – воплощения, которое может быть верифицировано хором, тогда как таинство магии не подлежит верификации.

В своих истоках всякая человеческая коммуникация, как пишет С. Г. Проскурин, «связывается с диалогической формой верификации перформатива. Перформатив может быть верифицирован только через ритуальное повторение фразы» как «формула взаимности», как «соглашение, берущее начало в апелляции к божественному провидению»[66]. Исключительно высокая значимость повторов в лирической поэзии восходит к истокам перформативной практики и служит своеобразным ресурсом верификации лирического перформатива, который представляет собой уже не наив-

[64] *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 149.

[65] Дневники Пришвина. Публикация Л. Рязановой // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 96.

[66] *Проскурин С. Г.* К вопросу о тематической сети языка и культуры. Древние перформативы, космос и римское право. С. 28–29.

но-реалистическое (магическое), но «воображаемое свершение»[67]. Постепенное отмирание рудиментов магической вербальности у современной лирики (в формах верлибра и лирической прозы) не устраняет сущностной ее характеристики: лирический дискурс – это *перформатив хоровой значимости*, то есть перформатив с высоким потенциалом суггестивности.

Своеобразную параллель нарратологическому понятию интриги, вводимому для осмысления рецептивного аспекта наррации[68], составляет риторический *этос* речевого акта, который – по аналогии с «расой» индийской поэтики – был удачно определен авторами «группы **μ**». Он представляет собой «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него» текстом[69]. Будучи некоторого рода этическим императивом, объединяющим участников общения, в области художественного письма этос носит эстетический характер эмоциональной рефлексии («переживание переживания», по слову Бахтина), суггестивно распространяемой на адресата.

Инвариантный подход к типологии лирических жанров требует выявления того минимального числа «конструктивных факторов» (Тынянов), которые присущи данной модификации лирического дискурса на всем протяжении ее существования – от протолирических, дохудожественных, «зародышевых» речевых жанров до современности. Иначе говоря, требует исторической поэтики, генетического воззрения на формы художественного письма.

Неэлиминируемыми, то есть конструктивными, по Тынянову, аспектами лирики, способными размежевать базовые ее инварианты, следует признать параметры перформативных стратегий лирического дискурса:

ценностную архитектонику пространственно-временной конфигурации лирического откровения как воззрения на мир;

модус самоопределения, т.е. типовую позицию лирического субъекта в качестве «линии внутренней направленности <…> стремящегося “я”» (1, 230);

этос суггестивности, которая в лирике обнаруживает себя как эстетическая модальность хорового единения реципиентов.

Перечисленные моменты, как стороны треугольника, суть нераздельные и неслиянные аспекты одного и того же: той или иной

[67] *Фридрих Г.* Структура современной лирики. С. 29.

[68] См.: *Рикер П.* Время и рассказ. М.; СПб., 1999–2000. Т. 1–2.

[69] *Дюбуа Ж.* Общая риторика. М., 1986. С. 264.

жанровой стратегии лирического дискурса. Основу такой (перформативной) стратегии составляет имплицитная система ценностей того или иного (инвариантного) типа, исторически сформировавшегося в ходе генезиса важнейших (системообразующих) лирических жанров.

3

К числу базовых для речевой культуры человека перформативов хоровой значимости принадлежат *хвала* и *хула*. Согласно рассуждению Бахтина, хвала и брань «составляют древнейшую и неумирающую подоснову основного человеческого фонда языковых образов (серьезных и смеховых мифов), интонационного и жестикуляционного фонда (обертоны индивидуализированной и экспрессивной интонации и жестикуляции), они определили основные средства изображения и выражения» (5, 84).

Запретительный (табу) и побудительный (приказ) перформативы, надо полагать, еще древнее, но их суггестивно-хоровой потенциал недостаточен, чтобы питать лирику. Адресату приказа или запрета невозможно идентифицировать себя с субъектом такого дискурса. Напротив, в случае автокоммуникативного запрета или приказа самому себе личности приходится раздваиваться на две неотождествимые инстанции. Нарушения табу или повеления обнаруживаются в основаниях нарратива, а не перформатива. Впрочем, табуирование как система ценностей угадывается в истоках брани, а побудительная система ценностей питает хвалу.

Помимо хвалы и хулы не менее важными в жизни первобытного человека были, несомненно, перформативы *угрозы*, тревоги, устрашения и, напротив, *покоя*, умиротворения. На мой взгляд, они сыграли весьма существенную роль в генезисе лирических жанров. Наконец, самого пристального внимания заслуживают перформативы *жалобы* (плач, оплакивание) и *желания* (любовный зов, мольба, внерегламентарное волеизъявление).

Указанный круг протолитературных перформативов[70] представляется кругом жанровых зародышей[71] лирики. От архаичного

[70] См. раздел о протолитературных нарративах в кн.: Теория литературных жанров. М., 2011.

[71] Ср.: «Жанр, как композиционно определенное (в сущности – застывшее) целое, и жанровые зародыши (тематические и языковые) с еще не развившимся твердым композиционным костяком, так сказать, «*первофеномены*» жанров» (*Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. С. 513. Выделено Бахтиным. – *В. Т.*).

речевого жанра хвалы достаточно очевидная нить традиции ведет к оде; от брани – к лирической инвективе; от ритуального оплакивания – к элегии; от перформативов покоя и тревоги – к идиллии и балладе. Выявление наследуемых каноническими жанрами лирики инвариантных перформативных стратегий способно, как мне представляется, пролить свет и на дальнейшие судьбы этих жанров в романную эпоху разрушения канонической поэтики.

Имплицитная система ценностей хвалы и брани императивна. Будучи жестко предписательной, она имеет вертикальную конфигурацию, в основе которой обнаруживается древнейший архетип мирового древа, предполагающий трехъярусное мироустройство. Магическое заклятие хвалебным словом превозносило восхваляемого из «среднего мира» (земного) обычных людей в «верхний мир» (небесный) высших существ. Магическое заклятие бранью, напротив, девальвировало своего адресата, низводя его в инфернальные пределы «нижнего мира» (преисподняя). В обоих случаях речевое поведение говорящего *экстатично*, поскольку магическое действие слова мотивировано способностью шамана-жреца выходить за границы «среднего мира».

Ямбическая бранная поэзия древних греков «непосредственно возникает из народно-праздничных осмеяний и срамословий <…>. Диалогическая обращенность, грубая брань, смех, непристойности, пожелания смерти, образы старости и разложения» резко отличают ямбы Архилоха от образцов хвалебной греческой лирики «с их условностью и с их высоким, отвлекающимся от современной действительности стилем» (5, 19). Для превращения протолирических «срамословий» в лирическую *инвективу* (сатиру, басню, эпиграмму) должна была произойти смена коммуникативного вектора – переход от апеллятивного высказывания (обличение адресата) к презентативному (обличение лирического объекта). Если прямое срамословие предполагало в себе ритуальную действенность проклятия, то экстатическое низведение третьих лиц лириком-обличителем предлагает своим реципиентам суггестивное единение в переживании ценностной неприемлемости карикатурно гипертрофируемых особенностей лирического объекта.

Напротив, вырастающие на почве магической хвалы гимн (более архаичная непосредственно хоровая форма славословия), а позднее эпиникий вовлекают реципиента в экстатическое переживание позитивной ценности воспеваемого объекта. Основным жанровым руслом этой панегирической традиции европейской

поэзии стала *ода.* Здесь также при переходе от ритуальности к художественности адресат речевого действия становится объектом эстетического отношения, а бывшие хористы – открытыми для суггестии реципиентами лирического славословия. Переходное состояние от статуса адресата к статусу эстетического объекта нередко запечатлевалось в заглавиях, например: «Ода, в которой Ея величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе августа 27 дня 1750 года» (Ломоносов). Отметим, что хвала вождю изначально была актом благодарности (в языке южных славян слово «хвала» и в наше время означает «спасибо»).

При этом даже относительно поздняя классицистическая ода хранит в своей жанровой памяти архитектонику экстатического «приступа», героического прорыва в «верхний мир». Буало говорит об этом так:

Стремится Ода ввысь, к далеким кручам горным,
И там, дерзания и мужества полна,
С богами говорит как равная она.

Знаменитую «Оду на взятие Хотина» Ломоносов начинает словами:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой, –

приходя впоследствии к прямому образу пересечения границы иерархических мировых сфер:

Небесная открылась дверь,
Над войском облак вдруг развился,
Блеснул горящим вдруг лицем,
Умытым кровию мечем
Гоня врагов, Герой открылся.

Жанровая мотивировка гиперболической образности оды состоит в экстатическом позиционировании поэта, фигура которого восходит к фигуре жреца – хранителя сакральных гимнов. Г. А. Гуковский в свое время резюмировал инвариантный одический мотив «восторженного состояния поэта: он вознесен к небу, пронзает мыслью эфир, грядущее и минувшее раскрывается перед ним, он взлетает духом к Парнасу и т.д. по нескольку раз в одной пиесе»[72].

[72] *Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 47.

Жанровый образ одического автора предполагает, по словам Сумарокова, «дух гордый, ум летущ, <…> из мысли в мысль стремительно бегущ». Экстатическим образом певца, говорящего с народом, «имея важну мысль, великолепный дух», пронзающего «воинской трубой вселенной слух», мотивируется принятый в оде «лирический беспорядок» его речи, выражающей и возбуждающей у читателей-слушателей[73] традиционный одический «восторг». Перформативный эффект витийственного восторга оды – от панегирической поэзии античности до советской литературы – состоял в суггестивной консолидации реципиентов вокруг «мощи, величия, неземного характера земной власти»[74]. Ценностный статус обитателя «верхнего мира» («небожителя») у восхваляемого вождя имел для первобытных людей аналогичное значение.

Выявляемая «генетика» оды формирует инвариантную архитектонику жанра. По определению Д. М. Магомедовой, автора раздела о лирических жанрах в новейшем учебном пособии, ода «соотносит единичное событие с универсальным хронотопом мифа, эпического прошлого и, в пределе, с планом вечности»[75], то есть характеризуется надвременной архитектоникой. К этому следует добавить, как было уже сказано, вертикальную ориентированность жанрового мышления. Относительно оды можно говорить о вертикально-надвременной архитектонике *вечного верха* (взлета, подвига, вершины), за которым угадывается преодолеваемый ценностный негатив – присущая инвективе архитектоника *казусного низа* (падения, ошибки, трясины). Ориентированностью на сверхреалии (эйдосы) неэмпирического «верхнего мира» питается и каноническая эмблематичность одической поэтики.

Самоопределение лирического субъекта как в оде, так и в инвективе совершается на ценностной границе верха и низа и носит *императивный* характер, проявляясь в перформативных номинациях: «Каждая вещь, – писал Бахтин, – имеет два имени – высокое и низкое»; можно сказать, что хвала и хула – «два языка об одном и том же мире»[76]. Одическое или сатирическое «я» – это ролевое «я» с готовой, предзаданной ценностной позицией. Ведь для эффективности

[73] Ср.: Оды «жили не столько в книге, сколько в церемониале официального торжества» (*Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы XVIII века. М.; Л., 1936. С. 13).

[74] Там же. С. 14.

[75] Теория литературных жанров. М., 2011. С. 168.

[76] *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 63.

хвалы или брани необходима «завершенная и строго отграниченная система смыслов»; хвалебное или бранное слово «стремится к однозначности: <…> в нем осуществляется прямолинейная оценка <...> В нем звучит один голос <…> Оно живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире»[77]. Ода с инвективой – в отличие от баллады, например – не знают вопросительной тональности (даже если в тексте встречаются «риторические вопросы»); хвала и хула ни о чем не вопрошают – они уверенно утверждают некие позитивные или отвергают негативные ценности.

Жанрообразующая эстетическая модальность оды – *героика*. Героический этос – этос *легитимности*: позиция совмещения личного «я» с некоторой сверхличной заданностью, совмещения, обладающего суггестивной энергией «заразительности», воображаемой готовности к подвигу со стороны восхищенного реципиента. Парадигмальной моделью такого совмещения выступает референтная фигура (объект «хвалы»), возбуждающая суггестию *восторга*. Это, разумеется, не всякий «восторг», но ис-торгающий из повседневности «среднего мира» и вос-торгающий, вос-хищающий, возносящий к вершинам миропорядка.

Сатирический этос инвективы проистекает из той же имплицитной системы ценностей. Но в этом случае, так сказать, от обратного проявляется в лирическом «негодовании» (антивосторге). Суггестия *негодования* мотивируется недостойностью, ущербностью нелегитимного относительно актуализируемой императивной заданности.

Героизация лирического объекта (персонажа) в оде часто осуществлялась нарративными средствами сказания (подобно тому как в басне сатиризация – средствами притчевого нарратива). Однако нарративность не принадлежит к инвариантным особенностям названных жанров. Традиция нарративизации хвалы сложилась еще на стадии гимна, который «по самой логике своего религиозного содержания и культового исполнения имел у греков, как и в большинстве других культур, трехчастное строение: именование, повествование, моление <…> В именовании содержалось обращение к богу и перечислялись признаки его величия; в повествовании приводился миф, служащий примером этого величия; в молении призывалась милость бога к молящимся»[78]. Здесь нар-

[77] *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. С. 513.

[78] *Гаспаров М. Л.* Строение эпиникия // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 291.

ратив, обрамленный двумя перформативами, ограничен статусом «текста-в-тексте», не отменяющего (как и в басне) лирической природы художественного целого.

Распространенное размежевание модификаций оды по тематическому признаку («торжественная», «духовная») или по имени авторитетного зачинателя («пиндарическая», «горацианская», «анакреонтическая») следует кластерному принципу эмпирических обобщений и порой далеко уводит от инварианта героической хвалы. Так, генезис анакреонтики представляет собой принципиально иную линию жанровой традиции, о которой будет сказано далее.

Действительным инвариантным ответвлением оды выступает основанная Горацием жанровая традиция поэтических *памятников*. В «Exegi monumentum» перформативный дискурс хвалы меняет свой коммуникативный вектор с презентативного на медитативный (направляется на самого лирического героя), но при этом сохраняет и героическую концептуализацию «я» (как достигающего пределов сверхличной заданности и обретающего вследствие этого бессмертие и «восхваление»), и вертикальную архитектонику ценностной базы (виртуальный памятник у Горация возносится выше «царственных пирамид», у Пушкина – выше «Александрийского столпа»).

Выявляемая генетика лирического дискурса – своего рода фундамент жанрового анализа лирики[79], при котором «каждая черта художественного мира предстает в исторической перспективе»[80]. Некоторые ходы неклассической лирической мысли только таким путем, пожалуй, и могут быть прояснены.

> Дано мне тело – что мне делать с ним,
> Таким единым и таким моим?

Эта странная озабоченность лирического героя Мандельштама проясняется встроенностью данного стихотворения в жанровый литературный ряд медитативной оды (поэтического памятника). Перед нами неожиданное («узор неузнаваемый») усмотрение-откровение того, как лирический субъект из «темницы мира» (среднего) сублимируется (собственноручно выращиваемый «цветок») к «стеклам вечности» (верхнего мира) и «запечатлевается» там навсегда. Но всякий памятник – каменный, бронзовый или словесный – отвергает телесность, замещает ее более прочным симуля-

[79] Подробнее см.: *Козлов В.* Использовать при прочтении: О жанровом анализе лирического произведения // Вопросы литературы. 2011. № 1.

[80] *Козлов В. И.* Архитектоника мира лирического произведения. С. 150.

кром ради приобщения остальной части «я» к вечности (Гораций: «лучшая часть меня избежит похорон», Пушкин: «нет, весь я не умру»). Отсюда и неожиданный вопрос, которым открывается мандельштамовский текст с его неочевидной, но достаточно определенной жанровостью. Лирический герой Мандельштама переживает здесь не надежду бессмертия (не вызывающего сомнений), а нежелание расставаться с телом ради бессмертия.

Другое стихотворение Мандельштама – «Мы живем, под собою не чуя страны» – напротив, очевидным образом принадлежит к жанровой традиции лирической инвективы. Но и здесь в исторической перспективе жанровым анализом обнаруживаются весьма интересные и существенные подробности.

Не вполне вразумительное, с прозаической точки зрения, выражение «под собою не чуя страны», несомненно, имеет метонимическое значение: не чуя ног от страха или восторга (амбивалентность такого самоощущения была политически актуальной). Но в контексте инвективной жанровой архаики оно означает и нечто большее: под нами нет нижнего мира (страны мертвых), то есть мы в этой самой стране и обитаем. Отсюда мотивы: могильного беззвучия, «жирных червей», давящей тяжести, а также не скрывающегося от света дня, а, напротив, торжествующего тараканьего начала, «тонкошеих полулюдей» (мертвецов?) и, наконец, мотив уязвляемой телесности («Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз»). Лирическая брань, мифологизируясь в русле традиции, приобретает художественную глубину.

4

Имплицитная система ценностей перформативов покоя и тревоги имеет не столько императивный, сколько прецедентный характер: позитивно – повторяющееся, соответствующее привычному укладу жизни, негативно – окказиональное, не вписывающееся в стабильность повседневного уклада. Такая система ценностей опирается на принципиально иную, нежели рассмотренная выше, и, вероятно, еще более архаичную архитектонику: поляризацию «своего» и «чужого», привычно свойского и тревожно чуждого. Коммуникативная стратегия дискурсов успокоения – *центростремительна*, поскольку социальная ситуация покоя принципиально замкнута в своих границах[81]. Успокаивая ребенка, мы его об-

[81] Ср.: покой – «огороженное стенами место внутри дома» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб., 1996. Т. 3. С. 242).

нимаем, сужая и актуализируя границу защищенности, ставя его в центр этого круга умиротворения. Коммуникативная стратегия дискурсов тревоги, напротив, *центробежна*: ситуация опасности разомкнута, граница своего мира угрожающе проницаема для чужих.

От перформатива покоя ведет свою родословную жанр *идиллии*; от перформатива тревоги – жанр *баллады*. У обоих – в противовес оде или инвективе – архитектоническая конфигурация художественного целого отнюдь не соответствует вертикали «мирового древа». Она ценностно мотивирована горизонтальной соотносительностью миров: «малого» (близкого, своего) и «большого» (далекого, чужого). В качестве протообраза художественного мышления здесь угадывается *круг*: круг света и тепла вокруг костра-очага, позднее – домашний круг («Когда бы жизнь домашним кругом / Я ограничить захотел…»). Но ключевым инвариантным моментом идиллического перформатива при этом выступает замыкание круга умиротворенности, тогда как балладного – его размыкание, вторжение извне.

Идиллическая система ценностей базируется на магических обрядах домашнего культа предков (живая составляющая современной, например, вьетнамской культуры). Вероятно, наиболее древним перформативом покоя, получившим поэтическое оформление, была колыбельная песня. Анакреонтика, эта умиротворяющая песня жизнелюбивой старости, служит существенным звеном традиции на пути от фольклорно-мифологического жанрового зародыша к идиллии Нового времени. Жанровая генетика охранного заклинания как протоидиллического перформатива обнажается, например, в стихотворении Пушкина «Домовому»:

> Поместья мирного незримый покровитель,
> Тебя молю, мой добрый домовой,
> Храни селенье, лес и дикий садик мой,
> И скромную семьи моей обитель! <…>

Термин «идиллия» образовался от греческого εἰδύλλιον – «картинка» («умиротворяющая»). Античные буколики, как и их позднейшие стилизации пасторали, также составляют звенья этой традиции. Все эти эклоги (обобщающий термин для нарративных идиллий) характеризуются наличием канонического рассказа о простонародной жизни во внеиерархическом мире «родного дола и родного дома» (Бахтин). Однако нарративный компонент в идиллии, как и в оде, не является инвариантным для лирического

жанра. Стоит прислушаться к давнишнему рассуждению Николая Остолопова: «Отличие Еклоги отъ Идилліи состоитъ въ том, что первая по большей части заключает в себе действие, и что, как сказано выше, может иметь форму Драматическую и Епическую, то есть, состоять в разговоре или повествовании. <…> Идиллия же может иметь действие, и может не иметь оного»[82].

Идиллии «с действием» или с итеративным изложением картин повседневной жизни имеют презентативный вектор перформативности: они демонстрируют безотносительную ценность и самодостаточность повседневности. В этом утверждении покоя как прерогативы бытия и состоит самоопределение идиллического «я». Такой неимперативный строй самоопределения можно назвать *итеративным*, позиционирующим лирическое «я» как экзистенциальный повтор, как принадлежащее множеству прецедентных феноменов жизни.

Позднейшие идиллии посттрадиционалистской эпохи, когда «внутреннее время стало сокровенной тайной поэтов»[83], часто осваивают медитативный вектор перформативности, ориентируются на авторефлексию, на субъективное переживание повседневности в идиллической модальности. Как отмечает Д. М. Магомедова, идиллическая картинка «становится частью внутреннего мира творца, предметом поэтической рефлексии»[84]. Например:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

Приведенное стихотворение Фета отчетливо иллюстрирует центростремительную архитектонику идиллического мышления, сжимающего концентрические круги покоя вокруг повседневных данностей жизни. Но это не нормативный покой эклоги. Стихотворение организовано авторефлективным актом идиллической сосредоточенности. «Только в мире и есть» не говорит об онтоло-

[82] *Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. Ч. 1–3. СПб., 1821. С. 305.

[83] *Фридрих Г.* Структура современной лирики. М., 2010. С. 29.

[84] Теория литературных жанров. С. 185.

гической замкнутости малого мира; это его субъективное замыкание, намеренная редукция окружающего. Перед нами своего рода заклинание: остановись, мгновенье, ты прекрасно! Но здесь не фаустианская рефлексия достигнутой и скульптурно застывшей вечности. Идиллическая рефлексия жаждет бесконечного ряда повторений одних и тех же ситуаций бытия (ср. «покой», дарованный Мастеру в романе Булгакова).

Идиллическая итеративность (повторяемость) ситуаций чужда героической событийности подвига, но в обоих случаях жанровая архитектоника целого не актуализирует необратимо текущего времени. Идиллический хронотоп, исследованный Бахтиным на эпическом (нарративном) материале, *цикличен*, кругоподобен как в пространственном, так и во временном отношении. Повторяемость, ритуальная воспроизводимость ситуаций, действий, слов, подробностей успокаивает (особо чувствительны к этому маленькие дети). Циклически замкнутое время идиллии «ослабляет и смягчает все временны́е грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни»[85]. Последнее явственно демонстрируется, например, анакреонтикой. В сочетании с пространственной замкнутостью животворного круга циклическое время формирует жанровую архитектонику *вечного повторения*, успокоительного круговорота.

Идиллическая модальность художественного высказывания состоит в совмещении личного существования не со сверхличной заданностью миропорядка, а с непреложной данностью бытия. У идиллики и героики разная нормативность: красота героики – это красота исключительности (подвига), красота идиллики – красота естественности, повседневности, постоянства. Креативная позиция идиллического субъекта реализуется в *итеративном* самоопределении: я такой же, как другие, как все люди моего круга, в пределе – как все люди. Жанровый этос идиллической суггестивности – этос *идентичности*.

Балладу принято рассматривать как нарративный (сюжетно-повествовательный) жанр, относя его при этом к лирическому роду поэтических высказываний. На мой взгляд, яркая нарративность баллады в период ее романтического расцвета все же остается кластерным признаком исторически конкретной модификации жанра, не будучи инвариантным свойством лирики в целом и, в частно-

[85] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 374.

сти, ее балладного ответвления, генетически восходящего к сигналу тревоги, к перформативу угрозы, к колдовскому вызыванию злых духов, к инверсии миростроительного ритуала[86]. Связующее звено между первичными речевыми жанрами страха и колдовства, с одной стороны, и балладным жанром, с другой, угадывается в архаичных народных верованиях в русалок, водяных, леших и т.п. «нечисть», в детских «страшилках».

Согласно удачной формулировке Д. М. Магомедовой, «ритуальный диалог движется от профанного пространства к мистическому центру, последовательно уничтожая Хаос, восстанавливая миропорядок, связь здешней действительности с сакральным центром. Балладный диалог, повторяя вопросно-ответную структуру ритуала, движется в противоположную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль сакрального центра принадлежит либо могиле, либо любому месту, где гибнет герой»[87]. Это могильное место оказывается своего рода межевым столбом, «порталом» перехода в мир иной (чужой и страшный), зыбкой гранью между присутствием и отсутствием.

Поистине инвариантным для баллады как лирического жанра представляется архитектоника *пограничной ситуации*. Лирическое откровение баллады есть откровение одновременной причастности личности двум мирам: светлому и темному, живому и мертвому, повседневно покойному «миру сему» и тревожно загадочному, пугающему миру «потустороннего» бытия. Квинтэссенцией чисто лирической (анарративной) балладности можно признать общеизвестные строки Тютчева:

О вещая душа моя,
О сердце, полное тревоги, –
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..
Так, ты – жилица двух миров <…>

Сохраняя общую с идиллией архитектонику горизонтальной соотнесенности «своего» и «чужого» миров, баллада разворачивает контр-идиллическую, катастрофическую картину их взаимодействия. При этом ценностный статус природы – преимущественно дневной в идиллии и преимущественно ночной в балладе – для этих жанров диаметрально противоположен. В нарративной романтической балладе катастрофичность бытия манифестируется

[86] См.: *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С. 134–140.

[87] Теория литературных жанров. С. 217.

в формах воображаемого (фантастического) сверхъестественного сюжета, обратного сюжету инициации: не герой посещает страну мертвых с последующим воскресением-возвращением в новом качестве, а пришелец из потустороннего мира проникает в повседневную жизнь с катастрофическими для нее последствиями.

Впрочем, порой «контакт двух миров оказывается разрушительным и для "здешнего" персонажа <…> и для персонажа "оттуда"»[88], а демоничность балладного «гостя» отнюдь не является жанровой константой. «Пророк» Пушкина являет образцовое балладное вторжение потустороннего, но в данном случае сакрального начала с катастрофическими последствиями для человеческого (допророческого) «я» («И сердце трепетное вынул <…> Исполнись волею моей»).

За традиционно романтическими сюжетами о мертвых женихе или невесте, коварных русалках-утопленницах, демонических природных силах и т.п. кроется инвариантное для баллады *катастрофическое* – диаметрально противоположное итеративному – самоопределение лирического субъекта, обнаруживаемого здесь (как и в басне) в метаповествовательной позиции. Речь не идет о катастрофичности общей, хоровой жизни. Сверхъестественные силы балладного мира избирательны в своих пристрастиях. Избирая жертву, они разобщают субъектов существования, разрушают идиллическую родовую общность персонажей (ср. «Лесной царь» Гете).

Катастрофическое самоопределение лирического субъекта баллады представляет собой откровение неизбежного конца, предопределенной исчерпанности индивидуального бытия, но одновременно – откровение его особости, жертвенной ценности, внеоценочной самодостаточности обреченного «я» (в идиллии самодостаточен мир повседневного существования, а не отдельная личность). Однако нарративная форма такого самоопределения факультативна. Медитативные баллады Тютчева вполне обходятся без соответствующего сюжета.

Жанровый этос *жертвенности* соответствует *трагической* модальности эстетического переживания. Трагическое «я», в силу своей избыточной двойственности вмещающее в себе самом начала жизни и смерти, внутренне шире своих ролевых границ, вписывающих его в миропорядок. Тем самым оно роковым образом

[88] Теория литературных жанров. С. 215.

выпадает из миропорядка (как Хома Брут из описанного с молитвою круга). Балладная суггестивность сродни аристотелевскому катарсису очистительного страха (параллельного сатире с ее очистительным смехом).

Длительное время прибежищем трагизма оставалась драматургия. Прорывом трагизма в лирику и явилась романтическая баллада, ставшая каноном балладного жанра. Жанровая предыстория этого яркого феномена, как и его последующая, постромантическая эволюция практически не изучены. Что касается второго из этих аспектов, укажу на весьма результативное исследование В. И. Козлова и О. С. Мирошниченко[89], где убедительно показана балладная природа таких стихотворений Пастернака из романа «Доктор Живаго», как «На страстной», «Весенняя распутица», «Сказка», «Август», «Рождественская звезда», «Чудо», «Гефсиманский сад» (я бы прибавил к этому ряду еще и «Гамлет»). Отмечу, в частности, что стихотворение «Сказка» наделено далеко не сказочным, но типично балладным финалом. А богочеловеческая двойственность Иисуса Христа – несмотря на позитивную перспективу христианского преодоления смерти – глубоко созвучна балладному мышлению. Балладная разработка Евангельского сюжета художественно акцентировала в данном случае трагическую предопределенность жертвенной судьбы.

Но даже при обращении к историческому нарративному полю, в отличие от оды, баллада не сублимирует историческое время в вечность. Подобно идиллическому балладное время представляет собой длящееся настоящее («сейчас и всегда»). Таково время меж днем и ночью в балладных медитациях Тютчева. Не только идиллический локус дома (как фундамента архитектоники вечного повторения), но и балладный локус могильной черты между жизнью и смертью нейтрализуют линейную необратимость времени: в идиллии живое не умирает, а в балладе мертвое (хаос бытия, который по-тютчевски «шевелится» под основами миропорядка) действенно сосуществует с живым. В архитектонике этих жанров доминируют панхронические пространственные связи и отношения, что радикально размежевывает их с элегией, где определяющей стороной лирического откровения становится именно время в своей необратимости.

---

[89] См.: *Козлов В. И., Мирошниченко О. С.* Жанровое мышление поэта Юрия Живаго // Новый филологический вестник. М., 2012. № 4 (23). С. 19–57.

5

Согласно утвердившимся воззрениям, «элегия обостренно внимательна к временным аспектам бытия»[90], она «сосредоточена на переживании невозвратности, необратимости движения времени для отдельного человека»[91].

Пространственный аспект лирического мировидения, в частности ряд традиционных элегических локусов (кладбище, руины и т.п.), для элегии не является жанрообразующим. Бесприютное скитальчество как элегический способ присутствия «я» в мире – в противоположность идиллической бытовой укорененности – сторонится пространственной обусловленности:

Ни к чему не прилепляйся
Слишком сильно на земле;
Ты здесь странник, не хозяин:
Все оставить должен ты. (Карамзин)

Идиллию следует признать одним из «вторичных» истоков элегического жанра, поскольку элегии Нового времени часто строятся на отталкивании от идиллического мировосприятия. «Элегия в споре с анакреонтикой не только отстаивает свое право на существование, но и доводит до катарсического просветления изначальный комплекс элегических мотивов неизбежности смерти, добровольного отказа от сиюминутных наслаждений жизни»[92].

В отличие от вневременной (панхронической) архитектоники рассмотренных выше жанров архитектоника элегического целого состоит в ценностном напряжении не между «мирами», а между «временами», состояниями мира, укладами непрерывно текущей жизни: *прошлым* и *настоящим.* Элегическое откровение разворачивается *ретроспективно,* это оглядывание назад, что актуализирует архитектонический мотив страннического *пути*. Имплицитная система ценностей данного литературного жанра формировалась в его первичном истоке – древнем протожанре ритуального оплакивания. Доминирующий мотив ритуального плача – невозвратность того, чья жизнь прервалась и более не продолжится (в отличие от символической смерти переходного обряда). Смерть открывается как непреодолимая граница между невозвратным прошлым и длящимся настоящим. Будущего ни оплакивание, ни литературная элегия не знают.

---

[90] *Грехнев В. А.* Лирика Пушкина. О поэтике жанров. С. 51.

[91] Теория литературных жанров. С. 188.

[92] Там же. С. 198.

С позиции оплакивания, «смерть – только конец и лишена всяких реальных и продуктивных связей. <…> Индивидуализованная смерть не перекрывается рождением новых жизней, не поглощается торжествующим ростом, ибо она изъята из того (идиллического. – *В. Т.*) целого, в котором рост этот осуществляется»[93]. Таким образ смерти формируется «в индивидуальном замкнутом сознании в применении к себе самому»[94], что приводит к существенному обновлению и расцвету древнего жанра в романтическую эпоху.

Ритуальный плач мог, по-видимому, служить прославлению умершего (вождя, например) и сводиться к нормативной хвале. Но в той мере, в какой скорбь была искренней, она выявляла субъективную значимость утраты для продолжающих свой жизненный путь. В личностном плаче зарождается *окказиональная,* вненормативная система ценностей (согласно пушкинской формуле, «что пройдет, то будет мило»). В качестве имплицитной для элегии эта жанрообразующая система ценностей открывает перспективу того эгоцентризма лирики, который становится столь привычным для литературы Нового времени, но который не был ее исходным сущностным свойством.

Исторически более близким, но тоже весьма древним источником эгоцентрической элегии послужил речевой жанр индивидуальной жалобы – самооплакивания, сетования не о смерти, а о нынешнем своем состоянии (ср. сохраненное древнерусской книжностью «Моление» Даниила Заточника).

Высокий ценностный статус прошлого в элегии, как и в жалобной песне плакальщиц, определяется его неповторимостью, а стало быть, единственностью и недостижимостью утраченного. Архаичные плачи (особенно хоровые) носили, разумеется, устойчиво формульный характер, однако они заключали в себе потенциальную возможность индивидуализации как оплакиваемого, так и оплакивающего. Искренний плач при всей своей ритуальности мог стать озарением, высветить особую, персональную значимость утраты для плакальщика. Постепенно освобождаясь от формульности, от тематической привязки к смерти, элегия в полной мере реализует эти возможности, стремясь к освоению уникальности человеческого присутствия в мире:

---

[93] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 365–366.

[94] Там же. С. 365.

И, наколовшись об шитье
С невынутой иголкой,
Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку. (Пастернак)

В открывающейся точке перехода от прошлого к настоящему, то есть в динамике индивидуального существования (вместо статики ролевого пребывания) вызревает столь привычная для поэтической культуры последних двух веков фигура *лирического героя*[95]. В строгом значении этого термина он предполагает единичное, уникальное «я» (разумеется, не собственное «я» поэта, а воображенное, художественно сотворенное им) – в противовес различным жанровым амплуа поэтического «я» в литературные эпохи канонической поэтики.

Лирический герой элегии – субъект самоопределения на ценностной оси настоящее / прошлое. Например:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино – печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней. (Пушкин)

Одиночество лирического героя – один из важнейших мотивов элегического жанра. Однако самобытность такого «я» вполне закономерно актуализирует инстанцию самобытного «своего другого» как внепространственную границу лирического субъекта, что особенно существенно для любовных элегий (от простейшего лермонтовского «Мне грустно… потому что весело тебе», до усложненного, иносказательно пространственного, образа такой границы у Пастернака: «Она была так дорога / Ему чертой любою, / Как морю близки берега / Всей линией прибоя»). При этом ось самоопределения настоящее / прошлое дополняется и осложняется осью «я» / «другой» (или другие) – со своим прошлым и своим настоящим.

В иных случаях само прошлое может олицетворяться в качестве «своего другого». Лирический герой Тютчева обращается, например, к собственному «детскому возрасту»:

О бедный призрак, немощный и смутный,
Забытого, загадочного счастья!
О, как теперь без веры и участья

[95] Ср.: «Вместо жанрового субъекта с привычными элегическими ролевыми функциями появляется лирический герой с индивидуализированной социальной биографией» (Теория литературных жанров. С. 200–201).

Смотрю я на тебя, мой гость минутный,
Куда как чужд ты стал в моих глазах –
Как брат меньшой, умерший в пеленах...

Архитектоническая для элегии фигура второго (чужого) «я», неведомая рассмотренным ранее жанрам, также может быть выведена из протожанрового перформатива оплакивания. Плач таил в себе потенцию пристального внимания к личности умершего, непреодолимо отделенного от «я» (чего не было в идиллии и балладе), но не возносимого на недосягаемую высоту оды и не уничижаемого, как в инвективе, а составляющего с ним «разрозненную пару» (Цветаева).

Главное откровение элегии состояло в обнаружении внефункционального ядра личности («я-для-себя»), в постромантических модификациях жанра распространившееся и на «я» другой личности. Но при этом элегическое самоопределение может быть названо *апофатическим*. Оно не проявляется в утверждении собственных особенностей «я», оно складывается из отрицательных автохарактеристик своей страдательности: недоступности идиллических или иного рода ценностей, утраченности, невозвратности, оставленности, отрешенности, опустошенности и т.п. (ср. у Баратынского: «Вотще! Не для меня долины и леса / Одушевились красотою, / И светлой радостью сияют небеса!»). Результатом такого самоопределения оказывается, словами В. Э. Вацуро, «герой несбывшихся надежд, не реализовавший себя»[96].

Элегический этос состоит в любовном самоумалении и самоограничении («я-для-себя» меньше собственной причастности к жизни), т.е. в личностном *кенозисе*[97], взывающем к суггестии *сострадания*. Апофатическое самоопределение, построенное на узнаваемости утрачиваемых ценностей[98], эффективно способствует возбуждению сострадания.

В отличие от рассмотренных ранее инвариантов лирического дискурса элегия по преимуществу медитативна. Презентативный вектор обнаруживается лишь в одном из ее вариантов, наиболее близком к жанровому истоку: элегия на смерть (конкретного лица).

---

[96] *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 2002. С. 76.

[97] Богословский термин, означающий самоуничижение.

[98] Ср.: «Элегическая поэтика – поэтика узнавания. И традиционность, принципиальная повторяемость являются одним из сильнейших ее поэтических средств» (*Гинзбург Л. Я.* О лирике. С. 29).

В поэзии романтической эпохи наблюдается повышенная частотность слов «желание», «мечта». Нередко их выносят в заглавие. Особая жанровая природа стихотворений с таким или синонимичным ему заглавием в эпоху разрушения нормативной поэтики никем не была замечена. Между тем их обычно невозможно причислить к элегии, не говоря уже о других базовых лирических инвариантах. Более того, при сохранении и дальнейшем развитии свойственной элегии окказиональной системы ценностей в лирических текстах с интенцией желания обнаруживается контр-элегическая организация художественного времени: настоящее в них концептуально соотносится не с прошлым, а с желаемым будущим.

Классическое «Выхожу один я на дорогу» по своей тональности на первый взгляд может напоминать элегию. Лирическому герою на почти идиллическом фоне прекрасной ночи «так больно и так грустно». Однако при этом «не жаль мне прошлого ничуть». Подобная позиция исключает возможность элегии. Откровение данного текста состоит в воображаемом осуществлении фантастической, уникальной мечты: самому сделаться внутренним «я», живой сердцевиной некой планеты, одной из «звезд», переговаривающихся над «кремнистым путем» предстоящего существования. Недостижимость чаемого подобна элегической, но она отнюдь не окрашена в ценностные тона прошлого.

Пушкинское «К Чаадаеву» тоже открывается элегической позицией на рубеже прошлого (исчезнувшего, «как утренний туман») и настоящего, но последнее озарено не «обманом»» угасшей «мечты», с которого начинается текст, а «звездой пленительного счастья» (чаемой «вольности»). Ряд аналогичных примеров легко может быть продолжен. В поэтических творениях такого рода откровение строится на иной временной оси: элегическая необратимость времени (в качестве прошлого) вытесняется проективностью времени (в качестве будущего).

Переломным в этом отношении «двужанровым» текстом следует признать пушкинскую «Элегию», начало которой было приведено выше. Первая строфа стихотворения вполне элегична: «Мой путь уныл», а слово «грядущее» здесь означает не более чем длящееся настоящее. Однако во второй строфе позиция лирического субъекта меняется на диаметрально противоположную, «Элегия» оборачивается анти-элегией:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать (и т.д.)

Архаичный прообраз лирической архитектоники этого типа – перформатив волеизъявления (воления, хотения, чаяния, стремления, мечтания, искания) как речевого действия: «да будет так!» По своей исходной природе такой перформатив – *заклинание*, общий исток всего лирического дискурса вообще. Однако древнее заклинание было апеллятивным, непосредственно и практически обращенным к сверхъестественным силам бытия, тогда как новый лирический жанр – медитативное по своему вектору порождение романтической культуры.

Согласно своей коммуникативной природе этот незамеченный в период своего возникновения жанр родствен молитве и прежде всего той молитве, какой Иисус научил апостолов. Оставаясь хоровым высказыванием («наш», «нам», «нас»), она впервые установила не императивно магические, но доверительно межличностные отношения между человеком и Богом. Но молитва, трансцендентная коммуникация, состоящая в выходе за пределы человеческого сознания, представляет собой иную, кардинально расходящуюся с лирикой ветвь эволюции магических заклинаний. Молитва, может быть даже сформулированная стихами, и лирическое произведение, написанное в форме молитвы, – далеко не одно и то же; это тексты разных дискурсов. Тем не менее в рамках христианской культуры непосредственным образцом для не имеющего пока еще научного имени жанра *воления*[99] и одновременно связующим звеном между ним и архаичным заклинанием могли послужить библейские псалмы, светские переложения которых сыграли немалую роль в становлении европейской лирики Нового времени.

При всем творческом многообразии своих проявлений неуловленный поэтиками жанр обладает собственной инвариантной архитектоникой. Это архитектоника *порога*, рубежа между настоящим и вероятностным, открытым для свободных волеизъявлений будущим. Пороговое откровение этого жанра носит *проективный* характер вглядывания, предполагания перемен, перспектива которых окрашивает настоящее в ценностные тона желания, надежды, самореализации.

Самоопределение лирического субъекта в данном жанре можно назвать *катафатическим.* «Я» раскрывается не в том, чего оно лишено, не в переживании утраченных ценностей, а в своих интенциях самореализации. *Самореализация,* собственно, и составляет

[99] Актуализируемый жанровый инвариант мог бы быть обозначен, в частности, словом *гимерос* (гр. ἵμερος), означающим желание, мечту.

жанровый этос воления. *Драматизм* самореализации (личность внутренне шире своей внешней причастности к жизни, что существенно осложняет ее самоосуществление) определяет основную эмоционально-волевую тональность жанра, предполагающего индивидуализированную суггестию позитивной солидарности с лирическим героем, суггестию надежды.

Разумеется, жанр лирических волеизъявлений не следует мыслить плоско позитивным. Вероятностный мир воления амбивалентен. Классическими его образцами могут быть признаны, например, пушкинские «Не дай мне Бог сойти с ума…», «Что в имени тебе моем…», «Пора, мой друг, пора…» и т.п.

Логика становления и усложнения лирического дискурса, можно сказать, указывает на историческую необходимость незамеченного в период его зарождения жанра, а практика художественного письма подтверждает его фактическое присутствие в литературной истории последних двух веков.

Выявленные шесть инвариантных стратегий лирического письма, разумеется, не исчерпывают всего многообразия жанрового состава лирики. Однако, обоснованные генетически, они выстраиваются в закономерную, сбалансированную систему, предстают стволовыми линиями исторического развития лирики, без соотнесения с которыми ни одна ее жанровая модификация не может быть охарактеризована с достаточной основательностью.

Жанровые пути лирической традиции могут порой перекрещиваться и в пределах одного текста. Так, очевидное одическое начало одного из шедевров Мандельштама:

Может быть, это точка безумия (экстатического восторга. – *В. Т.*),

Может быть, это совесть твоя –
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.

Так соборы кристаллов сверхжизненных («верхний мир». – *В. Т.*)
Добросовестный свет-паучок,
Распуская на ребра, их сызнова
Собирает в единый пучок.

Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы тихим лучом (ввысь. – *В. Т.*),
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом –

неожиданно прерывается не менее очевидным жанровым поворотом в сторону гимерос-воления (отказ от вертикали вечности и актуализация ценностной оси настоящее / будущее):

Только здесь, на земле, а не на небе,
Как в наполненный музыкой дом –
Только их не спугнуть, не изранить бы –
Хорошо, если мы доживем...

В пределах художественно полноценной лирической поэзии подобные жанровые контаминации никогда не приобретают «винегретного» характера, но всегда конструктивны и смыслообразны.

А. А. Фаустов, М. Я. Розенфельд

О СУБЪЕКТНО-РЕФЛЕКСИВНОМ АНАЛИЗЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА. ЭПИЗОД I. «ДЕТСТВО» В ИНДИВИДУАЛЬНОМ ЛЕКСИКОНЕ Г. М. УМЫВАКИНОЙ

Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, проект № 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII – начало XX вв.)»

В течение нескольких последних лет в работах прежде всего А. А. Кретова, а также ряда других исследователей было предпринято широкомасштабное изучение ключевых имен нарицательных (маркем) отдельных русских писателей и различных литературных эпох XVIII – начала XXI веков (особенно детально – XIX столетия)[1]. Благодаря компьютерной методике выявления и анализа маркем, предложенной А. А. Кретовым, оказалось возможным устанавливать генеалогические связи между авторами и меру принадлежности писателя к той или иной литературной эпохе (своей или чужой); обнаруживать тексты, в которых наблюдается повы-

[1] См., в особенности, статьи А. А. Кретова в ежегодных воронежских сборниках «Универсалии русской литературы» (2009–2012), а также: *Кретов А. А., Катов М. В.* Сквозь призму маркем: Н. В. Гоголь в ближайшем контексте русской литературы // Вестник Воронежского гос. университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. № 2. С. 12–21; *Кретов А. А.* Л. Н. Толстой: публицист или художник? // Филологические записки. Воронеж, 2010–2011. Вып. 30. С. 78–98; и др.

шенная концентрация ключевых слов; подвергать сравнительному исследованию маркемные составы различных фракций текстов (в том числе в творчестве одного и того же автора); и т.д.

Результаты, уже накопленные на этом пути, представляют несомненную эвристическую ценность, но в то же время порождают целую серию вопросов. Главными из них могут считаться три. Во-первых, это интерпретируемость полученных данных, которые нередко выглядят, с привычной историко-литературной точки зрения, неожиданными, а иногда и парадоксальными. Во-вторых, это вопрос о семантике ключевых слов, которые, по большей части, являются абстрактными лексемами и отличаются полисемичностью, не поддающейся учету при «машинной» обработке текстов. В-третьих (и это для нас наиболее важно), вопрос заключается в уяснении парадигматического и синтагматического статуса маркем. Согласно первоначальной гипотезе они должны обладать повышенной способностью собирать вокруг себя другие слова (в первую очередь – другие маркемы), а это – в плане парадигматики – означает, что ключевые имена нарицательные образуют достаточно замкнутую систему – своего рода смысловое ядро лексикона автора или литературной эпохи.

Оценить синтагматическое поведение маркем сделалось реальным после создания М. В. Катовым программы «Konstellations», позволяющей количественно измерять «коэффициент констелляции» слов – степень подобия в распределении любых двух слов в тексте или, иначе говоря, вероятность употребления слов в тексте «вблизи» друг от друга. Технические возможности программы таковы, что утверждать с полной уверенностью, зависит ли коэффициент констелляции прежде всего от Индекса тематической маркированности (ИнТеМа)[2] (лежащего в основе выделения маркем), от относительной частоты слова или от какого-то иного параметра, пока весьма затруднительно. Однако в любом случае несомненно,

[2] Алгоритм вычисления ИнТеМа базируется, согласно А. А. Кретову, на трех постулатах: 1) частота словоформы – это равнодействующая языковых и текстовых закономерностей; 2) языковая закономерность состоит в большей частоте коротких слов по сравнению с длинными; 3) для получения текстовой закономерности из общей частотной закономерности надо вычесть языковую составляющую (см.: *Кретов А. А.* 1) Метод формального выделения тематически нейтральной лексики (на примере старославянских текстов) // Вестник ВГУ. Серия: Системный анализ и информационные технологии. 2007. № 1. С. 81–90; 2) Опыт выявления архетипов поэзии А. В. Кольцова // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць. Донецьк, 2008. Вип. 16. С. 353–366; и др.).

что величина ИнТеМа – фактор в этом смысле значимый и что хотя бы некоторые маркемы действительно сопряжены друг с другом посредством эффекта «текстовой аттракции», под которой мы понимаем способность слова притягивать к себе в тексте (на определенном его отрезке) другие слова, синтаксически с этим словом непосредственно не связанные, но вступающие с ним в «сверхфразеологические» сочетания[3].

Еще более сложно оказалось проверить парадигматическую роль ключевых слов – главным образом, по причине их полисемичности. И желание разрешить эту проблему во многом как раз и вызвало к жизни исследовательский проект, первые результаты работы над которым изложены в предлагаемой статье. Суть проекта, однако, имеет прямое отношение и к одной из базисных коллизий современного гуманитарного знания. Привычному подходу к описанию литературной реальности (преподносится ли он как нарочито субъективистский или, напротив, выдается за предельно объективистский) свойственна принципиальная текстоцентричность. Даже тогда, когда так называемого «биографического» (или «конкретного») автора признают в качестве полноправного предмета филологической рефлексии, на деле это оборачивается лишь тем, что в орбиту исследования наряду с фикциональными текстами включаются и нефикциональные (вроде писем, мемуаров, дневников, литературно-критических статей, интервью и т.д.). Сошлемся в связи с этим на очень характерный упрек М. Фуко (которого принято считать одним из теоретиков, пытавшихся целиком растворить автора в тексте), адресованный Ж. Деррида: «…речь идет о сведении дискурсивных практик к текстуальным следам; об устранении событий, которые в них имеют место, в пользу знаков чтения…». И далее Фуко скажет о том, что за всем этим угадывается вполне определенная социальная практика – «мелкая педагогика»: «Педагогика, внушающая ученику, что вне текста ничего не существует <…> Педагогика, придающая голосу учителя то безграничное превосходство, которое позволяет ему перечитывать текст бесконечное число раз»[4]. Оборотная сторона текстоцентричности – авторитарный монологизм: даже если не соглашаться целиком с этим диагнозом, сам ход рассуждений Фуко более чем красноречив. Давняя

[3] См.: *Фаустов А. А., Катов М. В., Гостева А. В.* Творчество А. П. Чехова в свете явления «текстовой аттракции» и ключевые произведения русской литературы // Универсалии русской литературы. 2. Воронеж, 2010. С. 154–179.

[4] Цит. по: *Эрибон Д.* Мишель Фуко. М., 2008. С. 153.

задача, стоявшая перед филологией и приобретшая сейчас повышенную остроту, – обретение автора именно как субъекта дискурсивной практики, не сводимого ни к биографическому лицу, ни к текстуальным индексам, но и неотрывного от них. И конечная цель проекта может рассматриваться в свете этой задачи.

Как же возможно установить «прямой» контакт с автором? Очевидно, что необходимое (но далеко не достаточное) условие для этого – наличие в зоне доступа не только текстов, но и их создателя как реально существующей личности, которая могла бы быть включена в процесс исследования. В перспективе развиваемого подхода полный цикл таких разысканий должен состоять из четырех фаз: 1) выявление и анализ комплекта маркем автора; 2) изучение поведения маркем в тексте и – на основе этого – их парадигматики; 3) привлечение к исследованию – в роли участника особым образом подготовленных психолингвистических экспериментов – биографического автора; 4) сравнение результатов второй и третьей фаз. Наиболее проблематичной является, вне всякого сомнения, третья – центральная для всего проекта – фаза, которая позволяет как бы в обход синтагматики заглянуть в авторскую парадигматику, хотя никто при этом не может гарантировать, что парадигматика, организующая ментальное пространство (в том числе индивидуальный лексикон), и парадигматика, «извлеченная» из текста, совпадают друг с другом. Не следует думать, кроме того, что соответствующие эксперименты – это некое откровение об авторе. Более чем вековой опыт психоанализа, технологически опирающегося, в конечном счете, на эксплуатацию того же самого принципа свободных ассоциаций, свидетельствует о том, что реакции испытуемого – всего лишь знаки, нуждающиеся в истолковании; Ж. Лакан радикально сформулирует это так: «Речь, которую произносит субъект, выходит, без его ведома, за пределы его как субъекта дискурса – но, конечно, оставаясь в пределах его границ как субъекта речи»[5]. Но так или иначе реакции автора – тексты-симптомы (как их можно было бы назвать) – кардинально отличаются от собственно литературных текстов, поскольку рождены иной, менее «зарегулированной» коммуникативной ситуацией психолингвистического эксперимента.

Методику изучения литературного текста, предполагающую установление своего рода обратной связи между исследователем и

[5] *Лакан Ж.* Семинары. Кн. I. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953 / 1954). М., 1998. С. 348.

автором, мы и будем именовать «субъектно-рефлексивным анализом». Разумеется, такого рода анализ применим лишь к «живым» писателям. Однако, если удастся доказать, что функционирование маркем (или какой-то серии слов, коррелирующей с ними) в литературных текстах и в текстах-симптомах осуществляется одинаковым или, по крайней мере, аналогичным образом, это послужит серьезным аргументом в пользу идеи об уникальном семантическом статусе маркем и даст возможность считать их ключом к постижению автора как субъекта дискурсивных процессов.

* * *

В статье представлен крупным планом лишь небольшой фрагмент начатых в этом направлении разысканий, относящийся к третьей – психолингвистической – их фазе. Текстовым источником исследования послужил итоговый сборник стихотворений известного воронежского поэта Галины Митрофановны Умывакиной «Родительская суббота» (Воронеж, 2010), а сама Галина Митрофановна любезно согласилась принять участие в необходимых психолингвистических экспериментах.

Для их проведения в списки экспериментальных слов было включено 50 маркем Г. М. Умывакиной и 50 «фоновых» лексем, являющихся маркемами других авторов[6]. О принципе отбора слов, а также о целях исследования реципиенту не сообщалось. Исследование включало несколько экспериментов. 1) Свободный ассоциативный эксперимент, где испытуемой предлагалось привести словесные ассоциации к предлагаемым словам-стимулам (экспериментальный список – 100 слов). 2) Направленный ассоциативный эксперимент, подобный свободному, но с ограничением: реакции на исходное слово должны отвечать на вопросы «какой?» и «что делает?» (экспериментальный список – 100 слов). Опережая события, заметим, что ответы на два этих вопроса нередко сами собой складываются в микровысказывание, на сюжетном уровне эквивалентное мотиву (адъективированный субъект + предикат). 3) Эксперимент на свободные дефиниции, где испытуемая должна была дать определение предложенным словам. 4) Эксперимент на шкалирование: каждое слово списка требовалось оценить по шести шкалам. (В двух последних экспериментах – в силу их трудоемкости – экспериментальные списки не включали «фоновых»

[6] Списки маркем определены и предоставлены проф. А. А. Кретовым, которому авторы выражают свою благодарность.

слов: Г. М. Умывакиной предлагались лишь ее маркемы.) 5) Серия экспериментов на группировки (экспериментальный список – 100 слов). Сначала испытуемая должна была объединить предложенные слова в тематические группы и дать название каждой из них. На следующем этапе следовало разбить все исходные слова на пары по признаку близости значения – эксперимент на симиляры, а слова, не вошедшие в пары, поместить в отдельную группу. Затем аналогичным образом нужно было поступить с лексемами, противоположными по значению, – эксперимент на оппозиты. Список маркем Г. М. Умывакиной помещен в Приложении 1, образцы опросных листов с инструкциями – в Приложении 2[7].

Указанные психолингвистические эксперименты позволяют провести разноаспектный анализ исследуемых слов: во-первых, выяснить степень их актуальности для реципиента; во-вторых, определить, какую оценку он им дает; в-третьих, выявить семантику этих лексем; в-четвертых, установить их связи в индивидуальном лексиконе испытуемой.

Эксперименты продемонстрировали прежде всего, что маркемы Г. М. Умывакиной оказываются активно задействованными и в текстах-симптомах, где они появляются по преимуществу как свободные ассоциации: например, *душа – разговор*, *любовь – природа*. Кроме того, реципиент использует их в эксперименте на свободные дефиниции при толковании других маркем: *простор* – это *родина*, *воздух* – это *жизнь*, *календарь* – это *время*, *воспоминание* – это *музыка* и др. Можно сказать, что одни маркемы интерпретируются через другие и зачастую при этом взаимно метафоризируются. В эксперименте, где требовалось объединить слова в группы и дать последним имена, большинство групп было озаглавлено с помощью маркем. (Всего Г. М. Умывакина выделила 12 групп, и среди их номинаций – 7 маркем: *любовь*, *время*, *судьба*, *страна*, *душа*, *место*, *тишина*. Перечень групп и входящих в них слов представлен в Приложении 3.) Об актуальности маркем для испытуемой можно судить и по некоторым спонтанным устным репликам в ходе выполнения экспериментального задания как раз в связи с подобными словами: «стежок – это я люблю», «колокольчик – это мое» и т.п.

На данном – начальном – этапе обработки полученных экспериментальных данных мы ограничились только одной задачей – экс-

[7] За консультации при подготовке экспериментов авторы выражают признательность проф. И. А. Стернину.

пликацией семантики слов, которые вошли в состав тематической группы, сформированной Г. М. Умывакиной в процессе эксперимента на группировки и получившей имя «Детство». Это небольшая группа, объединяющая такие слова, как *детство*, *воспоминание*, *солнце*, *улыбка*, *ветер*. Группа интересна тем, что часть слов в ней маркемы (*воспоминание*, *ветер*, *солнце*), часть – не-маркемы (*детство*, *улыбка*), причем группа – случай, как мы уже отметили, для испытуемой нечастый – была названа с помощью не-маркемы. Поэтому решение избранной локальной задачи должно, помимо всего прочего, подготовить почву для следующего этапа исследования, когда мы планируем проверить, отличается ли в текстах-симптомах поведение маркем и не-маркем.

Приведем экспериментальные результаты по слову *воспоминание*, которое послужит отправной точкой в нашем семантическом путешествии.

Воспоминание
Направленный ассоциативный эксперимент: *горькое, мучает.*
Свободный ассоциативный эксперимент: *закат, пейзаж,* ***музыка***.
Свободные дефиниции: ***музыка.***
Группировки:
Симиляры: *воспоминание* / *улыбка*;
Оппозиты: не имеет.
Шкалирование:
Хороший / плохой – 2;
Истинный / ложный – 3;
Активный / пассивный – 1;
Мой / чужой – 3;
Прекрасный / безобразный – 3;
Важный / несущественный – 1.

Как несложно убедиться, и в эксперименте на дефиниции, и в свободном ассоциативном эксперименте возникает слово *музыка*, также являющееся для Г. М. Умывакиной маркемой. Поэтому для семантизации *воспоминания* обратимся к материалу, полученному в связи с *музыкой.*

Музыка
Направленный ассоциативный эксперимент: *классическая, возносит.*
Свободный ассоциативный эксперимент: *Бог, гармония, высота.*
Свободные дефиниции: *божественная гармония*.
Группировки: входит в группу «Творчество» (вместе со словами *благодарность*, *разговор*, *озарение*, *молчание*, *вдохновение*, *голос*, *слово*, *музыка*, *песня*);

Симиляры: музыка / **свобода**;
Оппозиты: музыка / **распутица**.
Шкалирование:
Хороший / плохой – 1;
Истинный / ложный – 1;
Активный / пассивный – 1;
Мой / чужой – 1;
Прекрасный / безобразный – 1;
Важный / несущественный – 1.

Музыка, следовательно, – это нечто, данное свыше, Богом (результаты свободного ассоциативного эксперимента и эксперимента на свободные дефиниции). Также *музыка* – это *творчество* (маркема входит в соответствующую тематическую группу), подразумевающее некое упорядочивание, гармонизацию мира (в направленном ассоциативном эксперименте – ***классическая**, возносит*, в эксперименте на свободные дефиниции – *божественная* ***гармония***). Наличие таких смыслов подтверждается в экспериментах на симиляры и оппозиты, где появляются еще два слова – *свобода* и *распутица*.

Располагая экспериментальным материалом по поводу последних слов, обнаруживаем, что свобода – это *воздух для духа* (эксперимент на свободные дефиниции), и она же – *творческая, рождает* (направленный ассоциативный эксперимент). Здесь снова реализуются значения «творчество», «дух», «духовное», «высокое». Обращаясь к лексеме *распутица*, находим смыслы иного полюса. По данным свободного ассоциативного эксперимента, *распутица – чернозем, грязь*, направленного – *осенняя, тянется*. Если *свобода* ассоциируется у испытуемой с небом, небесным, то *распутица* – с землей, земным. Следовательно, *музыка*, синонимичная *свободе*, оказывается в оппозиции *распутице* по семам «небесное» / «земное». Обратим внимание и на то, что *музыка* в эксперименте на шкалирование получает «1» по всем шкалам, т.е. это очень релевантное для испытуемой слово.

Возвращаясь к исходному для нас слову *воспоминание*, можно выстроить вполне отчетливый смысловой ряд: *воспоминание – музыка – свобода, творчество – божественная гармония, Бог*.

Таким образом, маркема ***воспоминание*** имеет следующее семантическое наполнение: 1) *Воспоминание* – это обращение к тому, что субъекту не принадлежит, отчуждено от него. *Воспоминание* – непроизвольный процесс, оно приходит извне, кем-то

дается. 2) *Воспоминание* является упорядочиванием, гармонизацией – действием, подобным музыке; возможно, пересозданием – процессом, родственным творчеству. Упорядочивание, гармонизация, однако, плохо удаются реципиенту: не случайно в направленном ассоциативном эксперименте получаем неожиданную реакцию на *воспоминание – горькое, мучает*. 3) *Воспоминание* предполагает обращение к прошлому, причем скорее – к счастливому прошлому: в эксперименте на симиляры *воспоминание* отождествляется с *улыбкой* (к которой мы детальнее вернемся впоследствии).

Еще одна маркема из группы «Детство» – *ветер*.

Ветер

Свободный ассоциативный эксперимент: *сквозняк, Блок, зима*.

Направленный ассоциативный эксперимент: *далекий*, *приносит вести*.

Свободные дефиниции: *посланник свободы*.

Группировки:

Симиляры: *ветер* / ***воздух*;**

Оппозиты: *ветер* / *спокойствие*.

Шкалирование:

Хороший / плохой – 2;

Истинный / ложный – 2;

Активный / пассивный – 2;

Мой / чужой – 2;

Прекрасный / безобразный – 2;

Важный / несущественный – 2.

В эксперименте на свободные дефиниции актуализируется знакомая нам маркема *свобода*. Как мы уже видели, в индивидуальном лексиконе испытуемой лексемы *свобода*, *музыка* и *воспоминание* оказываются синонимичными, *музыка* – это ***божественная*** *гармония*, а *свобода – воздух* ***для духа*** (свободные дефиниции). И если *ветер – посланник свободы* (также свободные дефиниции), то он – посланник высших, божественных сил, своего рода знамение, свидетельствующее о том, что силы эти готовы вступить в действие и принимаются субъектом в качестве благих. Неудивительно, что в направленном ассоциативном эксперименте *ветер – далекий* и *приносит вести*, а в эксперименте на шкалирование он получает достаточно высокий ранг – «2».

Иной смысловой ряд складывается в связи с лексемой *ветер* в свободном ассоциативном эксперименте: *сквозняк, Блок, зима* – характеристики нехорошего, пронизывающего «блоковского» вет-

ра. Поддерживается эта негативная семантика и экспериментом на оппозиты, где ветер противопоставляется *спокойствию*.

В качестве симиляра слова *ветер* в эксперименте выступает маркема *воздух*, а потому остановимся на ней подробнее.

Воздух

Свободный ассоциативный эксперимент: *высота*, *облака*.

Направленный ассоциативный эксперимент: *горький, заполняет легкие*.

Свободные дефиниции: *жизнь*.

Группировки: входит в группу «Пространство» (вместе со словами *пространство*, *небосвод*, *взгляд*, *распутица*, *природа*, *дорога*, *простор*, *воздух*).

Симиляры: *воздух* / *ветер*;

Оппозиты: *воздух* / ***монументальность***.

Шкалирование:

Хороший / плохой – 1;

Истинный / ложный – 1;

Активный / пассивный – 1;

Мой / чужой – 3;

Прекрасный / безобразный – 1;

Важный / несущественный – 1.

Судя по данным эксперимента на группировки, *воздух* – это пространство, вместилище для чего-либо, и в первую очередь, вероятно, как раз для того, что дается свыше. Об этом свидетельствует свободный ассоциативный эксперимент: *воздух – высота*, *облака*. *Воздух* пребывает там, где небо, и оттуда приходит; недаром он включен в ту же группу, что и слово *небосвод*.

В направленном ассоциативном эксперименте *воздух – горький, заполняет легкие*. Можно предположить, что горьким *воздух* становится тогда, когда опускается (отсюда его соседство в группе с *дорогой*) и соприкасается с земным (отсюда соседство в группе с *распутицей*). Иначе говоря, *воздух* нисходит с неба, от *облаков* и, *заполняя легкие* человека, оказывается *горьким*. Эта двойственность *воздуха*, по всей видимости, отразилась в его серединном положении (при общей максимально позитивной значимости для реципиента) на шкале «мой / чужой».

Воздух противопоставляется *монументальности* (эксперимент на оппозиты), а значит – он что-то непостоянное. В таком случае синонимичность воздуха переменчивому ветру постулируется дважды: эксперименты на симиляры и на оппозиты дают одну и ту же информацию. И ветер, и воздух непостоянны, а поскольку

оба они служат проводниками, очевидно, что и само «проводимое» даруется ненадолго.

Антитеза *воздух* / *монументальность* позволяет вскрыть еще один смысловой нюанс. В связи со словом *монументальность* в свободном ассоциативном эксперименте находим – *вздор*, в направленном – *момента*, *отрезвляет*. Следовательно, *воздух*, оппозиционный *монументальности*, – это то, что не отрезвляет, пьянит, обусловливает состояние непокоя, которое мы уже зафиксировали, говоря о слове *ветер*.

В эксперименте на свободные дефиниции испытуемая указала, что *воздух – это жизнь*, а маркема *жизнь* в том же эксперименте определяется как *все, что происходит, о чем думаем и говорим*. В силу этого *жизнь* может пониматься как наши мысли и слова, а *воздух* – как вместилище (или условие) мыслей и слов, т.е. творчества.

В итоге семантика маркемы ***ветер*** может быть очерчена так: 1) *Ветер* и *воздух* – родственные элементы. 2) *Воздух* – пространство, вместилище для того, что нисходит свыше. Это вместилище для творческих идей, которое при соприкосновении с человеком меняет маркировку с «плюса» на «минус». Не исключено, что *воздух* становится *горьким* тогда, когда послание сверху оказывается непринятым или неадекватно реализованным. 3) *Ветер* выступает в роли знака высших сил, он их вестник. 4) И *ветер*, и *воздух* явлены субъекту на очень короткий промежуток времени.

Следующее слово (не являющееся маркемой) из группы «Детство» – само *детство*.

Детство

Свободный ассоциативный эксперимент: *бабушка, шиповник, трава*.

Направленный ассоциативный эксперимент: *милое, проходит*.

Свободные дефиниции: в качестве не-маркемы слово не было включено в экспериментальный список.

Группировки:

Симиляры: *детство* / ***гнездо*;**

Оппозиты: не имеет.

Шкалирование: в качестве не-маркемы слово не было включено в экспериментальный список.

Учитывая результаты свободного ассоциативного эксперимента (слово *бабушка*) и эксперимента на симиляры, где лексема *детство* сближается с *гнездом*, можно сделать вывод, что она соотносится у реципиента с семьей в ее разных поколениях (возможно,

отсюда, с другой стороны, и ботанические ассоциации). И это время семьи, видимо, удаляется в прошлое: направленный ассоциативный эксперимент – *милое, проходит*.

Чтобы провести семантизацию *детства* детальнее, присмотримся к слову *гнездо*. Особый интерес здесь вызывает эксперимент на оппозиты – *гнездо* / *простор*. *Гнездо* – это антипростор, локализованность, а значит, и *детство* – это нечто замкнутое в себе, быть может, недлительное.

Добавим, что *гнездо* входит в тематическую группу «Страна» вместе со словами *страна*, *присутствие*, *земля*, *безрадостность*, *память*, *родина*, *столбняк*. В этом ряду особое внимание обращает на себя слово *память*, которое в эксперименте на свободные дефиниции получает толкование – *невозвратность*, *время*, *боль*. То, что вспоминается, невозвратимо, и осознание этого вызывает у реципиента боль.

Любопытно, что *детство* сопрягается в экспериментах с номинациями природных объектов: *трава, солнце, ветер, шиповник*. А потому целесообразно привести и проанализировать некоторые экспериментальные данные, связанные со словом *природа*.

Природа
Свободный ассоциативный эксперимент: *любовь, слезы*.
Направленный ассоциативный эксперимент: *родная*, *не умирает*.
Группировки: входит в уже известную нам группу «Пространство».
Симиляры: *природа* / ***бесконечность***.

Результаты направленного ассоциативного эксперимента и эксперимента на симиляры выводят на первый план смысловой компонент «беспредельное» как прежде всего «вечное». Симптоматичны в этом отношении такие слова тематической группы *природы*, как *небосвод, воздух, простор*. *Воздух*, как мы уже знаем, это проявление высших сил; он смежен с *небосводом* и *облаками*. *Простор* (этимологически родственный *пространству*) – нечто безбрежное. Но само слово *пространство*, номинирующее группу, в эксперименте на оппозиты противопоставляется *мгновению*, актуализируя тем самым сему «вечное». Таким образом, *природа* не имеет границ, вечна и при этом связана со *слезами* (свободный ассоциативный эксперимент: *природа – любовь, слезы*). Возможно, *слезы* возникают здесь потому, что с *природой*, к которой (как и к *детству*) реципиент испытывает любовь, нельзя слиться.

Семантизация слова ***детство*** приводит к следующим выводам: 1) *Детство* – центральный образ памяти. 2) *Детство* локализова-

но в пространстве-времени. 3) *Детство* – это момент времени, который уходит безвозвратно, а потому оказывается недосягаемым, но вместе с тем сам по себе пребывает незыблемым и приобщенным вечности.

Еще одна маркема из группы «Детство» – *солнце*.

Солнце
Свободный ассоциативный эксперимент: *закат, загар, луна*.
Направленный ассоциативный эксперимент: *палящее, изнуряет*.
Свободные дефиниции: *летние радости*.
Группировки:
Симиляры: *солнце* / ***восток***;
Оппозиты: не имеет.
Шкалирование:
Хороший / плохой – 3;
Истинный / ложный – 3;
Активный / пассивный – 3;
Мой / чужой – 3;
Прекрасный / безобразный – 3;
Важный / несущественный – 3.

Данные свободного ассоциативного эксперимента отражают три времени суток: день (с которым ассоциируется *загар*), вечер (*закат*) и ночь (*луна*). Тем самым *солнце* воспринимается испытуемой через фазы его движения (с одним недостающим элементом – утром); *солнце* – это то, что движется по замкнутой, круговой траектории.

Слово *закат*, возникшее в свободном ассоциативном эксперименте, в то же время, как мы видели, выступало в аналогичном эксперименте реакцией на маркему *воспоминание*. А поскольку *воспоминание* уподобляется *солнцу*, то, соответственно, и с ним связывается идея кружения, цикличности.

В эксперименте на симиляры, кроме того, появляется слово *восток*, для реципиента, насколько можно судить по полученным материалам, семантически крайне бедное.

Восток
Свободный ассоциативный эксперимент: *солнце*.
Направленный ассоциативный эксперимент: отказ от ответа.
Свободные дефиниции: в качестве не-маркемы слово не было включено в экспериментальный список.
Группировки: не вошло ни в одну тематическую группу.
Симиляры: *солнце* / *восток*;
Оппозиты: не имеет.

Шкалирование: в качестве не-маркемы слово не было включено в экспериментальный список.

Но актуализация лексемы *восток* имеет свою логику. На востоке солнце восходит. Так что если дополнить словом *восток* известный нам ряд *закат, загар, луна*, то мы получим все фазы движения солнца, полноценный круг.

В эксперименте на шкалирование *солнце* получает по всем шкалам балл «3» (для маркем нечастый). Эта оценочная нейтральность говорит о том, что, будучи для испытуемой не слишком актуальным, слово выполняет в прослеживаемых лексико-семантических сцеплениях функцию своеобразной смысловой связки.

Суммируя сказанное, семантику ***солнца*** возможно обрисовать так: 1) *Солнце* – не ядерная маркема; лексема имеет мало выходов на другие слова экспериментального списка. 2) *Солнце*, однако, ассоциативно соотносится с *воспоминанием*, с которым не только входит в одну группу, но и соприкасается через реакцию *закат*. 3) *Солнце* предстает в направленном ассоциативном эксперименте как *палящее* и как то, что *изнуряет*. 4) *Солнце* – это то, что совершает циклическое, замкнутое движение.

Проецируя смысловой портрет *солнца* на маркему *воспоминание*, мы можем предположить, что воспоминание мучает как раз потому, что имеет циклическую природу. *Воспоминание* – это изнурительное движение по кругу. Добавим, что в направленном ассоциативном эксперименте предикат «мучить» получало не только *воспоминание*, но и *пространство* (о котором по близкому поводу мы упоминали), а предикат «изнурять» – *прощание*, по отношению к *воспоминанию* комплементарное.

Перейдем к последнему слову (не являющемуся маркемой) из тематической группы «Детство» – к *улыбке*.

Улыбка

Свободный ассоциативный эксперимент: *дети.*

Направленный ассоциативный эксперимент: *девичья, сияет.*

Свободные дефиниции: в качестве не-маркемы слово не было включено в экспериментальный список.

Группировки:

Симиляры: *улыбка* / *воспоминание*;

Оппозиты: *улыбка* / ***печаль***.

Шкалирование: в качестве не-маркемы слово не было включено в экспериментальный список.

Если опираться на данные свободного и направленного ассоциативных экспериментов, то *улыбка* – это путь в прошлое, возвращение в то время, когда взрослые еще были детьми (вполне возможно, что здесь имеются в виду дочери Г. М. Умывакиной) или, по крайней мере, молоды (лексема *девичий*). Улыбка *сияет* на лицах тех, кто пребывает в минувшем.

В качестве симиляра *улыбки* выступает *воспоминание*, демонстрируя тем самым явную свою амбивалентность. И подобную двуоценочность можно объяснить тем, что *воспоминание* – это такая непрерывно возобновляемая попытка вернуться к положительно оцениваемому прошлому, которая никогда не может увенчаться успехом.

В эксперименте на оппозиты *улыбке* противополагается маркема *печаль*.

Печаль
Свободный ассоциативный эксперимент: *стихи, песня, разлука*.
Направленный ассоциативный эксперимент: *мудрая, примиряет*.
Свободные дефиниции: *воспоминание о невозвратном*.
Группировки: входит в группу «Любовь и все хорошие слова»;
Симиляры: *печаль* / ***душа***;
Оппозиты: *печаль* / *улыбка*.
Шкалирование:
Хороший / плохой – 2;
Истинный / ложный – 1;
Активный / пассивный – 2;
Мой / чужой – 1;
Прекрасный / безобразный – 2;
Важный / несущественный – 1.

Если совместить данные свободного ассоциативного эксперимента и эксперимента на свободные дефиниции, то *стихи* и *песня* – это *воспоминание о невозвратном*; отсюда и рядоположенность их и *разлуки*. *Стихи* и *песню* нельзя возвратить потому, что они приходят самопроизвольно и реципиенту не подчиняются. Напротив, *улыбка*, будучи антонимичной *печали*, корреспондирует с тем, что можно возвратить (подобно *детству*), но лишь в тщетном *воспоминании* или в сегодняшнем бытии детей, в которых прошлое воплощено и соприсутствует настоящему.

Отметим, что *улыбка* и *печаль* в текстах-симптомах расходятся не по семам «хорошо» / «плохо»: *печаль* включена в группу «Любовь и все хорошие слова» и оценена весьма положительно (и в направленном ассоциативном эксперименте, и при шкалировании).

Два этих слова различаются как раз по признаку «возвратное» / «невозвратное», причем факт невозвратимости принимается реципиентом как то, с чем нельзя не смириться: в направленном ассоциативном эксперименте *печаль – мудрая, примиряет*.

Особенно показательно, как оценивается лексема *печаль* в эксперименте на шкалирование. Баллом «1» она помечена на шкалах «мой / чужой», «истинный / ложный» и «важный / несущественный»: *печаль* очень значима для испытуемой и свойственна ей. (Интересно, что многим маркемам на шкале «мой / чужой» достаются баллы «2» или «3». «1» получают слова *простор, колокольчик, природа, дорога, мужество, музыка, терпенье, земля, память, слово, песня, родина, печаль, душа, жизнь*. И в этом – с учетом уже нам известного – проглядывает определенная смысловая тенденция. Так, *память, мужество, терпенье, печаль, жизнь* могут быть истолкованы как различные формы претерпевания, получения реципиентом информации извне; *музыка, песня, слово* – как приходящий оттуда контент; а *простор, природа, дорога* – как условия, обеспечивающие успешность этой однонаправленной коммуникации.)

Описанный экспериментальный материал вновь отсылает нас к маркеме *воспоминание*. Вероятно, у Г. М. Умывакиной могут быть разграничены два варианта воспоминания: 1) «воспоминание-печаль» тщетно пытается снова и снова обрести невозвратимое, то, что ему не принадлежит; 2) «воспоминание-улыбка» обращается к детству как к тому, что пребывает в себе, как будто изъятое из течения времени, или продолжается в детях, остающихся рядом с реципиентом, в зоне его досягаемости. А если учесть уже отмеченную эквивалентность между *воспоминанием* и *творчеством*, то аналогичный семантический параллелизм можно усмотреть и между творческим актом как таковым (с субъектом – по преимуществу пациенсом) и рождением детей (с субъектом – по преимуществу агенсом).

Результаты эксперимента на симиляры – *печаль / душа* – высвечивают еще одно звено смысловых перекодировок. Для более подробной семантизации слова *печаль*, а стало быть, и занимающего нас слова *улыбка* приведем выборочные экспериментальные данные по маркеме *душа*.

Душа
Направленный ассоциативный эксперимент: *моя, болит.*
Свободный ассоциативный эксперимент: *любовь, стихи, полет*.
Свободные дефиниции: *дар Божий болящий.*

Душа – объект Божьего промысла, через нее устанавливается контакт с небесным, она отвечает на знаки свыше и обычно *болит*, так как божественные дары получателю неподвластны. *Печаль*, синонимичная *душе*, рождается тогда, когда начинает реализовываться воздействие высших сил – «запускается» творческий акт.

В целом же смысловой абрис ***улыбки*** выглядит так: 1) *Улыбка* связана с *воспоминанием* и возникает тогда, когда есть надежда нейтрализовать необратимость времени. 2) Каузатором *улыбки* оказываются дети. 3) В оппозиции *улыбке* находится *печаль*, причем, повторим еще раз, ключевым различительным критерием здесь выступает «возвратность» / «невозвратность».

Итак, сформулируем еще раз сжато те выводы, к которым мы пришли в процессе анализа тематической группы «Детство».

Прежде всего, ее смысловым ядром служит не слово *детство*, выбранное испытуемой в качестве номинации группы и не являющееся маркемой, а слово *воспоминание* – маркема, что уже само по себе свидетельствует об особой значимости маркем в индивидуальном лексиконе реципиента. По большому счету, все слова группы – характеристики объектов, качеств и вариантов воспоминания и степени его результативности. И не менее характерно при этом, что для семантизации *воспоминания* понадобилось выходить далеко за пределы его тематической группы: сплетающаяся вокруг маркемы лексико-семантическая сеть захватывает едва ли не всю совокупность возникших в процессе проведения экспериментов текстов-симптомов.

Воспоминание – это обращение к тому, что не принадлежит субъекту; оно дается свыше и неподконтрольно получателю. Это попытка упорядочить, гармонизировать прошлое, которая обычно оказывается неудачной. Во многом по той же смысловой модели организуется у Г. М. Умывакиной представление о творчестве. Приобщение к собственному детству, стихам, музыке значимо для испытуемой, но всегда болезненно и мучительно. Единственным безоговорочно положительным, активным аспектом воспоминания / творчества является детство в действии – наличное бытие детей.

Приложение 1. Маркемы Г. М. Умывакиной

1) воспоминание, 2) разговор, 3) фотография, 4) молодость, 5) прощание, 6) счастье, 7) календарь, 8) памятник, 9) простор, 10) человек, 11) сердце, 12) дорога, 13) колокольчик, 14) поколение, 15) взгляд, 16) воздух, 17) природа, 18) разлука, 19) свобода, 20) милость, 21) страна, 22) мужест-

во, 23) рожденье, 24) терпенье, 25) музыка, 26) совесть, 27) случай, 28) рисунок, 29) любовь, 30) гнездо, 31) солнце, 32) время, 33) ветер, 34) слово, 35) земля, 36) голос, 37) память, 38) судьба, 39) песня, 40) тишина, 41) стежок, 42) платье, 43) родина, 44) смерть, 45) печаль, 46) ответ, 47) место, 48) жизнь, 49) душа, 50) вздох.

Приложение 2. Образцы опросных листов

1. Свободный ассоциативный эксперимент.

Прочитайте слово и напишите напротив него через запятую не менее трех слов, которые Вам первыми приходят в голову. Чем больше слов Вы напишете, тем лучше.

Просим Вас работать быстро, не задумываясь долго над каждым словом. Нас интересует Ваша немедленная реакция. Любые Ваши ответы будут правильными.

Если ни одно слово не приходит в голову, поставьте прочерк. Если приходит в голову только одно или два слова, напишите их и поставьте дальше прочерк.

воспоминание	
бесконечность	
разговор	

2. Направленный ассоциативный эксперимент

Составьте словосочетание, ответив на вопросы «какой?» и «что делает?».

Работайте быстро, не задумывайтесь долго над каждым словом. Нас интересует Ваша немедленная реакция. Любые Ваши ответы будут правильными.

Если затрудняетесь ответить – поставьте прочерк.

Например:

	Какой? (-ая? -ое?)	Что делает?
воспоминание		
бесконечность		
разговор		

3. Эксперимент на свободные дефиниции

Закончите фразу.

Работайте быстро, не задумывайтесь долго над каждым словом. Нас интересует Ваша немедленная реакция. Любые Ваши ответы будут правильными.

Степень подробности ответа – на Ваше усмотрение.

Если затрудняетесь ответить – поставьте прочерк.

Воспоминание – это…
Разговор – это…
Бесконечность – это…

4. Эксперимент на шкалирование

Оцените каждое слово по предлагаемым шкалам, поставив знак «X» около соответствующей цифры.

Например, 1 – *хороший*, 2 – *скорее хороший*, 4 – *скорее плохой*, 5 – *плохой*; 3 означает, что оба признака не выражены («*ни то, ни другое», «никакой», «не хороший и не плохой»).*

Работайте быстро, не задумывайтесь долго над каждой шкалой. Нас интересует Ваша немедленная реакция. Нам важно Ваше субъективное мнение, Ваша субъективная оценка слов по предложенным нами шкалам. Любые Ваши ответы будут правильными.

Воспоминание						
хороший	----------					*плохой*
	1	2	3	4	5	
истинный	----------					*ложный*
	1	2	3	4	5	
активный	----------					*пассивный*
	1	2	3	4	5	
мой	----------					*чужой*
	1	2	3	4	5	
прекрасный	----------					*безобразный*
	1	2	3	4	5	
важный	----------					*несущественный*
	1	2	3	4	5	

5. Эксперимент на группировки

1. Разложите предложенные Вам карточки со словами на группы. Количество групп определите сами. Для каждой выделенной Вами группы предложите в произвольной форме название, напишите его на листочке и прикрепите скрепкой к группе.

Группы должны включать не менее двух карточек. Количество групп и количество слов в каждой группе может быть любым, но не менее двух (то есть не менее двух групп и не менее двух карточек в группе).

Слова, не вошедшие в группы, сложите в отдельную группу и обозначьте «не вошедшие в группу».

2. Разложите предложенные Вам карточки со словами, объединив наиболее близкие по смыслу слова в пары. Скрепите их скрепкой. Основание для объединения близких по смыслу слов в пары может быть любое. Нас интересует Ваше субъективное мнение. Оставшиеся слова, не образующие пары, объедините в отдельную группу и тоже скрепите скрепкой.

3. Разложите предложенные Вам карточки со словами, объединив противоположные по смыслу слова в пары. Скрепите их скрепкой.

Основание для объединения противоположных по смыслу слов в пары может быть любое. Нас интересует Ваше субъективное мнение. Оставшиеся слова, не образующие пары, объедините в отдельную группу и тоже скрепите скрепкой.

Приложение 3. Результаты эксперимента на группировки

1. Группы и их названия.

Любовь и все хорошие слова:

1) любовь, 2) молодость, 3) рожденье, 4) терпенье, 5) разлука, 6) печаль, 7) милость, 8) влюбленность, 9) прощание, 10) счастье, 11) мгновение.

Время:

1) время, 2) прогресс, 3) страдание, 4) торжество, 5) поединок, 6) свобода, 7) достоинство, 8) совесть, 9) ответственность, 10) проклятие, 11) мужество.

Судьба:

1) судьба, 2) перегной, 3) сердце, 4) жизнь, 5) позвоночник, 6) стежок, 7) смерть, 8) ответ, 9) случай.

Творчество:

1) благодарность, 2) разговор, 3) озарение, 4) молчание, 5) вдохновение, 6) голос, 7) слово, 8) музыка, 9) песня.

Пространство:

1) пространство, 2) небосвод, 3) взгляд, 4) распутица, 5) природа, 6) дорога, 7) простор, 8) воздух.

То, что ассоциируется со страной:

1) страна, 2) присутствие, 3) гнездо, 4) земля, 5) безрадостность, 6) память, 7) родина, 8) столбняк.

Душа:

1) душа, 2) поворот, 3) колокольчик, 4) поколение, 5) человек, 6) календарь, 7) праздник.

Место:

1) место, 2) рисунок, 3) памятник, 4) платье, 5) фотография.

Детство:

1) детство, 2) воспоминание, 3) солнце, 4) улыбка, 5) ветер.

Тишина:

1) тишина, 2) спокойствие, 3) равновесие, 4) вздох, 5) осторожность.

То, что очень общо и не имеет эмоционального отклика:

1) неизвестность, 2) представление, 3) воображение, 4) легкомыслие, 5) справедливость, 6) интеллигенция, 7) бесконечность, 8) гласность, 9) впечатление, 10) действительность, 11) существование.

Не вошли в группы:

1) монументальность, 2) восток, 3) чародей, 4) призрак, 5) властелин, 6) блаженство, 7) волшебство, 8) девственность, 9) струя, 10) царственность.

2. Пары симиляров:

1) жизнь / благодарность; 2) тишина / спокойствие; 3) смерть / разлука; 4) совесть / справедливость; 5) колокольчик / праздник; 6) детство / гнездо; 7) присутствие / разговор; 8) терпенье / судьба; 9) любовь / взгляд; 10) воздух / ветер; 11) пространство / страна; 12) мгновение / стежок; 13) позвоночник / столбняк; 14) рожденье / голос; 15) безрадостность / прощание; 16) перегной / поколение; 17) распутица / дорога; 18) молчание / проклятие; 19) человек / неизвестность; 20) солнце / восток; 21) сердце / песня; 22) мужество / достоинство; 23) родина / земля; 24) вдохновение / озарение; 25) милость / счастье; 26) музыка / свобода; 27) память / время; 28) природа / бесконечность; 29) рисунок / фотография; 30) слово / страдание; 31) простор / небосвод; 32) поворот / прогресс; 33) календарь / памятник; 34) молодость / влюбленность; 35) печаль / душа; 36) улыбка / воспоминание.

Не вошли в пары симиляров:

1) монументальность, 2) блаженство, 3) платье, 4) ответ, 5) существование, 6) легкомыслие, 7) поединок, 8) вздох, 9) представление, 10) гласность, 11) равновесие, 12) чародей, 13) струя, 14) воображение, 15) интеллигенция, 16) осторожность, 17) место, 18) случай, 19) призрак, 20) торжество, 21) впечатление, 22) волшебство, 23) действительность, 24) властелин, 25) ответственность, 26) царственность, 27) девственность.

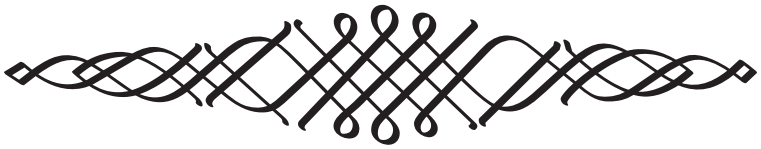
3. Пары оппозитов:

1) ветер / спокойствие; 2) судьба / равновесие; 3) взгляд / вздох; 4) музыка / распутица; 5) душа / столбняк; 6) фотография / песня; 7) девственность / ответственность; 8) печаль / улыбка; 9) воображение / действительность; 10) страдание / милость; 11) жизнь / смерть; 12) рисунок / слово; 13) праздник / прощание; 14) место / поворот; 15) волшебство / сущест-

вование; 16) мужество / осторожность; 17) позвоночник / легкомыслие; 18) безрадостность / торжество; 19) счастье / разлука; 20) земля / небосвод; 21) присутствие / неизвестность; 22) разговор / молчание; 23) проклятие / блаженство; 24) струя / памятник; 25) молодость / терпенье; 26) тишина / колокольчик; 27) стежок / бесконечность; 28) воздух / монументальность; 29) гнездо / простор; 30) пространство / мгновение.

Не вошли в пары оппозитов:

1) поколение, 2) впечатление, 3) восток, 4) природа, 5) гласность, 6) рожденье, 7) время, 8) человек, 9) ответ, 10) достоинство, 11) представление, 12) благодарность, 13) поединок, 14) чародей, 15) голос, 16) совесть, 17) озарение, 18) властелин, 19) календарь, 20) платье, 21) сердце, 22) призрак, 23) любовь, 24) свобода, 25) царственность, 26) справедливость, 27) память, 28) случай, 29) перегной, 30) дорога, 31) страна, 32) солнце, 33) прогресс, 34) влюбленность, 35) детство, 36) вдохновение, 37) воспоминание, 38) родина, 39) интеллигенция.



ЖИЗНЬ ЯЗЫКА

А. А. Припадчев

ПРОБЛЕМЫ СИНХРОНИИ И ДИАХРОНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

Выдающийся швейцарский ученый Фердинанд де Соссюр предложил разграничивать не только лингвистику языка и лингвистику речи, но и синхроническую и диахроническую лингвистику [Соссюр 1977: 133, 173]. В научных трудах и учебных курсах ученым была реализована лингвистика языка, или теория языка. Лингвистика речи, или теория речи, осталась в замыслах, так как не хватало наблюдений над текстом. Неразработанность теории речи сказалась на усиленном расподоблении синхронической и диахронической лингвистики. Этому способствовало и то, что в конце XIX – начале XX века из истории языков обстоятельно была изучена прежде всего фонетика. Факты исторической морфологии и исторического синтаксиса еще накапливались, систематизировались и осмыслялись. Поэтому последовательных проекций былые разноуровневые элементы языков на современность не получали.

Спустя сто лет положение дел в лингвистике существенно изменилось. По-прежнему весом постулат Ф. де Соссюра о том, что семиотическая природа языка заключается в различительном означивании [Соссюр 1977: 152]. Основываясь на различении, система языка оказывается жесткой и исторически изменчивой. Применительно к обозримому прошлому русского языка есть основания говорить о древнерусской, старорусской и национальной русской языковых системах. Сменность жестких языковых систем различения не означает их уход в небытие. По существу нет ни одного факта фонетики, морфологии и синтаксиса современного русского языка, при глубоком анализе которого не зазвучало бы эхо былых языковых систем, причем не только древнерусской и старорусской,

но и праславянской и праиндоевропейской. С учетом накопленного лингвистикой XX века материала есть основания утверждать, что диахроническая лингвистика изучает отношения не только между сменяющими друг друга во времени отдельными элементами, как это виделось Ф. де Соссюру, опиравшемуся в первую очередь на историческую фонетику, но и между сменяющимися системами разноуровневых единиц языка, включая факты исторической морфологии и синтаксиса.

В начале XXI века сформулирован постулат о том, что семиотическая природа речи заключается в сходном означивании [Припадчев 2007: 66–75]. Основываясь на отождествлении, система речи оказывается гибкой и исторически устойчивой. Применительно к обозримому прошлому есть основания говорить об универсальности факторов, принципов и моделей речевой системности текстов древнерусского, старорусского и национального русского периодов. Изменению подвергались лишь словесные обнаружения факторов, принципов и моделей речевой системности текстов, то есть изменялось то, что находится в плоскости различительного под контролем языка. Было установлено, что если в диахроническом плане русских языковых систем различения несколько, то в этом же плане речевая системность отождествления одна. У первых короткий исторический шаг, у второй он уходит в вечность, так как фонетический, морфологический и синтаксический уровни языковых систем, раздельно взятые, не выполняют коммуникативную функцию, в то время как речь как раз и выполняет ее. Из всего вытекает, что диахроническая лингвистика языка изучает сменность языковых систем, тогда как диахроническая лингвистика речи изучает устойчивость факторов, принципов и моделей речевой системности текстов в условиях сменности их словесного обрамления. При сообщенной интерпретации дихотомии языка и речи синхрония языка предстает как одно из его состояний, одна из его систем (древнерусская, старорусская, национальная русская). Синхрония речи тоже предстает как одно из ее состояний, но это одна из ее системностей (речевая системность жития, летописи, грамоты, оды, эклоги, элегии и т.д.). Цель настоящей статьи – показать сообщаемость древнерусской, старорусской и национальной русской языковых систем в данных их разноуровневых фактов – фонетических, морфологических и синтаксических. Сообщаемость речевых системностей была предметом другой работы [Припадчев 2004: 543–576].

АСПЕКТЫ, ПАРАМЕТРЫ И МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ТЕКСТА

В современной теории текста определились 1) аспекты его изучения, 2) параметры и 3) методика его описания.

В плане аспектов важно разграничение:

1) герменевтики – это изучение смысла текста [Хайдеггер 1947: 61; Камчатнов 1995: 149–152],

2) лингвистики текста – это изучение семантики и структуры текста, т.е. моделей его построения [Изенберг 1978: 49; Тураева 1986: 58–60],

3) стилистики текста – это изучение его со стороны стиля языка (наджанровая величина), стиля речи (внутрижанровая величина) и индивидуально-авторского стиля (уникальное в тексте) [Виноградов 1981: 162–171],

4) прагматики текста – это изучение его целевой установки [ван Дейк 1989: 12–40].

В плане параметров существенно уяснение 1) идентифицирующего параметра текста, т.е. что такое текст: текст – это смысловое, семантическое и структурное коммуникативное единство в границах типов речи (монолог, диалог), форм речи (описание, повествование, рассуждение) и жанров речи (житие, летопись, грамота, чудо, плач, молитва, ода, элегия, песня и др.); 2) смыслового параметра текста: смысл – это та часть содержания текста, которая предъявляет ментальные ориентиры носителя языка (культура, наука, религия и др.) и обнаруживается прежде всего в лексической семантике синтаксем (словоформ) типов, форм и жанров речи – любовь, добро, зло, непротивление – это смыслы; 3) семантического параметра текста: семантика – это та часть содержания текста, которая представляет уже не ментальные, а речемыслительные ориентиры носителя языка (пространство, время, лицо, негация, каузация и др.) и обнаруживается в лексико-грамматических признаках синтаксем, семантико-структурном строении синтагм и их связях в границах типов, форм и жанров речи; 4) структурного параметра текста: текстообразующая единица – это синтаксема текста, включенная в речевое множество – речевой класс – как объединение словоформ разной частеречной отнесенности в границах типа, формы и жанра речи (*старик...* – сущ., *опытный...* – прил., *он...* – мест. – слова разных языковых классов входят в один речевой класс, в одну серию слов, выражающую антропоцентричес-

кую модель построения текста [Припадчев 2004]); 5) граничный параметр текста – это устойчивость его зачина и концовки: в плаче – зачин *«Увы! – О, горе!»*, концовка *«усъпе – его не стало»*, в молитве зачин *«Слава»*, концовка *«аминъ – истинно так»* и т.п.

В плане методики весомо внимание не только к коннекторам, т.е. средствам межфразовой связи в тексте (союзы, частицы, местоимения, повторы, тема-рематическая прогрессия – последовательная: *Встал старик* – тема$_1$ – рема$_1$. *Опытный задумался* – тема$_2$ – рема$_2$. *От дум он устал* – тема$_3$ – рема$_3$; параллельная: *Старик хороший* – тема$_1$ – рема$_1$. *Старик добрый* – тема$_2$ – рема$_2$. *Старик славный* – тема$_3$ – рема$_3$), но и к 1) серийности текстообразующих средств, 2) их полифункциональности (*взял его – его* со стороны языка – дополнение, со стороны речи – средство выражения антропоцентрического семантического «фокуса») и 3) партитурности (взаимоориентации различных в языке, но сближающихся в тексте элементов, например имен лица (*старик*) и личных окончаний спрягаемых глаголов (*сидит*)).

ИЗМЕНЕНИЕ *Е* В *О* ПОСЛЕ МЯГКИХ СОГЛАСНЫХ ПЕРЕД ТВЕРДЫМИ, К ИСТОРИИ Ѣ

В современном русском литературном языке гласный ***е*** в одних случаях чередуется с гласным ***о*** (*несу́ – н'о́с*), в других нет (*леса́ – ле́с*). Это объясняется историей фонетики.

Переход ***е*** в ***о*** начался в XII веке. Причины его – в развитии словесного ударения и твердости-мягкости согласных.

Фонетическая сущность перехода ***е*** в ***о*** – лабиализация ударного гласного под влиянием твердого согласного после падения редуцированных: *вѣдлъ – в'о́л.*

Закончился переход ***е*** в ***о*** после XV века, т.е. давно. Поэтому не все современные слова его отражают: *дело*, *конец*, *смежный*, *смерть*, *полезный*, *небо*, *газета*.

Требуют внимания и факты современных диалектов. На юге отмечаем в И.п. *свет*, в П.п. *на свете*. На севере: в И.п. *свит*, в П.п. *на свити*. Связано это с историей ятя (ѣ) (из ***ѣ, оі, аі, ь***).

На юге безударный и ударный ***ѣ*** сократился, перешел в ***е*** и восполнил его после более раннего изменения в ***о***.

На севере безударный и ударный ***ѣ*** тоже сократился, но перешел в ***и***, не восполняя при этом ***е***, который не изменялся там в ***о***. Кроме того, рядом с ***е*** на севере были полумягкие, с ***и*** – уже мягкие.

ИСТОРИЯ РЕДУЦИРОВАННЫХ ЗВУКОВ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

В современном русском языке 6 гласных фонем. В древнерусском их было 11. Двенадцатая – ***о*** переднего ряда средневерхнего подъема. Шесть фонем утрачено. Среди них ***ŏ*** и ***ĕ*** сверхкраткие. Обозначались они буквами ***ъ*** и ***ь***.

Возникли редуцированные ***ъ*** и ***ь*** еще в праславянском из индоевропейских монофтонгов ***ŭ*** и ***ĭ*** кратких: *лат. mŭskŭs – мъхъ*; *лат. ovĭs – овьца*. В XII–XIII веках ***ъ*** и ***ь*** утрачиваются.

К общим последствиям падения редуцированных относятся: прекращение закона открытого слога (*дубъ – дубø*), завершение закона слогового сингармонизма (*неслъ – н'óс*), утрата количества и интонации, становление словесного ударения (*рýкá – рукá*), утверждение консонантного типа русского языка.

К частным последствиям утраты редуцированных следует отнести: в системе гласных – второе полногласие (*кърмъ – къръмъ – кором*), новый ***ѣ*** (*отьць – отець – отѣць*), ***о*** закрытый долгий (*столъ – стуолъ*), чередование ***о*** и ***е*** с нулем звука (*сънъ – сон, сънá – снá; дьнь – день, дьня – дня*).

В системе согласных: ассимиляцию по глухости (*лодъка – лотка*) и звонкости (*съдоровъ – здоров*), оглушение на конце слова (*прудъ – прут*), появление парных твердых (*кладъ – клад*) и мягких (*кладь – клад'*), упрощение (*грустьныи – грусный*), диссимиляцию (*чьто – што*), новые группы (*седьло – седло*), отпадение ***л*** (*шедлъ – шел*), изменение слогораздела (*го-ро-дъ – го-род*), расхождение орфографии и орфоэпии (*вьсе – все – фсе*).

ДЕЙСТВИЕ ЗАКОНА ОТКРЫТОГО СЛОГА И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

В современном русском языке есть слова с меной звуков в корне ***у***//***он*** (*путь – понтон*), полногласием и неполногласием (*берег – брег*), начальными ***ро***, ***ра*** (*рост – расти*), наращением корня (*дать – дадим*), чередованием согласных ***т***//***ст*** (*мету – мести*). Все это – последствия закона открытого слога.

Он был живым процессом с праславянского периода до падения редуцированных в XII–XIII веках. По этому закону каждый слог в слове должен заканчиваться гласным. Открытие слога могло проходить по-разному.

В слове *pon-tis слог открылся благодаря монофтонгизации дифтонгического сочетания ***оп***, его переходу в носовой ***ǫ***, а затем в

неносовой ***у***: *пу-ть*. «Понтон» же – позднее образование из французского языка.

В слове *beř-gъ на востоке слог открылся путем выделения после плавного ***р*** на основе его долготы второго гласного ***е***: *бе-ре-гъ*. На юге слог открылся благодаря перестановке звуков (*бре-гъ*) или удлинению и перестановке (*гра-дъ*).

В слове *oř-stъ на востоке слог из-за нисходящей интонации на ***о*** кратком открылся путем перестановки звуков: *ро-стъ*. На юге слог из-за восходящей интонации на ***о*** долгом открылся благодаря удлинению ***о*** в ***а*** и перестановке звуков: *ра-сти*.

В слове *dad-mъ слог открылся путем отпадения одного согласного: *да-мь*.

В слове *met-ti слог открылся благодаря диссимиляции взрывных согласных и изменению слогораздела: *мес-ти*, *ме-сти*.

Закон открытого слога отразился не только в чередованиях, но и в вариантах переноса: *мес-ти* – древний вариант, *ме-сти* – новый.

ПОЗИЦИОННЫЕ ЧЕРЕДОВАНИЯ СОГЛАСНЫХ В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

Современные позиционные чередования – это мена звуков в определенных позициях: в конце слова, перед суффиксом ***-и-*** и т.д.

Мена согласных в русских и заимствованных словах на конце слова называется фонетическим чередованием: *бе/г/у – бе/к/*.

Мена согласных в старых и новых словах перед глагольным формантом ***-и-*** называется морфологическим чередованием: *дру/г/ – дру/ж/ить*, *ито/г/ – подыто/ж/ить*.

Сообщенные позиционные фонетические чередования вызваны прекращением в XII–XIII веках после падения редуцированных ***ъ*** и ***ь*** действия закона открытого слога. В результате стало возможным оглушение согласных на конце слова: *бѣгъ – бе/к/*.

Названные позиционные морфологические чередования обусловлены законом слогового сингармонизма.

Он начался в общеславянском и продолжался до утраты редуцированных. Был вызван ослаблением музыкального ударения. По этому закону согласные сближались по месту и способу образования с гласными переднего ряда и йотом и меняли свое качество.

Ярко на современных позиционных чередованиях отразилась такая реализация закона слогового сингармонизма, как 1-я палатализация. По ней ***г***, ***к***, ***х*** до сих пор регулярно меняются с ***ж***, ***ч***, ***ш***: *дру/г/ – дру/ж/ить*, *су/х/ – су/ш/ить*, *ру/к/а – пору/ч/ить*.

Отчетливой остается и такая конкретизация закона слогового сингармонизма, как влияние йота в формах глаголов настоящего времени 1-го лица: *пи/с/ать – пи/ш/у*, *све/т/ить – све/ч/у*, *хо/д/ить – хо/ж/у*, *лю/б/ить – лю/бл/ю*.

Чередования, вызванные 2-й (*дру/г/ – дру/з/ья*) и 3-й (*ли/к/ – ли/ц/о*) палатализациями, непродуктивны.

ИЗМЕНЕНИЯ ПАДЕЖНЫХ И ПРЕДЛОЖНО-ПАДЕЖНЫХ ФОРМ В ИСТОРИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

В современном русском языке существительные трех склонений имеют нормативные или стилистические варианты падежных окончаний. Это объясняется историей данной части речи.

У слов 1-го склонения *жена*, *армия* в Д.п. и П.п. видим окончания ***-е*** и ***-и***: *к жене*, *к армии*, *о жене*, *об армии*. Они восходят к твердому и мягкому варианту склонения на ***-ā-***, ***-jā-***. Со временем твердый вариант (*къ женѣ*) вытеснил мягкий (*къ земли – к землѣ*). Но отдельные слова сохранили его былые окончания (*к армии*).

У слов 2-го склонения *плод*, *здание* в П.п. тоже вариантные окончания ***-е*** и ***-и***: *о плоде*, *о здании*. Это также наследие твердого и мягкого вариантов склонения. И в данном случае твердый вариант (*о плодѣ*) поглотил мягкий (*о мечи – о мечѣ*). Однако в некоторых словах старые окончания остаются (*о здании*).

В И.п. слов 2-го склонения находим окончания ***-и***, ***-ы***, ***-а***: *соседи*, *столы*, *города*. Старое тут окончание ***-и***. Новое ***-ы*** возникло под влиянием В.п. мн.ч., тогда как ***-а*** – под влиянием дв. числа.

В Р.п. и П.п. ед.ч. слов 2-го склонения имеем старые окончания ***-а***, ***-е*** (*ле́са*, *о лесе*) и новое ***-у*** (*и́з лесу*, *в лесу*). Это следы влияния склонения на ***й*** краткое (*нет сыну*, *о сыну*).

В Р.п. мн.ч. есть старое нулевое окончание (*килограмм*) и новое ***-ов*** (*килограммов*). Последнее появилось под воздействием склонения на ***й*** краткое.

У слов 3-го склонения в Т.п. мн.ч. видим старое окончание ***-ьми*** (*костьми*) и новое ***-ами*** (*костями*). Второе – результат влияния склонения ***-ā-***, ***-jā-*** (*женами*, *землями*).

Кроме окончаний, в истории существительных изменился и состав падежей. Современное *«Боже!»* – это бывший звательный падеж. Активизировались также предложно-падежные формы (*правляяше Кыевѣ – правил в Киеве*).

ГЛАГОЛ, ЕГО ОСНОВНЫЕ ГРАММАТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ. ВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ ГЛАГОЛА В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

Современный глагол – это самостоятельная часть речи. Он обозначает действие (*работать*), состояние (*сидеть*) или отношение (*любить*). Характеризуется грамматическими категориями вида, залога, наклонения, времени, лица, а также рода и числа.

Одной из наиболее древних категорий является время. Его современные формы противопоставлены по связи действий с моментом речи. Одновременность с ним обозначается формой настоящего времени (*Я иду*). Предшествование ему – формой прошедшего времени (*Я шел*). Следование за ним – формой будущего времени (*Я буду идти*).

Названные временные значения в целом сложились давно. Однако современные средства их выражения требуют исторического комментирования.

Среди образований настоящего времени находим «весть», «еси», «есть», «суть»: *Бог весть*; *Ой ты, гой еси*; *У меня есть книга*; *Языки старославянский и русский суть самостоятельные*. Это остатки древних нетематических глаголов 3 л. ед.ч., 2 л. ед.ч., 3 л. ед.ч., 3 л. мн.ч. Их было 5: *быти*, *вѣдѣти*, *дати*, *ѣсти*, *имѣти*. Окончания у них присоединялись к корню без тематических гласных ***е*** и ***и***.

Формы прошедшего времени с суффиксом ***-л-*** не спрягаются, но имеют признак имени – род. По происхождению это причастия. Среди их частных контекстных значений видим аористное (*Я приходил* – факт действия в прошлом: *приходихъ*), имперфектное (*Я вел* – процессуальность: *ведяхъ*), перфектное (*Я пришел* – результативность: *пришелъ есмь*), плюсквамперфектное (*Я пошел было...* – предпрошедшее прерванное действие: *пошелъ бяхъ* // *бѣхъ*; *пошелъ былъ есмь*).

Формы простого (*напишу*) и сложного (*буду писать*) будущего времени стабилизировались по виду: в простом – сов. в., в сложном – несов. в. Кроме того, утратилось 2-е сложное будущее (*будеть купилъ – купит*).

МЕСТОИМЕННЫЕ СЛОВА В СИСТЕМЕ ЧАСТЕЙ РЕЧИ. ИСТОРИЯ МЕСТОИМЕННЫХ СЛОВ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

В современном русском языке местоименные слова (*я*, *мой*, *сколько* и др.) указывают на предметы, признаки, количество, но не называют их. Они выполняют дейктическую (указание: *этот*) и анафорическую (отсылка: *такой*, т.е. подобный ранее упомянуто-

му) функцию. По грамматическим признакам несводимы к одной части речи.

В плане грамматики четко выделяются только три разряда: местоименные существительные (*я*, *кто*) или собственно местоимения; местоименные прилагательные (*мой*, *какой*), местоименные числительные (*сколько*, *несколько*) и местоименные наречия (*где*, *куда*).

В отношении семантики разграничивают восемь разрядов местоименных слов: личные (*я*), возвратное (*себя*), притяжательные (*мой*), указательные (*этот*), вопросительно-относительные (*кто*), определительные (*весь*), отрицательные (*никто*) и неопределенные (*некто*).

Грамматические, семантические разряды местоименных слов и их функции сложились давно. Но некоторые современные личные и неличные формы нуждаются в историческом объяснении.

В междометных разговорных конструкциях типа *«Бог тя знает!»* находим древнерусскую краткую форму личного местоимения В.п. ед.ч. *тя*.

В диалектных образованиях *мене*, *тебе* видим старый Р.п. ед.ч. Нормативные *меня*, *тебя* возникли под влиянием энклитик *мя*, *тя* в В.п. ед.ч.

В конфессиональной речи обнаруживаем старославянское местоимение *азъ*. В нормированном же литературном языке – *я*. Это слово возникло из древнерусского *язъ* после утраты редуцированного и отпадения ***з*** по остаточному действию закона открытого слога.

Признак рода у современных местоимений *он*, *она*, *оно* говорит о том, что в древности это было указательное местоимение (ср. *тъ*, *то*, *та*). Сейчас его склонение объединяет две парадигмы старых указательных местоимений: парадигму *и*, парадигму *онъ*.

Графические варианты местоимений *ему – к нему* возникли в результате переразложения: *къ ему – к нему*. Написание *тот* сложилось в связи с удвоением слова *тъ* после падения редуцированных. Отдельные указательные местоимения сохранились в словах *сегодня*, *сейчас*.

ИМЯ СУЩЕСТВИТЕЛЬНОЕ И ЕГО ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКИЕ РАЗРЯДЫ. СКЛОНЕНИЕ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ В ДРЕВНЕРУССКОМ ЯЗЫКЕ И ЕГО ИЗМЕНЕНИЕ

Современное существительное – знаменательная часть речи. Она имеет категориальное (общее) значение предметности. Характеризуется несловоизменительными признаками одушевленности,

рода и словоизменительными – числа и падежа. В предложении выполняет синтаксическую функцию подлежащего, дополнения, именной части составного сказуемого, реже – определения и обстоятельства.

Выделяется несколько лексико-грамматических разрядов существительных. Собственные – служат индивидуальными обозначениями лиц (*Михаил*), животных (*Шарик*), географических (*Москва*) и астрономических (*Юпитер*) объектов, организаций (*«Электроника»*), печатных органов (*«Известия»*). Не изменяются по числам, не сочетаются с количественными числительными.

Нарицательные – выступают обобщенными наименованиями однородных объектов (*человек*, *дом*). Из них конкретные обозначают предметы и явления (*дом*, *гроза*). Характеризуются всеми морфологическими категориями существительных (*род*, *одушевленность* / *неодушевленность*, *число*, *падеж*). Словообразовательных примет не имеют. Для словоизменения важна вариативность по числам (*дом – дома*).

Отвлеченные – не обладают конкретным лексическим значением. Называют отвлеченные признаки предмета (*бег*, *чистота*). Образованы обычно от глаголов и прилагательных. В отношении грамматических свойств – не изменяются по числам, не сочетаются с количественными числительными.

Предметные – разновидность конкретных существительных типа *стол*, *камень*. У них лексическое значение соответствует категориальной семантике – «предметности». Из них личные – обозначают лиц мужского пола (*строитель*, *бегун*). Характеризуются словообразовательными суффиксами ***-ач*** (*ловкач*), ***-арь*** (*звонарь*), ***-аль*** (*враль*), ***-ич*** (*москвич*). Некоторые обладают словоизменительными приметами – окончаниями **-е** (*крестьянин – крестьяне*) и ***-а*** (*сын – сыновья*).

Вещественные – называют химические элементы (*кислород*), соединения (*вода*), полезные ископаемые (*песок*), стройматериалы (*бетон*), пищевые продукты (*сахар, масло*). Словообразовательных примет не имеют. В плане грамматических признаков – не сочетаются с числительными (ср. *два кислорода*), не изменяются по числам (или *молоко*, или *сливки*).

Собирательные – слова типа *студенчество*, *листва*. Не изменяются по числам. Не сочетаются с числительными. Имеют словообразовательные показатели: ***-ур*** (*аспирантура*, *докторантура*, *адвокатура*).

Важнейшим грамматическим свойством большинства разрядов существительных является словоизменение по падежам и числам – склонение.

В современном русском языке их три. Выделяются в основном по роду. Некоторые словоизменительные особенности нынешних имен связаны с тем, что в них обобщились шесть древнерусских типов склонения, вычленявшихся по суффиксу.

Современное 1-е склонение сложилось на основе древнерусского склонения на ***-ā-***, ***-jā-*** после утраты мягкого варианта (но: *армия*) и включения слов на ***-ā-*** долгое (*букы*), получивших новые окончания.

Второе склонение сформировалось на базе старого склонения на ***-ŏ-***, ***-jŏ-***после исчезновения мягкого варианта (но: *здание*) и поглощения слов на согласный (*камы*, *слово*, *теля*), развивших новые окончания.

Третье склонение сложилось на основе древнерусского склонения на ***-ĭ-*** краткий после ухода из него слов *тьсть*, *гость* и включения слов на ***-ā-*** долгий (*любы*) с новыми окончаниями.

Итак, были утрачены малопродуктивные типы склонения на ***-ā-*** долгий, согласный, ***-й-*** краткий. Слова на ***-й-*** дали варианты падежных окончаний (*чая – чаю*), слова на ***-ā-*** следов не оставили, слова на согласный сохранились в виде разносклоняемых существительных (*имя, бремя*).

КЛАССИФИКАЦИЯ СОГЛАСНЫХ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

Современные согласные фонемы классифицируются по пяти основным признакам: место образования, способ образования, уровень шума (сонорность-шумность), участие или неучастие голоса (звонкость-глухость) и твердость-мягкость.

По месту образования согласные могут быть губными (губно-губными: ***п***, ***б***, ***м***; губно-зубными: ***в***, ***ф***), переднеязычными (зубными: ***с***, ***з***, ***т***, ***д***, ***ц***, ***л***, ***н***; передненебными: ***ш***, ***ж***, ***ч***, ***р***), среднеязычными (средненебными: ***й***) и заднеязычными (средненебными: ***х’***, ***к’***, ***г’***, ***γ’***; задненебными: ***х***, ***г***, ***к***, ***γ***).

По способу образования согласные бывают щелевыми или фрикативными (срединными: ***ф***, ***в***, ***с***, ***з***, ***ш***, ***ж***, ***й***, ***х***, ***γ***; боковыми: ***л***) и смычными (взрывными: ***п***, ***б***, ***т***, ***д***, ***к***, ***г***; аффрикатами: ***ц***, ***ч***; имплозивными или сомкнутыми: ***тт*** – *оттуда*, ***дд***, ***пп***, ***бб***, ***кк***; носовыми: ***м***, ***н***; дрожащими: ***р***).

По уровню шума согласные могут быть шумными (***ф***, ***в***, ***с***, ***з***, ***ш***, ***ж***, ***х***, ***л***, ***п***, ***б***, ***т***, ***д***, ***к***, ***г***, ***ц***, ***ч***) и сонорными (***м***, ***н***, ***р***, ***й***).

По участию голоса согласные бывают звонкими (***р***, ***л***, ***м***, ***н***, ***й***, ***б***, ***в***, ***г***, ***д***, ***ж***, ***з***) и глухими (***к***, ***п***, ***с***, ***т***, ***ф***, ***х***, ***ц***, ***ч***, ***ш***). Образуются пары звуков: ***б***//***п***, ***ц***//***дз***, ***ч***//***дж***, ***γ***//***х***, ***й***//***й***: *был – пил*; *цыц – плацд**[дз]**арм*; *чин – лечь бы* [***дж***]; *хам –двухг**[γ]**одичный*; *ель – стой*.

Согласные могут быть также твердыми (***б***, ***в***, ***г***, ***д***, ***з***) и мягкими (***б'***, ***в'***, ***г'***, ***д'***, ***з'***). Тоже создаются пары звуков: ***ч'***//***ч*** (*число – лучше*); ***ц'***//***ц*** (*мац' Сережи –цапля*); ***ш'***//***ш*** (*мощ'ный – шум*); ***ж'***//***ж*** (*вожж'и – жук*). Непарным остается звук ***й***.

В истории языка названные признаки согласных фонем изменились. Сократилось число среднеязычных до одного звука ***й*** за счет устранения полумягких согласных (***з˙***, ***с˙***, ***р˙***, ***л˙***, ***н˙*** и др.), после их вторичного смягчения в середине XI века перед гласными переднего ряда.

После падения редуцированных в XII–XIII веках было устранено многоступенчатое смягчение согласных: только твердые – ***г***, ***к***, ***х***; только мягкие – ***ж***, ***ш***, ***ч***, ***ц***; полумягкие: все остальные перед гласными переднего ряда. В итоге сложилось парное противопоставление по твердости-мягкости.

После утраты редуцированных сформировалось противопоставление согласных и по звонкости-глухости, отсутствовавшие до XII–XIII века в связи с действием закона открытого слога. Утверждается звук ***ф***.

КЛАССИФИКАЦИЯ ГЛАСНЫХ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

В современном русском языке гласные классифицируются по трем признакам: участие губ, степень подъема языка по отношению к нёбу, степень продвинутости языка вперед или отодвинутости назад.

По участию губ гласные делятся на огубленные (лабиализованные) и неогубленные (нелабиализованные). Степень огубленности может быть различной: меньшей у ***о***, большей у ***у***. Гласные ***а***, ***э***, ***и***, ***ы*** – неогубленные.

По степени подъема гласные подразделяются на звуки верхнего (***и***, ***ы***, ***у***), среднего (***э***, ***о***) и нижнего подъема (***а***).

По степени продвинутости или отодвинутости языка различаются гласные переднего (***и***, ***э***), среднего (***ы***, ***а***) и заднего (***у***, ***о***) ряда.

Названные признаки современных гласных могут быть глубже осмыслены в данных истории русского языка.

Лабиализованность охватывает сейчас менее широкий круг гласных. В древнерусском таким признаком характеризовались не только ***о*** и ***у***, но и носовой ***ǫ*** (юс большой), а также редуцированный ***ъ*** (ъ).

Количество подъемов у современных гласных тоже изменилось. В древности их было четыре. Кроме верхнего (***и***, ***ы***, ***у***), среднего (***е***, ***ь***, ***о***, ***ъ***) и нижнего (***а***), был средневерхний (***ѣ***).

Большее число подъемов у старых гласных объясняется их противопоставленностью по долготе (долгие – это верхние) и краткости (краткие – это неверхние).

Состав рядов нынешних гласных расширился. В древнерусском выделяются два: передний (***и***, ***ь***, ***е***, ***ę***, ***ѣ***) и непередний (***ы***, ***ъ***, ***а***, ***у***, ***о***, ***ǫ***). Иное количество рядов у древних гласных связано с непарным соотношением согласных по твердости и мягкости.

Только твердые употреблялись перед непередними (*Кыевъ, куда*), только мягкие – перед передними (*животъ*). В результате средний ***ы*** и задний ***у*** обобщались по качеству согласного – его твердости.

Наконец, ринезм, связанный со старыми носовыми ***ǫ*** и ***ę***, перестал разграничивать современные гласные.

ИЗМЕНЕНИЯ В МОРФОНОЛОГИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ СЛОГА. ОПРОЩЕНИЕ, ПЕРЕРАЗЛОЖЕНИЕ, УСЛОЖНЕНИЕ

Морфонология изучает фонемный состав слов и морфем для установления исторических изменений в морфемной структуре слова. Эти новации называются опрощением, переразложением, усложнением.

Опрощение – превращение членимой основы в нечленимую. Такому способствует следующее.

Изменение значения слова: в слове *красный* – цветообозначение – выделяется корень ***красн-*** (ср. *покраснеть, краснота*). Корень ***крас-*** уже не вычленяется в связи с утратой связи слова *красный* со словом *красота*.

Исчезновение мотивирующего слова: в слове *важный* выделяем корень ***важн-*** в связи с уходом из языка слова *вага – вес*.

Фонетические изменения: в слове *облако* находим корень ***облак-*** в результате изменения согласных ***бв*** на стыке префикса и корня (ср. *обволакивать*).

Следовательно, в результате опрощения появляются новые корни.

Переразложение – изменение морфемных границ в слове. Ярким его следствием является возникновение новых аффиксов.

Суффикс ***-ат-*** в слове *вожатый* появился на месте суффикса ***-атай-*** в силу перехода слова в адъективный тип склонения (было 1-е склонение: Р.п. *вожатая*, Д.п. *вожатаю* и т.д.) и отхода элемента ***-ай-*** → ***-ый-*** к окончанию.

Суффикс ***-ний-*** в слове *создание* возник из сочетания суффикса страдательного причастия ***-н-*** с суффиксом существительного ***-ий-*** (ср. *известие*).

Суффикс ***-ник-*** в слове *пылинка* появился из сочетания суффикса единичности ***-ин-*** (*горошина*) и уменьшительности ***-к-*** (*горошинка*).

Усложнение – выделение аффиксальных морфем в рамках некогда нечленимых слов. Корень ***зонт-*** в слове *зонтик* от неделимого голландского zonnedek стал вычленяться по аналогии с *домик*, *столик*.

СКАЗУЕМОЕ (ПРОСТОЕ, СОСТАВНОЕ ГЛАГОЛЬНОЕ И СОСТАВНОЕ ИМЕННОЕ). ВЫРАЖЕНИЕ СКАЗУЕМОГО В ДРЕВНЕРУССКОМ ЯЗЫКЕ

Современное сказуемое – главный член двусоставного предложения. Семантика сказуемого – значение предикативного признака. Он обнаруживается через время, модальность, лицо.

Существует два структурно-семантических типа сказуемого: простое и непростое (составное).

Простое сказуемое обязательно глагольное. Оно выражается спрягаемой формой полнозначного глагола (*Скворцы прилетят*) или семантически неделимым сочетанием слов, включающим спрягаемый глагол (*Щеглов окидывает глазами двор*).

Составное глагольное сказуемое имеет два компонента: вспомогательный и основной. Вспомогательный обозначается фазисным (*Я начну писать*) и модальным (*Я хочу писать*) глаголом. Основной представляется инфинитивом полнозначного глагола (*писать*) или устойчивым сочетанием (*Он хочет поймать журавля в небе*).

Составное именное сказуемое тоже содержит два компонента. Вспомогательный представлен спрягаемыми формами неполнозначных глаголов (*В языке все является значимым*), нулевой фор-

мой (*В языке все Ø значимо*) и описательным глагольно-именным оборотом (*После дождя все имеют жалкий вид*).

Основной компонент назван прилагательным (*Животные оказались глупыми*), причастиями (*Она была любима*), существительными (*Он был оптимист*) и неделимыми словосочетаниями (*Вася – веселый мальчик*).

Названные типы сказуемого сложились давно. Однако средства их выражения изменились. В области простого глагольного сказуемого утратились сложные формы прошедшего (перфект: *повелѣ есмь – я приказал*; плюсквамперфект: *умьрлъ бяше – он умер*) и будущего (2-е сложное будущее: *будетъ купилъ – он купит*) времени.

Исчезли простые формы прошедшего времени – аорист (*почахъ – я начал*) и имперфект (*правляаше – он управлял*). Все их заменила неспрягаемая отпричастная форма на ***-л***.

В зоне составного сказуемого ограничилось употребление именительного (*Бѣ Каинъ ратаи* (Пов. вр. лет)). Его вытеснил творительный (*Каин был пахарем*). Реже стала использоваться связка *есть* (*Кии есть перевозникъ* (Лавр. летоп.), ср.: *Кий – перевозчик*); краткие действительные причастия (*будеть мьстя*). Шире – полные прилагательные (*Домъ каменъ – Дом каменный*).

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА

В современной лингвистике принято разграничивать два основных этапа в развитии русского языка: донациональный и национальный.

Первый распадается на три подэтапа: язык восточнославянских племен – VI–VIII века, язык древнерусской народности (Киевского государства) – IX–XIII века и язык великорусской народности (Московского государства) – XIV–XVII века.

Язык восточнославянских племен характеризуется: полногласием (*берегъ*), начальным ***ро-***, ***ло-*** (*ростъ*, *локъть*), ***жс*** и ***ч*** на месте ***tj*** и ***dj*** (*свѣча*, *межа*), ***цв-*** и ***зв-*** на месте ***kv*** и ***gv*** перед ***ѣ*** (*цвѣтъ*, *звѣзда*), ***-мл-***, ***-бл-*** на месте ***mj*** и ***bj*** (*земля*, *люблю*), утратой ***j*** перед ***е*** и его изменением в ***о*** (*одинъ*, *озеро*).

Язык древнерусской народности отличается: утратой носовых (*джбъ – дубъ*, *пѧть – пять*), вторичным смягчением полумягких согласных (*т҆ебе – тјебе – тебе*), падением редуцированных ***ъ*** и ***ь*** (*сънъ – сон*, *дьнь – ден'*), развитием второго полногласия (*кърмъ – къръмъ – кором*), появлением нового ***ѣ*** (*отьць –отец – отѣц*), ***о***

закрытого долгого (***столъ – стуолъ***), развитием противопоставления согласных по глухости-звонкости (*прудъ – прут*), твердости-мягкости (*кладъ – кладь – клад – клад'*).

Языку этого времени присущи и специфические диалектные явления: ***ɣ*** фрикативный (Черниговский край: *(ɣ)осподаря*), ***в*** губно-губной (Смоленский край: *у ризе*), цоканье (Новгородский край: *володимириця*).

Язык великорусской народности характеризуется: переходом ***е*** в ***о*** (*несу́ – н'о́с*), утратой ***ѣ*** (*лѣсъ – лес*, *о лѣсѣ – о лесе*), **ô** закрытого долгого (*иконъ –ику́нъ – икон*), развитием аканья (*по́'ра – пара*), отвердением ***ж***, ***ш***, ***ц*** (*живите – жывите*), смягчением ***г***, ***к***, ***х*** (*великыи – великий*).

Имеют место и специфические явления: утрата чередования ***г***, ***к***, ***х*** с ***з***, ***ц***, ***с*** (*рука – руцѣ – руке*), утрата звательной формы (*господине – господин*), появление окончания ***-а*** в И.п. мн.ч. (*городи – города*).

ИМЯ ПРИЛАГАТЕЛЬНОЕ, ЕГО РОД, ЧИСЛО И ПАДЕЖ. КРАТКИЕ И ПОЛНЫЕ ФОРМЫ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ И ИХ ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ

Современное прилагательное – склоняемая знаменательная часть речи. Имеет категориальное значение непроцессуального признака предмета. Он обнаруживается в грамматических показателях рода, одушевленности и падежа. Они зависят от существительного, с которым согласуется прилагательное.

Не все прилагательные характеризуются согласовательными признаками. Некоторые из них не имеют формы степеней сравнения (*добрее*), это образования типа *беж*.

В предложении прилагательное выступает обычно определением (*навязчивое желание*) или именной частью составного сказуемого (было странно).

Противопоставлены три лексико-грамматических разряда прилагательных: качественные (*высокий*), относительные (*студенческий*) и притяжательные (*лисий*).

Их грамматические характеристики неодинаковы. От первых может образовываться краткая форма (*высок*, *-а*, *-о*), степени сравнения (*выше*, *самый высокий*).

Они могут сочетаться с наречиями меры и степени (*очень высокий*), иметь антонимы (*высокий – низкий*), формы оценки (*низенький*), создавать наречия (*высоко*), у них непроизводная основа (*новый*).

Относительные не имеют краткой формы, степеней сравнения, не сочетаются с наречиями меры и степени (*очень*), не образуют форм оценок и наречий, у них производная основа.

Притяжательные отличаются суффиксами ***-ин***, ***-ов***, ***-ев***, ***-ий***, склоняются по адъективному типу (*лисий*).

Названные разряды прилагательных, их грамматические признаки и синтаксические функции сложились давно. Но их обозначения изменились.

У качественных утратилась краткая форма в роли определения (*добра сестра*). Следы ее находим в фольклоре (*И пошел Иванушка бродить по беду свету*).

У относительных исчезли краткие формы как в функции определения (*русьска земля*), так и в роли сказуемого (*домъ каменъ*).

У притяжательных вышли из употребления в обеих функциях формы с суффиксом ***-j-*** (*къняз* + *j* + *ь* → *къняжь*). Рефлексы их видим среди существительных (*Ярославль*).

Полные формы, образовавшиеся от кратких с помощью указательных местоимений ***и***, ***я***, ***е***, свои исконные окончания ***-ои*** // ***-еи*** (*краснои*, *синеи*) под влиянием старославянского языка утратили (ср.: *красный*, *синий*).

НАКЛОНЕНИЕ ГЛАГОЛА В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ. ИСТОРИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ В КАТЕГОРИИ НАКЛОНЕНИЯ

В современном русском языке наклонение – морфологическая словоизменительная категория. Характеризует предикативные формы глагола. Выражает отношение предикативного признака к действительности. Выступает в формах изъявительного, повелительного и сослагательного наклонения.

Изъявительное указывает на реальность действий в прошлом (*ты ждал*), настоящем (*думает старушка*) или будущем (*барин сам увидит*).

Не исключает переносные значения возможности (*бросил и пошел – бросил бы и пошел*), побуждения (*отведешь собаку – отведи*).

Повелительное наклонение указывает на ирреальность действия – волеизъявление (*иди, читай, несите*). Имеет синтагматические грамматические характеристики 2 л. ед.ч. или мн.ч., связанные с обращением (*Маша, неси! Вы идите!*).

У форм повеления есть формообразующие суффиксы ***-и***, ***-ø*** (*веди*, *тронь*), окончания ***-ø*** и ***-те*** (*веди – ведите*), омонимичные образования (*Споем! – Завтра споем*. – 1-е л. мн.ч. наст.-буд. времени).

Они могут иметь переносные значения неожиданности и нежелательности (*А она и закричи*), обусловленности (*Начни они вовремя, исход мог бы быть другим*).

Сослагательное наклонение тоже указывает на ирреальность действия. Образуется аналитически – прибавлением частиц ***бы*** к форме прошедшего времени. Как и императив, не имеет форм времени. В единственном числе изменяется по родам (*сказал бы, сказала бы, сказало бы*). Во множественном числе родовые формы нейтрализованы (*сказали бы*).

Частные значения – предположительность (*Ты бы узнал*), предпосылка (*Если бы команда победила...*). Переносное значение – повеление (*Вы бы поговорили. – Поговорите!*).

Сообщенные наклонения имели место и в древнерусском языке. Однако состав их форм и грамматические признаки изменились.

Глаголы изъявительного наклонения прошедшего времени утратили изменение по лицам и числам и были вытеснены отпричастной формой на ***-л*** с именной характеристикой рода.

У тематических глаголов настоящего времени подвергся редукции безударный ***-и*** (*несеши – несешь*), отвердел конечный ***-т*** (*напишеть – напишет*), ***е*** под ударением перешел в ***о*** (*несеши – нес’о́шь*).

Нетематические глаголы (*быти, вѣдѣти, дата, ѣсти, имѣти*) исчезли, оставив отдельные формы (*гой еси* – 2-е л. ед.ч., *бог весть* – 3-е л. ед.ч., *есть* – 3-е л. ед.ч., *суть* – 3-е л. мн.ч.).

У глаголов будущего времени за простой формой закрепился сов. в. (*напишу*), за сложной – несов. в. (*буду писать*). Исчезло 2-е сложное будущее время (*будеть купилъ – купит*).

Глаголы повелительного наклонения утратили безударный суффикс ***-и*** (*пои – пой!*), получили постфикс ***-те*** в 1 л. мн.ч. (*несемъ! – несем + те!*) для расподобления с изъявительным наклонением, приобрели суффикс ***-и*** во 2 л. мн.ч. после утраты ***ѣ*** (*везѣте – вези – везите*), в 3 л. ед.ч. вместо *Неси – он* развили описательное выражение повеления (*Пусть отнесет!*), избавились от форм повеления нетематических глаголов (*дажь – дай!*).

Глаголы сослагательного наклонения перестали изменяться по лицам и числам. Аорист 3-го л. ед.ч. (*быхъ – бы – бы*) от глагола

быти превратился в частицу *бы*. Она сочетается с отпричастной формой на ***-л***, не имеющей значения прошедшего времени.

ПРИЧАСТИЕ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ И ДРЕВНЕРУССКОМ ЯЗЫКАХ

Современное причастие – «гибридная форма». Обладает грамматическими признаками прилагательного (род, число, падеж, полнота-краткость, согласование с существительным, роль определения или именной части сказуемого) и глагола (вид, время, залог, переходность-непереходность, возвратность, управление).

Выделяется несколько грамматических типов причастий: действительные и страдательные, настоящего и прошедшего времени.

Действительные причастия указывают, что действие исходит от предмета, названного существительным, с которым причастие согласуется (*сын любящий*).

Образуются прибавлением к основе настоящего времени формообразующих суффиксов в настоящем времени ***-ущ-***/***-ющ-***, ***-ащ-***/***-ящ-*** (*берущий, делающий, слышащий, видящий*), а в прошедшем времени – ***-вш-***, ***-ш-*** (*бравший, несший*).

Страдательные указывают на то, что действие направлено на предмет, названный существительным, с которым согласуется причастие (*сын любимый*).

Создаются присоединением к основе инфинитива формообразующих суффиксов в настоящем времени ***-ем-***, ***-ом-***, ***-им-*** (*читаемый, несомый, любимый*), а в прошедшем времени – ***-нн-***, ***-енн-***, ***-т-*** (*рисованный, привлеченный, гнутый*).

Могут выступать в полной (*привлеченной*) и краткой (*привлечен*) форме, образовываться с помощью постфикса ***-ся*** (*хорошо продающиеся книги*). Полные причастия изменяются по адъективному склонению, краткие не склоняются, но изменяются по родам (*любим, любима, любимо*) и числам (*любимы*).

Названные грамматические типы причастий и их синтаксические функции известны уже с древнерусского языка. Однако состав форм и грамматические признаки причастий в истории изменились.

У действительных причастий утратились краткие формы настоящего (*неса, неса* – И.п. ед.ч. м.р. и ср. р., *несучи* – И.п. ед.ч. ж.р.) и прошедшего (*несъ, несъ* –И.п. ед.ч. м.р. и ср. р., *несъши* – И.п. ед.ч. ж.р.) времени. Они потеряли признаки рода, числа и падежа, получили функцию второстепенного сказуемого и перешли в деепричастия, утратив при этом формы времени и развив видовые значения.

Рефлексы древних кратких действительных причастий сейчас находим в сочетаниях (*жить припеваючи, работать играючи*).

Древнерусские полные действительные причастия, образовывавшиеся от кратких с помощью указательных местоимений ***и***, ***я***, ***е*** (*неса* + ***и***, *несуче* + ***е***, *несучи* + ***я*** – м.р., ср.р., ж.р.), приобрели старославянские суффиксы ***-ущ-/-ющ-***, ***-ащ-/-ящ-*** или перешли в прилагательные (*колючий ветер*).

У кратких страдательных причастий, утративших функцию определения, из-за омонимии с глаголами стали непродуктивными формы настоящего времени (*любим – любим*). Полные страдательные причастия, сохранив роль определения, переходили в прилагательные (*соленый*). Их восполнили формы с удвоенным ***-нн-*** (*просоленный*).

ТИПЫ ОДНОСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

В современном русском языке односоставные предложения – структурно-семантический тип простого предложения. Грамматическую основу его создает один главный член. В нем сосредоточены значения модальности, синтаксического времени и лица.

Главный член предложения является независимым. Он выражается формами глагола и существительного. Поэтому выделяются глагольные и субстантивные односоставные предложения.

Глагольные односоставные предложения в формальном и семантическом отношении разделяются на пять видов: определенно-личные, неопределенно-личные, обобщенно-личные, безличные, инфинитивные.

Определенно-личные предложения сообщают о действии. Лицо словесно не выражено. На него указывают личные окончания глаголов настоящего времени 1 и 2 л. (*Прошу слова. Идешь домой?*).

Неопределенно-личные называют независимое действие. Деятель словесно тоже не выражен. О нем говорят грамматические признаки 3 л. мн.ч. глаголов настоящего (*В Европе об этом читают*), будущего (*В Европе прочитают об этом*) времени, формами мн.ч. прошедшего времени (*Тихо свистнули*), сослагательного (*Работали бы в саду*) и повелительного (*Пусть работают в саду!*) наклонения.

Обобщенно-личные предложения оформляют сообщение о независимом действии. Деятель по-прежнему словесно не назван. На него указывают грамматические признаки 2 л. ед.ч. глаголов изъ-

явительного (*Насильно мил не будешь*), повелительного (*Добрым делом не кори!*) наклонения, 3 л. мн.ч. изъявительного наклонения (*Цыплят по осени считают*). Формы прошедшего времени не допускаются.

Безличные предложения выражают действие безотносительно к деятелю. Об этом значении говорят безличные формы глагола (*Смеркалось. Вам надлежит остаться. Девочке было весело*).

Субстантивные (номинативные) односоставные предложения не имеют морфологических показателей модальных, временных и личных значений. Они выражаются синтаксически: модальность – интонацией (*Весна* – реальность; *Весна?* – ирреальность), время – нулевым элементом (*Весна (есть)* – настоящее), лицо – конструктивным компонентом (*Весна (идет)* – 3 л.). Имеют значение бытия предмета (*Ночь. Улица. Фонарь. Аптека*).

Для древнерусского языка наиболее типичными были двусоставные предложения (*Поби мразъ обилье* (Новг. летоп.)). Из односоставных широко были распространены определенно-личные (*Хочю вы почтити* (Лавр. летоп.)).

Это связано с отсутствием в древности местоимений 1 и 2 л. в роли подлежащего.

Употребительными выступали и безличные предложения (*Озеро морози въ нощь* (Новг. летоп.)).

Номинативные встречались крайне редко. Их можно обнаружить в качестве названий (*От Гостяты къ Василеви* (Новг. берест. гр.)).

ПОДЛЕЖАЩЕЕ И ЕГО ВЫРАЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ И ДРЕВНЕРУССКОМ ЯЗЫКАХ

Современное подлежащее – главный член двусоставного предложения, соотносительный со сказуемым. Опирается на независимые формы имени и глагола: номинатив (И.п.) и инфинитив.

Семантика подлежащего – значение характеризуемого предмета (номинативное подлежащее: *Шлюпки качались у берега*) или потенциального действия (*Ехать на этой лошади было наслаждением*).

Номинативное подлежащее более продуктивно. Оно выражается существительным в форме И.п. (*Жарко светило солнце*), местоименными словами (*Мы обошли весь сад*), прилагательными, числительными, причастиями с контекстной субстантивацией

(*Командующий перестал ходить по мостику*), наречиями, междометиями (*Настало и роковое «послезавтра»*).

Номинативное подлежащее может быть представлено и словосочетанием (*Шли семеро косцов. Стаи снегирей сидели. Серп месяца стал ярче. Художник с Васей едва добрались до дому*).

Инфинитивное подлежащее менее продуктивно. Оно обычно соотносится с различными формами именного сказуемого (*Спросить было обидой*). Может иметь аналитическую форму – сочетаться с творительным имени (*Как это важно – быть учителем*).

Номинативное подлежащее известно издавна. И в древнерусском оно выражалось существительным в Им.п. (*Зде починаеть ся правда* (Смоленск. грам.)), прилагательным (*Злии радовахуся* (Новг. летоп.)), причастием (*Не даша ему ту близь живущии* (Лавр. летоп.)), числительным в сочетании с существительным (*Два солнца померкоста* (Сл. о полку Иг.)).

Ограниченно в роли подлежащего употреблялись местоимения 1, 2 лица, так как на него указывали личные окончания спрягаемых глаголов (*Почахъ писати*: ***хъ* = *я***).

В случае выделения лиц противопоставлением местоименные слова все-таки могли употребляться в функции подлежащего (*Мы собѣ будемъ а ты собѣ.* (Поуч. Вл. Моном.)).

Инфинитивное подлежащее в древности тоже уже было (*Велии ибо есть грѣхъ преступати заповѣдь отца своего* (Пов. врем. лет)). Но оно не было распространено, так как инфинитив в прошлом – это Д.п. отглагольного существительного.

ЧИСЛИТЕЛЬНОЕ. ИСТОРИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ В ЧИСЛИТЕЛЬНЫХ

В современном русском языке числительное – самостоятельная часть речи. Имеет категориальное значение количества. Характеризуется грамматическими признаками: изменяемостью по падежам, отсутствием изменения по числам, слабо выраженной словоизменительной категорией рода (только *полтора-полторы, два-две, оба-обе* – противопоставлены ж.р. и м.-ср.р.), представленностью словоизменительной категории одушевленности (только у *два, оба, три, четыре: увидели два стола* – но *двух сыновей*), особыми синтаксическими отношениями с существительным (*два дома* – управление, *двух домов* – согласование).

По составу числительные бывают простыми (непроизводными): *два, сто*; производными (аффиксальными: *пятнадцать,*

двадцать; сложными: *пятьдесят, триста*); составными (*двести сорок восемь*).

Числительные распределяются по трем лексико-грамматическим разрядам: количественные (определенно-количественные), собирательные, неопределенно-количественные.

Определенно-количественные (*два, тридцать, сто восемьдесят пять*) ярких словообразовательных примет не имеют. Не сочетаются с существительными типа *сани*, *ножницы*.

Собирательные (*двое, трое, четверо*) сочетаются с существительными м.р. (*пятеро человек*), могут употребляться без существительного (*Трое вошли в электричку*), имеют словообразовательные суффиксы ***-ой-*** (*двое*) и ***-ер-***(*четверо*).

Неопределенно-количественные (*много, мало, несколько*) сочетаются с существительными (*Сколько голов, столько умов*), противопоставлены омонимичным наречиям (*немного отдохнуть*).

Порядковые числительные не обозначают количества, изменяются по родам, числам и падежам, в сочетаниях с существительным (*пятый дом*) не являются одним членом предложения (ср.: *пять домов*).

Дробные по значению соотносятся с количественными числительными, но отличаются от них грамматическими признаками. Могут сочетаться с вещественными и собирательными существительными (*две трети молока, пять шестых населения*), всегда управляют формой Р.п. ед.ч. существительного (*пятнадцать тысячных процента* – но: *пятнадцать процентов*).

В древнерусском числительного как части речи не было. Одни счетные слова сближались с прилагательными, согласуясь с существительными в роде, числе и падеже (*одинъ столь* – м.р. ед.ч. Им.п., *одьна сестра* – ж.р. ед.ч. им.п., *одьно окъно* – ср.р. ед.ч. Им.п.).

Другие счетные слова сближались с существительными, получая определение и согласуясь с глаголом в роде и числе (*третья пять пришьла* – ср. совр.: *пятерка*).

С переосмыслением исчисляемости предметов в количество, а также после утраты счетными словами рода, числа они к XVIII веку выделяются в особую часть речи. По завершении этого процесса в историческом комментировании нуждаются лишь отдельные числительные.

Слово *одиннадцать* возникло из сочетания трех слов: *одинъ* + предлог *на* + местн.п. ед.ч. *десяте* – «единица сверх десяти».

Числительное *пятьдесят* образовалось из двух слов: *пять* + Род.п. мн.ч. *десятъ*.

Слово *сорок* восходит к существительному со значением «рубаха». В *сорок* можно было положить 40 шкурок соболей на шубу.

Числительное *девяносто* появилось из сочетания трех слов: *девять* + *до* + *съта* – «девять десятков до сотни».

В слове *двести* две формы: *двѣ* и *сътѣ*. Они объединились по двойственному числу Им.п. *двѣсътѣ* с переходом ***ѣ*** в ***е*** (*две*) и в ***и*** (*сти*), а в слове *триста* – по множественному числу *три* и *съта* Им.п.

О восхождении современных числительных к существительным говорят и такие слова, как *тьма* – 10 тысяч, *легионъ* – 100 тысяч, *леодръ* – миллион, *воронъ* – 10 млн.

Существительное *полъ* обозначало дробь 1/2, *пятина* – 1/5, *осьмина* –1/8, *десятина* – 1/10.

Вычитанием из следующего числа создавалось составное числительное: *полъ третья десяте* (Мстисл. гр.) = 25; *полъ вътора съта* = 150.

ДЕЕПРИЧАСТИЕ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ И ДРЕВНЕРУССКОМ ЯЗЫКАХ

Современное деепричастие – неизменяемая форма глагола. Обозначает действие как сопутствующий признак другого действия (*Блестя на солнце, снег лежит*).

Образование деепричастий зависит от вида глагола. От глаголов несов.в. деепричастие образуется прибавлением к основе настоящего времени словоизменительных суффиксов ***-а***/***-я***, реже ***-учи***/***-ючи*** (*несут – неся*, *идут* – устар. *идучи*, *жалеть* – устар. *жалеючи*). Или прибавлением к основе инфинитива (прошедшего времени) суффиксов ***-в***, ***-вши***, ***-ши*** (*ехать – ехавши*).

Деепричастия сов.в. образуются от основы инфинитива (прошедшего времени) прибавлением суффиксов ***-в***, ***-вши***, ***-ши*** (*разобрать – разобрав, рассмеяться – рассмеявшись, вытрясти – вытрясши*).

Некоторые глаголы имеют вариативные формы деепричастий: *идти – идя* – устар. *идучи*; *озябнуть – озябнув* – устар. *озябши*; *увидеть – увидя – увидев*.

Вид – единственная полноценная категория деепричастных форм. Наряду с лексическим значением она объединяет деепричастие в одну словоизменительную парадигму с предикативными формами глагола и инфинитивом.

Для деепричастия характерны не все частные видовые значения, а только основные: конкретно-фактическое для сов.в. и конкретно-процессное для несов.в. Залоговые корреляции используются редко.

Противопоставления временных форм (*играя – игравши*) нерегулярны. Они воспринимаются как пережиток предшествующего состояния глагольной системы.

В предложении деепричастие выступает в роли обстоятельства (второстепенного сказуемого). При этом у сказуемого и деепричастной формы предполагается один и тот же субъект.

Названные лексические, морфологические и синтаксические особенности деепричастия глубже осмысляются в свете данных истории языка.

Неизменяемые деепричастия – молодая группа глагольных форм. Происходят они от изменяемых кратких действительных причастий. Обособляются в особую группу слов только к XIV веку. Поэтому сохраняют рефлексы былых именных признаков причастия.

Так, варианты суффиксов современных деепричастий ***-а***/***-я*** и ***-учи***/***-ючи*** восходят соответственно к суффиксам древних причастий м.р. и ср.р ед.ч. Им.п. (*неса*) и ж.р. ед.ч. Им.п. (*несучи*).

Разновидности суффиксов ***-в***, ***-вши*** объясняются суффиксами старых причастий м.р. и ср.р. ед.ч. Им.п. (*узнавъ*) и ж.р. ед.ч. Им.п. (*узнавъши*).

Варианты суффиксов ***-а***/***-в*** (*увидя – увидев*) обусловлены погашением у древних причастий грамматического признака времени (***-а*** – настоящее время, ***-в*** – прошедшее время) в пользу вида, на который указывает приставка ***у-***.

Общность субъекта действий деепричастия и глагола вызвана тем, что старые причастия должны были согласовываться с подлежащим по роду, числу и падежу. Подлежащее же, в свою очередь, согласовывалось со сказуемым по лицу и числу, а в случае причастия на ***-л*** и по роду.

Из трех синтаксических функций древнего краткого действительного причастия (определение, именная часть составного сказуемого, второстепенное сказуемое) у современного деепричастия в качестве основной сохранилась одна – второстепенного сказуемого, а при онаречивании – обстоятельства (*сломя голову мчится*).

Значение признака по действию переосмыслилось в семантику сопутствующего действия.

Литература

1. *Виноградов В. В.* Проблемы русской стилистики. М., 1981.
2. *Дейк Т. А.* Язык, познание, коммуникация. М., 1989.
3. *Изенберг Х.* О предмете лингвистической теории текста // Новое в зарубежной лингвистике: лингвистика текста. М., 1978.
4. *Камчатнов А. М.* Лингвистическая герменевтика. М., 1995.
5. *Припадчев А. А.* Проблемы исторической лингвистики текста. Воронеж, 2004.
6. *Припадчев А. А.* Системный аспект речи // Идеи Фердинанда де Соссюра в современной лингвистике: сб. науч. тр. Воронеж, 2007.
7. *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию. М., 1977.
8. *Тураева З. Я.* Лингвистика текста. М., 1986.
9. *Хайдеггер М.* Platons Lehre von der Wahrheit. Bern, 1947.

М. С. Овсянников

СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ РУССКОЙ ГРАФИКИ И ОРФОГРАФИИ (обозначение твердости и смежные вопросы)

1. В большинстве пособий, в том числе и в новой академической редакции «Правил русской орфографии и пунктуации», говорится, что на твердость буквы согласных фонем указывают последующие ***а, э, о, ы***, ***у,*** на мягкость – ***я, е, ё, и, ю***[1], что в конце слова и перед твердым согласным на мягкость указывает ***ь***. Что указывает на твердость в конце слова и перед согласными, почему ***ь*** обозначает мягкость только перед твердым согласным, обычно умалчивается: это вопросы, решаемые по-разному.

Теория заходит в тупик, полагаем, из-за того, что сохраняется положение об обозначении твердости буквами гласных фонем, идущее от И. А. Бодуэна де Куртенэ, которое стало противоречивым уже после отмены конечного ***ъ***.

Ведь если считать, что ***а, о, у, э, ы*** обозначают твердость (как бы имеют значение ***ъа, ъо*** и т.д.), то они тоже должны быть признаны двузначными, как и буквы типа ***я***: после согласных обозначать твердость, а после буквы гласной и в начале слова значение твердости должно отсутствовать. Это признает А. И. Моисеев[2]. Однако

[1] Правила русской орфографии и пунктуации. М., 2006. С. 13.

[2] *Моисеев А. И.* Современная русская графика // *Ветвицкий В. Г. , Ивано-*

отношения значений типа ***а : ъа,*** в отличие от отношений ***ја : ьа*** у букв типа ***я,*** никем не замечаются, о них забывают. Так, в книге В. Ф. Ивановой[3] при признании способности обозначать «добавку» твердости (с. 42) буквы типа ***а*** считаются почему-то однозначными (с. 45–46; у Л. В. Щербы тоже «односмысленными»), обозначающими только один звук (с. 49). Наоборот, буквы для парных согласных на с. 48 объявляются двузначными, обозначающими то твердые (в *бал*), то мягкие согласные (в *бязь*), но на с. 42 указывается, что они не обозначают ни твердости, ни мягкости.

Между тем очевидно, что буквы типа ***а*** однозначны и одинаково читаются в любом положении, и это возможно лишь при снятии с них способности обозначать твердость.

В число знаков твердости иногда включают в качестве как бы тридцать четвертой буквы русского алфавита межсловный пробел[4]. При этом его отграничивают от знаков препинания, ссылаясь на то, что пробел – вместилище знаков препинания и что любой знак препинания обязательно подразумевает пробел. Отграничение неубедительно, поскольку существуют правила постановки знаков препинания относительно пробела: есть знаки препинания предпробельные, постпробельные (открывающиеся кавычки, скобки), межпробельные (тире) и беспробельные (тире между цифрами, дефис в приложениях). Следовательно, они отделяют пробел от конца слова, но значение твердости сохраняется при любых знаках, особенно наглядно при знаках препинания слова (дефисе, разделительном знаке ***ъ*** и самом пробеле[5]) – ср.: ***поля***, но ***пол-яблока, пол ягодного куста, пол!*** Надо признать, что роль пробела и всех знаков препинания в обозначении твердости-мягкости тождественна.

Приписывание способности обозначать твердость следующей букве согласной фонемы[6] также ставит вопрос об усложнении этих букв двузначностью, как и букв гласных, и о необходимости свя-

ва В. Ф., Моисеев А. И. Современное русское письмо. М., 1974. С. 73, 80.

[3] *Иванова В. Ф.* Современная русская орфография. 1991.

[4] *Моисеев А. И.* Русский язык: Фонетика. Морфология. Орфография. М., 1980. С. 224, 227.

[5] *Овсянников М. С.* Пунктуация слова? // Современная языковая ситуация и совершенствование подготовки учителей-словесников: Материалы VI Всероссийской конф. Ч. 1. Воронеж, 2006. С. 182–185; *М. С. Овсянников*. Русское письмо. Фонетика и фонология: энциклопедический словарь-справочник. Воронеж, ВГПУ, 2011. С. 182. (См. в кн. и др. вопросы.)

[6] *Касаткин Л. Л.* Графика и орфография // Краткий справочник по современному русскому языку / под ред. П. А. Леканта. М., 1991. С. 133.

зать это свойство с таким же свойством пробела и знаков препинания. Такая связь имеет положительный момент: признается, что твердость всегда единообразно обозначается за буквой согласной фонемы, а буквы парных, как и полагал И. А. Бодуэн де Куртенэ, всегда обозначают фонемы без всяких ассоциаций с мягкостью-твердостью. Но такое решение должно привести к самоотрицанию: свойства, одно из которых всегда сопровождает другое – свойство не обозначать мягкость, должны быть обобщены в одно.

Р. И. Аванесов принимает в качестве исходного положение о том, что буквы для парных сами по себе обозначают твердые фонемы, так как читаются как твердые в изолированном положении (***бэ, вэ***...) и в конце слов (*суп, сон*). Мягкость же (а иногда и твердость) обозначается лигатурой из букв согласной и гласной фонемы или буквы ***ь***[7].

Такой подход позволяет рассматривать обозначение как привативное: нулевое обозначение твердости самим согласным и маркированное, с добавлением знака мягкости, обозначение мягкости. Он решает проблему обозначения твердости в конце слова и перед буквой согласной фонемы, не требует признания многозначности всех знаков письма. Однако в оппозициях, например ***б – бь***, ***б – бя,*** сочетание с маркой мягкости противоречиво для читающего, так как состоит из знака твердой фонемы и знака мягкости. Это требует признания неразложимости сочетаний типа ***бя*** как отдельных графем (что признается Р. И. Аванесовым[8]), а следовательно, утроения состава алфавита и отрицания графики как раздела науки (что эксплицировала С. М. Кузьмина, см. ниже), признания русской письменности частично буквенной, частично слоговой. Это ломает традиции российской науки о письме, понижает статус нашей письменности.

Кроме того, при синтагматическом подходе Р. И. Аванесова к маркированности (буква согласной без марки + то же с маркой) ожидается рассмотрение оппозиций ***б – бя.*** Но Р. И. Аванесов далее рассматривает отношения только пар ***а – я***, ***э – е***, ***о – ё***, ***ы – и***, ***у – ю***, где немаркированность определяется не по отсутствию значения-марки, а исключительно на основе частоты употребления этих букв. Отмечается наличие марки твердости у букв ***э, ы*** и отсутствие марки мягкости у ***е,*** употребляющейся и после твердых

[7] *Аванесов Р. И.* Русское литературное произношение. М., 1984. С. 248–258.

[8] Там же. С. 252–254.

(*тент*, *тест*), и после мягких. Совмещение обозначения твердости самими буквами согласных и буквами ***э*** и ***ы,*** а также маркировка то знаков мягкости, то знаков твердости не всегда ясны. Если, например, ***е***, как утверждается, не обозначает ни мягкости, ни твердости, а ***т*** обозначает твердую фонему, то сочетание ***те*** должно читаться с твердым согласным, как [***тэ***] и написания типа *тент, тест* должны казаться написанными правильно, а написания *те, тесто* неправильными. Однако представляется более очевидным считать их условными (графическими орфограммами, см. ниже, по А. И. Моисееву – нарушениями слогового принципа[9]), а графически правильными – написания *тэнт, тэст*.

Но главная нестыковка в том, что значение твердости закрепляется за согласным, а мягкости – за следующим гласным. Оппозиты должны браться в одном и том же окружении, в парадигматике, знаки твердости должны быть там же, где и знаки мягкости ***ь, я, е, ё, и, ю***. Поэтому, с нашей точки зрения, надо рассматривать оппозиции типа ***а – я,*** в которых и заключена полностью передача различия по мягкости-твердости. И если речь идет об отношениях маркированных, то ***я, е, ё, и, ю*** имеют марку мягкости после согласных или йота не после согласных, а ***а*** как немаркированный член оппозиции не имеет этих марок, ее значением должно быть нулевое значение! Не твердости, а значимого отсутствия мягкости! Смысл маркированной оппозиции в том и состоит, что во всех парах корреляции обычно одному оппозиту приписывается наличие, другому – отсутствие одного и того же значения признака. Поскольку прочитать букву парной по мягкости-твердости согласной нельзя, если неизвестен следующий за ней знак, то, несомненно, и значение твердости, и значение мягкости выражается за буквой согласной. Сама буква согласной в оппозициях типа ***б – бь*** или ***ба – бя*** имеет одно и то же значение – указание фонемы <***б=б'***> безотносительно к ее твердости-мягкости, как полагал И. А. Бодуэн де Куртенэ.

«Отсутствие специального сигнала в определенном месте может тоже играть роль определителя (ср. отрицательные или нулевые морфемы)»[10]. Это положение Л. В. Щербы для позиции перед согласным приняли А. Н. Гвоздев[11], с исключением пробела

[9] *Моисеев А. И.* Современная русская графика. С. 78.

[10] *Щерба Л. В.* Теория русского письма. Л., 1983. С. 66.

[11] *Гвоздев А. Н.* Основы русской орфографии // *Гвоздев А. Н.* Избранные работы по орфографии и фонетике. М., 1963. С. 38.

– А. И. Моисеев[12], В. Ф. Иванова[13], М. В. Панов[14]. Неясно, однако, почему они не экстраполировали это положение на гласные. На наш взгляд, только оппозиция конечных ***ъ*** и ***ь***, не имевших других значений, оправдывала признание положительного выражения твердости именно последующими буквами. Сейчас ничто не мешает оппозицию мягкости-твердости представлять в виде ***б+ь/я/е/ё/и/ю – б+Ø***, где ***б*** – буква любой согласной, / – «или», ***Ø*** – нулевой знак.

Это полная аналогия к оппозициям нулевых окончаний: мы их «видим» или «слышим» по присутствию за основой (например, *Антон*) чего-то отличного от положительных окончаний (например, слова *шёл* или любого другого или паузы – всего, что бывает за окончанием). Нулевой знак имеет место, но не занимает его, а уступает следующему знаку (кстати, если следующий знак однозвучен с положительным окончанием, то возникнет двойственность: *Антонушёл*). Он обнаруживается как пропуск ожидаемого положительного знака в синтагматике, то есть по наличию следующего знака. Но лишь кажется, что значение твердости передается следующим знаком. Не буквы ***а, о, э, ы, у*** обозначают твердость (как в нашем примере не слово *шёл* обозначает именительный падеж слова *Антон*), а нулевой знак, место которого они занимают и тем самым указывают на него. Если для обозначения твердости несущественно, какой следующий знак занимает место нулевого знака, то это касается и ***а, о, э, ы, у***. Их парность по значению с ***я, ё, е, и, ю*** нейтральна по отношению к твердости-мягкости, и если бы мягкость обозначалась перед гласными любым иным способом, то их значение никак бы не изменилось.

2. В позиции после буквы согласной перед ***я, е, ё, ю,*** обозначающими йот (*съем, сьерра*) оппозиция ***ъ*** и ***ь*** имеет тот же смысл, что и любая оппозиция мягкого знака (и букв ***я, е, ё, и***, ***ю,*** содержащих значение ***ь***) любому знаку, не обозначающему мягкости. Это значит, что ***ъ*** не имеет никакого отношения к обозначению твердости и вообще никакого значения, кроме значимой способности занимать место, быть разделительным знаком – нулевым знаком, в отличие от абсолютно нулевого занимающим место. Наличие разделительной функции (в отличие от его дореволюционного значения твер-

[12] *Моисеев А. И.* Современная русская графика. С. 71.

[13] *Иванова В. Ф.* Указ. соч. С. 43.

[14] *Панов М. В.* Фонетика // Современный русский язык / под ред. В. А. Белошапковой. М., 1989. С. 145.

дости в конце слова) позволяет снять с **ъ** функцию обозначения твердости, как и со всех немаркированных знаков.

Полагают, что нулевой знак не может быть выражен материальным синонимом[15]. Наличие разделительного **ъ** не нарушает этого требования, так как основной функцией **ъ** является разделительность, а значение твердости принадлежит не ему, а абсолютно нулевому знаку, который места не занимает и на который наличие **ъ** лишь указывает; **ъ** – это немаркированная пара **ь**, подобная паре ***а : я***, но с общей функцией разделительности.

Разделительная функция по своей сути уже относит **ъ** к знакам препинания: он разделяет буквы так же, как пробел – слова́, запятая – однородные члены, точка – предложения. Это единица подсистемы знаков препинания. Не случайно в послереволюционные годы его роль выполнял знак препинания – апостроф. Современные замены написания топонимов типа *Го Хэн-юй* на *Го Хэнъюй*, *Кизил-юрт,* на *Кизилъюрт* и подобные также подтверждают принадлежность **ъ** к знакам препинания слова. Буква **ъ,** таким образом, является связующим звеном между двумя подсистемами знаков русской письменности – графикой и пунктуацией. Перефразируя А. И. Моисеева, можно сказать, что **ъ** целиком принадлежит лишь графике и пунктуации. К орфографии относится выбор **ъ** или **ь** как знаков мягкости или твердости.

Специфическим здесь является орфографическое обозначение мягкости: в других слабых позициях русская орфография обычно использует нулевой знак – знак твердости. Эта контекстуальная перемаркировка, соответствующая произношению (фонетическому принципу), обусловлена именно возможностью использовать **ь** в графической отделительной функции.

Таким образом, **ь** имеет функцию указания места нулевого знака как знака твердости и одновременно, не будучи знаком гласной или согласной фонем, совместно с буквами согласных – функцию указания места, на котором буквы ***я, е, ё, и, ю*** меняют обычную марку йота на марку мягкости, приобретая семантический вид ***ьы, ьэ, ьо, ьа, ьу*** и интегрируясь с ним на основании марки мягкости. Место мягкого знака определяет в русской письменности весь механизм чтения. Использование функции занятого места и специального знака для нее – уникальная и важная особенность нашей графики.

---

[15] *Булыгина Т. В., Шмелев А. Д.* Неопределенноличность и обобщенноличность // Теория функциональной грамматики: Персональность. Залоговость. СПб., 1991. С. 43.

3. Л. В. Щерба, подчеркивая ненуждаемость фонем ***ж***, ***ш, ц, ч, щ*** в особых определителях твердости-мягкости, считал, что употребление букв гласных после них должно быть функционально (графически) зависимым от твердости ***ж, ш, ц*** и мягкости ***ч, щ***, и мучительно пытался соединить эту идею с «безнадежно запутавшимся в противоречиях положением», рассматриваемым у него под названием графических орфограмм[16], не совпадающих, видимо, с произношением – написания ***жи, ши, же, ча, що*** и т.п.

А. Н. Гвоздев разделил написания после шипящих и ***ц*** на графические (***жы, шэ, жо, цы…*** и ***чя, че, чё, чи, щя…***) и отступления (***жи, же, жё, ци, ча*** и под., наряду с ***йо, ьо, йу*** и другими графическими нарушениями)[17].

В. Ф. Иванова дополнительно использовала количественный критерий различения графического и орфографического: «Если возможность употребления букв ***а*** и ***я, у*** и ***ю*** после шипящих и ***ц*** легко разрешается на основе звукового значения как этих гласных букв, так и на основе звукового значения шипящих и ***ц*** (т.е. в пределах графики), то выбор букв ***ё*** или ***о, и*** или ***ы*** после шипящих и ***ц*** осуществляется уже в рамках орфографии, на основе ее морфологического принципа»[18].

Получается так, что если правило требует одинакового написания во всех словах, то это графика, если же есть разные написания, то это орфография. При этом десятка исключений типа *парашют*, *пшют* недостаточно для причисления написаний с ***у/ю*** к орфографии, а случаев с ***о/ё*** и ***и/ы*** после ***ц*** достаточно.

Сомнения в ясности таких решений выражает и В. Ф. Мейеров. Жесткая стандартизация употребления букв гласных после шипящих, пишет он, «создает иллюзию, что вовлекаются эти сочетания в сферу графических правил», но здесь «(при наличии ненормативного варианта) мы непременно определяем выбор, и результат наших действий – решение орфографической задачи»[19]. А. А. Зализняк определяет знание графики, или доорфографический уровень знаний носителя языка, как «то, какими графическими средствами в принципе может быть передан каждый из различаемых им звуков… Он еще не знает, однако, никаких правил выбора в

[16] *Щерба Л. В*. Теория русского письма. С. 14, 16, 115–121. Термин «графическая орфограмма» у нас имеет иной смысл.

[17] *Гвоздев А. Н*. Указ. соч. С. 39.

[18] *Иванова В. Ф*. Указ. соч. С. 96.

[19] *Мейеров В. Ф.* Типология буквенных орфограмм. Иркутск, 1988. С. 75.

двусмысленных случаях»[20] (подчеркнуто нами. – *М. О.*). Выбор и «двусмысленные» ситуации всегда связаны с орфографией. Л. В. Щерба подчеркивал, что графика, «правила алфавита», – это «способы изображения фонем данного языка совершенно независимо от того, как пишутся те или иные конкретные слова»[21]. Кстати, и во всех пособиях и учебниках речь идет обычно об орфограммах «гласные после шипящих и ***ц***», о выборе написаний.

Критерий одинакового или различного написания слов для разграничения графики и орфографии возник, видимо, из неточного понимания определения орфографии И. А. Бодуэном де Куртенэ как учета «связи писано-зрительных представлений не только с представлениями произносительно-слуховыми, но тоже с представлениями морфологическими и семасиологическими». Истинный смысл выражения надо искать у И. А. Бодуэна де Куртенэ в данном абзацем выше определении графики, где логическое ударение должно стоять на первой части, на слове *только*[22]: графика – это «связь писано-зрительных элементов с элементами только произносительно-слуховыми, в отвлечении от ассоциаций с представлениями морфологическими и семасиологическими». Дело графики – обеспечивать знаками систему «только произносительно-слуховых» явлений, то есть фонем, – в этом смысл определений И. А. Бодуэна де Куртенэ. Орфография же вправе делать одинаковый выбор и для всех слов языка, и для отдельных их групп. В графике нет выбора.

Такие типы связи письма с «представлениями просто произносительно-слуховыми» обсуждает он, кстати, перед определениями графики и орфографии. А среди иллюстраций графических возможностей приводится не только *беспо**щ**адным,* но и *безпо**щ**ядным, безпо**счя**дным*[23] как материал для орфографических решений.

Кстати, и «морфологический» принцип понимается здесь часто слишком своеобразно – как возможность грамматических аналогий. Отмечают, однако, что «соотношения *волей*, но *землёй*, *волею*, но *землёю, оленем*, но *конём* не адекватны соотношениям *чашей*,

[20] *Зализняк А. А*. К вопросу о правописании безударных гласных в глагольных окончаниях // О современной русской орфографии. М., 1964. С. 132–133.

[21] *Щерба Л. В*. Фонетика французского языка. М., 1963. С. 134.

[22] *Зиндер Л. Р*. Очерк общей теории письма. Л., 1987. С. 54, 56–58.

[23] *Бодуэн де Куртенэ И. А*. Об отношении русского письма к русскому языку. СПб, 1912. С. 58–59, 80.

но *душой*, *плачем*, но *мечом*»[24]. Речь здесь идет не о проверке, а о перечислении морфологических позиций, в которых определяется совсем не морфологический способ выбора буквы. Под ударением выбор написания, например, явно антиморфологичен в суффиксе названий детенышей и в притяжательном суффиксе прилагательных после ***ц,*** где пишется соответственно ***-о****нок* и ***-ы****н* (*галч**о**нок, лисиц**ы**н*) в противовес тому, что представлено после парных в орфографически сильной позиции (*котёнок, лисёнок, пап**и**н, сестр**и**н*) и даже после шипящих (*Маш**и**н*). Значит, перечисление морфем есть перечисление позиций, а не мотивов выбора. Налицо борьба различных явно орфографических тенденций, причем написания с ***о, ы*** являются новыми, распространяющимися – для ***о*** как немаркированной графемы, для ***ы*** – по фонетическому принципу.

«Ограничения в применении слогового принципа» В. Ф. Иванова определяет как «случаи нарушения слогового принципа», когда он «не может предотвратить неизбежность вариативности написания», а избежать вариантности помогает орфография[25]. О чем идет речь, остается неясным. Вероятно, о несоответствии произношению.

Действительное ограничение графических возможностей передачи потенциальной твердости или мягкости возникает в данной ситуации, кстати, лишь в связи с генерализацией употребления знаков вопреки произношению: мы не можем передать мягкость [***ж***], [***ш***] [***ц***] с помощью следующих ***е***, ***и***, твердость [***ч***] (и [ш’:]= /с$_4$ч’/=***щ***) с помощью ***а, о, у***, например, в заимствованиях или для передачи акцента. Наоборот, графическое значение сохраняют написания, не используемые всуе: ***чы, щы, чэ, щэ, жю, шя, ця***, иногда передающие произношение заимствований (*жюри, Коцюбинский*) или слов с известным написанием (*Жёра* – пример В. Ф. Ивановой, указ. соч., с. 54).

Но точно так же русская орфография не позволяет, например, передать произношение безударного [***о***] в словах *сонет, боа* и т.п., и ограничение это существует потому, что не под ударением используется не только буква ***а,*** но и ***о.*** Происходит своеобразная графическая девальвация знака для данной позиции, имеющая отношение не к графике, а к оценке принципов орфографии.

[24] *Хмелевская Е. С.* Орфография // Современный русский язык: Графика и орфография. Минск, 1981, С. 44.

[25] *Иванова В. Ф.* Современная русская орфография. С. 52.

Ограничением сферы действия может быть также внешний запрет использовать знак или способ обозначения – например, букву ***ё*** под ударением в печати или букву ***э*** после твердых, букву ***в*** в окончании ***-ого***. Но и эти нарушения графики (графические орфограммы) включают также проблемы социальной стороны письменной нормы – орфографии. Чисто графическим ограничением, помимо графических орфограмм, может быть, видимо, только отсутствие способа обозначения, но не об этом идет речь в анализируемых случаях. Графика заканчивается там, где появляется избыточный знак. Далее идет орфография с ее борьбой принципов выбора. После непарных идет борьба «фонетического» принципа и выбора немаркированного члена нейтрализованной оппозиции.

Факт более частотного употребления немаркированного члена оппозиции связывают с графикой обычно без каких-либо доводов (Р. И. Аванесов, С. М. Кузьмина и др.), никак не объясняется механизм экстраполяции фонологической теории на знаковую теорию графики. Неясно также, как связываются позиции после непарных с фонологией чередований Московской школы: чередований нет и проверки ***о*** или ***ё, а*** или ***я*** и т.д. невозможны. Так, С. М. Кузьмина считает написания отвечающими фонемному принципу потому, что после не нуждающихся в обозначении твердости-мягкости согласных пишутся немаркированные буквы ***а, у, и,*** следовательно, выбор их определяется лишь «фонемным контекстом»[26].

Вообще идентификация звуков на основе тождества функции в морфеме (в МФШ) и идентификация звуков на основе тождества оппозиций, в том числе и с отношениями маркированности (ПФШ), – это измерения различных сторон и функций фонемы, и правы те ученые, которые, вслед за Р. И. Аванесовым, поняли эклектизм ортодоксальной МФШ. «Морфологические условия» – указание морфем, в которых употребляются ***о, ё, ы*** после непарных, – следует понимать как способ указания позиций, в которых выбор осуществляется по иным, неморфологическим мотивам. Фонология чередований здесь ни при чем.

Теория маркированности и сейчас вызывает споры и со времен Н. С. Трубецкого претерпела значительные изменения. Развитие ее привело к признанию различной силы маркированности данного признака в зависимости от сочетания с другими признаками фонемы, к экстраполяции ее на градуальные и даже эквиполентные

[26] *Кузьмина С. М.* Теория русской орфографии. М., 1981. С. 250, 226, 227.

оппозиции, к пониманию ее как степени необычности, «функции всего данного объединения признаков в целом»[27]. Например, при немаркированности глухих у щелевых губных немаркированным во многих языках является звонкий [***в***], а у заднеязычных наиболее немаркированными (доминирующими) являются смычные глухие. Поэтому употребление в непроверяемых случаях буквы ***в*** (***в****торой, столов****в***), а также буквы ***к*** перед звонкими щелевыми (*во****к****зал, ане****к****дот*) представляется не столь уж неожиданным «исключением» из правила правописания букв глухих перед буквами глухих и букв звонких перед буквами звонких. (Полагаем, что маркированность-немаркированность знака в значительной степени зависит от его означаемого.) Заметим, что с графикой эти единичные отклонения трудно связать.

У графем-знаков могут быть и другие специфически знаковые особенности в отношениях маркированности. В лексике считается немаркированным тот элемент, который в позиции нейтрализации (ниже в примерах – множественное число) употребляется для обозначения обоих оппозитов: в оппозиции *заяц – зайчиха* это первый (*зайцы*), в оппозиции *козел – коза* второй, для *волка и волчицы* первый, для диких *кабанов* и *свиней* первый, для домашних – второй оппозит, а в случае *кобыла – жеребец – лошадь* отношения эквиполентны. Условия выбора, как видим, многочисленны и разнообразны: помимо исторического наследования, влияют внеязыковые факторы – социально-экономического и культурно-исторического плана, связанные с ролью денотатов в обществе, в труде[28]. В аспектуальной грамматике различаются слабые позиции обязательного употребления немаркированного члена и употребления обоих членов без различения аспектуальных значений[29], но с оттенками стилистическими (*Не падай!* – оттенок категоричности, *Не упади* – оттенок предостережения).

[27] *Гамкрелидзе Т. В.* Соотношение смычных и фрикативных в фонологической системе (к проблеме маркированности в фонологии) / ИРЯ АН СССР. Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике. Предварительные публикации. М., 1974. Вып. 52.

[28] *Кронгауз М. А.* Семантика. М., 2001. С. 280–288; *Лайонз Дж.* Введение в теоретическую лингвистику. М., 1978. С. 95–96, 139–140; *Мамудян М.* Лингвистика. М., 1985. С. 177–179.

[29] *Бондарко А. В.* Теория инвариантности Р. О. Якобсона и вопрос об общих значениях грамматических форм // ВЯ. 1996. № 4. С. 5–17; *Петрухина Е. В.* Объяснительная теория славянского глагольного вида // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2009. № 5. С. 112, 118, 125.

В лексике означаемые слов в наших примерах при употреблении немаркированных форм отнюдь не превращаются в бесполых или двуполых существ: говорящий потому употребляет немаркированную форму, что для него в данной ситуации признак пола несущественен. Пишущий выбирает одну графему из двух и не в силу неважности признака, расщепляющегося лишь при противопоставлении (*Это заяц или зайчиха?*), как в лексикологии, и не потому, что марка в данной позиции запрещена системой, непроизносима, как в фонологии, а потому что для одного означаемого, образованного из совпадения двух в результате утраты ДП (как бы для зайцев бесполых), остается два знака, в равной степени избыточных. Выбор здесь скорее аналогичен выбору оттенков значений при выборе нейтрализованных аспектуальных значений. Это значит, что обязательным для передачи является система отличий, фиксируемая графикой и, соответственно, фонологией сильных фонем. Задача графики – обеспечить все различия способами обозначения. Для орфографии исходным является ситуация избыточности знаков.

Кроме того, для знаков важно различать системную маркированность формы и частоту употребления[30]. Относительно русского письма, полагаем, это более сложное системное устройство графем ***я, е, ё, и, ю,*** маркированных дополнительным значением мягкости или йота по сравнению с ***а, э, о, ы, у***. Отношения же между частотой употребления и маркированностью-немаркированностью в диахронии могут меняться[31]. Фактически эпоха силлабем и смягчения полумягких перед гласными переднего ряда обеспечила большую орфографическую употребительность букв гласных ***и, е*** после мягких и ***а, о, у*** после твердых, подготовила функциональное объединение силлабем /***ти – ты***/. Падение редуцированных оторвало зависимость мягкости согласных от ряда гласных, но колебаний в употреблении ***и/ы,*** и тем более ***е/э*** после непарных мягких не отмечалось до отвердения /***ж***/, /***ш***/, /***ц***/. Тенденция к фонетическому принципу проявлялась в более частом употреблении ***ю*** относительно ***у*** (34:9) и реже ***я*** относительно ***а*** (20:224)[32].

---

[30] *Винтер В*. О маркированности, соответствии норме и «естественности» // ВЯ. 1982. №4. С. 77.

[31] *Мартине А*. Эволюция языков и сравнительно-историческое языкознание. Paris, 1975 // Цит. по рец. Л. Г. Вендиной в сб. «Реферативный журнал: Общественные науки за рубежом» 76.03.018.

[32] В 10 текстах XII–XIV вв. из кн.: *Василенко И. А*. Историческая грамматика русского языка: сб. упражнений. М., 1956.

Отвердение /***ж***/, /***ш***/, /***ц***/ (то есть переход их в немаркированное качество) уже иллюстрирует утрату системности указанных сочетаний, возникает косвенное противопоставление мягких смычных передненебных /***ч'***/, /***д'ж'***/ твердым щелевым /***ш***/, /***ж***/. С конца XIV в. появляются ***жы, шы, цы,*** устраняются ***ю, я*** после ***ш, ж, ц*** – проявляются тенденции новых маркировок. С распространением книгопечатания и нормализаторской деятельности в борьбе обобщенного и фонетического написаний проявляется перевес первого. «И такъ не правильно пишутъ, *хочю, лѣчю* вмѣсто *хочу, лѣчу*», – сожалел М. В. Ломоносов[33]. Тенденция к фонетическим написаниям подключила ***ы, о,*** особенно успешно после ***ц***, который совпал с сочетанием ***тс*** (/***т$_3$с***/)[34]. При этом для сохранения ***и, е*** после отвердевших непарных важны были более простая форма начертания, традиция и историческое преобладание общей частоты ***и*** над частотой ***ы,*** а особенно гонения на новую букву ***э,*** позже и ***ё***. Шла явно орфографическая борьба между выбором более привычного знака или знака, отражающего произношение. Ведь графика обычно не допускает выбора написаний (например, в словах *дом, пал* и т.п.).

Рассмотрим механизм образования орфограмм твердости-мягкости в позиции «после шипящих и ***ц***» и их отношение к другим орфограммам.

При нейтрализации фонем образуется основной тип орфограмм – фонологические. Другой тип орфограмм образуется, когда графика привносит другой, избыточный способ обозначения для одного и того же объекта (например, ***ё*** и ***йо, ьо; сч*** и ***щ*** и т.п.) или

[33] Российская грамматика М. Ломоносова. СПб., 1755. Факсимильное издание. М., 1982. С. 56.

[34] Звук [ц] не имеет оппозиций сочетанию /т$_3$с/, если не учитывать произношение [цс] в нерусских фамилиях типа Отс(а), ср. Клоц(а). Сопоставления *от сарая* [цс] – *о царе* [ц] (*Соколянский А. А.* О статусе звука [ц] и фонемы <ц> в русском литературном языке // ВЯ. 2007. № 3. С. 134), *о цыпке – отсыпке* (*Щерба Л. В.* Несколько слов о сложных согласных звуках // *Щерба Л. В.* Избранные работы по языкознанию и фонетике. Т. 1. Л., 1958. С. 105) неправомерны: разные позиции по отношению к границе морфем. Можно указать, что оппозитивная транскрипция долгого [ц:] как /т$_3$т$_3$с/ (*отца, биться*) нарушает закон необычности долгих перед согласными. Однако здесь /т$_3$/, в свою очередь, не отличается от сочетания /т$_3$с/, ср. долготу в случаях типа [слд'и́с:кий]. Оппозитивных доказательств наличия фонемы /ц/, полагаем, нет. Лишь исторические чередования с одной фонемой и частота являются весьма слабыми доводами в пользу монофонемности [***ц***]. Окончания после ***ц*** те же, что и после твердых парных: *концов* (ср. *ножей, полей*).

когда орфография требует употребления иного, не соответствующего правилам графики знака (*-ого* вместо *-ово* в окончаниях, ***е*** вместо ***ё*** под ударением, ***е*** вместо ***э*** после твердых, ***чн*** вместо ***шн*** или ***щн,*** как в *скучно, помощник*, одна из непроизносимых и непроверяемых согласных в сочетаниях, в том числе двойных, и т.п.). Этот тип орфограмм мы назвали графическими (в графике это часто считают нарушениями слогового принципа, хотя слоговость тут обычно ни при чем). Орфограммы «после шипящих и ***ц***» мы назвали графико-фонологическими, поскольку причиной их являются как графические, так и языковые условия. Графические условия – это отдельное от фонемы обозначение признака при невозможности его необозначенности, создающее у непарных орфограммы, аналогично ситуации при нейтрализации. Фонологические – непарность фонем.

Можно проверить это мысленным экспериментом. Если представить, что нет букв для звонких и звонкость маркируется следующими специальными буквами – не перед гласным буквой ***ъ,*** а перед гласными ***а, о, у, я…,*** то орфограммы возникнут не только в слабых позициях, ср. *па*$^{ъ}/_{\emptyset}$ *(баз* или *бас)* и *пас*$^{ъ}/_{\emptyset}$ *(паз* или *пас),* но и любых непарных: обозначать их звонкость специальным, маркированным знаком или писать очередной, немаркированный знак: *ра*^{ъ}*мка* или *рамка*, *ло*^{ъ}*тка* или *лотка*.

Отличие лишь в том, что непарность для фонемы создает «ненуждаемость» в отдельно обозначаемом признаке всегда, а нейтрализация лишь для определенных позиций. Нейтрализация – это приобретенная непарность, а непарность фонем – это их исходная «нейтрализация». Соединение непарности и отдельности обозначения признака создает орфографическую ситуацию. Стоящие впереди непарные заранее указывают на избыточность значений мягкости или твердости следующей буквы.

Преобладание ошибок с обозначением твердости [***ж***], [***ш***] и мягкости [***ч'***], [***ш'***][35], наличие сочетания ***цы***, отсутствие даже в блогах на «олбанском языке» написаний типа *ищы, ночъ, чысто*, употребление ***чы*** в иноязычных именах собственных (*горы Чыогшон*), полумягкое произношение [***ж***`] в слове *жюри,* при передаче акцента (*Жёра*) свидетельствуют о наличии у русских ощущения качества признака, в отличие, например, от звонкости сонорных.

[35] *Парубченко Л. Б.* Принципы классификации и типы ошибок в обозначении шипящих фонем // Русский язык: ИД «Первое сентября». 2003. № 15.

Причина в том, что, в отличие от йота, не имеющего ДП мягкости-твердости, и от сонорных, не имеющих ДП глухости-звонкости, твердость-мягкость шипящих и ***ц*** является интегральным признаком (ИП) – результатом наличия в системе пустых клеток. Такие ИП фонемы составляют один нерелевантный дифференциальный признак, представленный переменными ИП.

Так, в [ро́шшъй] *росшей* и [ро́ш’ш’ьй] *рощей* /***с***$_4$***ш***/ и /***с***$_4$***ч’***/ при нейтрализации смычности-щелевости у передненебных после щелевых переднеязычных (/***ч’***/→[***ш’***]) различаются посредством ранее нерелевантной мягкости /***ч’***/; в *лу*[ч]*ше* и *ро*[ш]*шей* различие обеспечено ранее нерелевантным способом образования[36]. В связи с нейтрализацией глухости-звонкости и твердости-мягкости перед передненебными нейтрализуются с передненебными непарные им зубные /***д***/, /***д’***/, /***т***/, /***з’***/, /***с’***/, образуя слабые фонемы /***т***$_4$/ и /***с***$_4$/ как результат нейтрализации соответственно /***д=д’=т=т’=ч’***/ и /***с=с’=з=з’=ш=ж***/. В связи с нейтрализацией глухости-звонкости, твердости-мягкости и способа образования перед смычными заднеязычными нейтрализуются /***г=г’=к=к’=х=х’***/ (*лё*[х’]*кий*), где члены крайних пар имеют нерелевантный ДП способа, члены правой – глухости-звонкости, в парах представлена нейтрализация твердости-мягкости.

Следовательно, непарность твердых и мягких «шипящих и ***ц***», связанная с наличием «пустых клеток», является как бы скрытой до поры до времени парностью, она обнаруживает себя и свои элементы, когда упрощается и одно из нерелевантных отличий оказывается единственным. Это различие отражено в представленной ниже схеме дифференциальных признаков согласных. ИП даны пунктиром.

Что касается [***ц***], то появление у него парности может быть связано с его переходом в двухфонемный статус.

Роль ограничений в перспективах развития фонологии непарных и соответствующей орфографической ситуации заслуживает обсуждения.

---

[36] Считаем, что звонкая пара /ч’/ – фонема /д’ж’/ представлена у части носителей русского языка в сочетании /с$_4$д’ж’/, реализуемом в звуке [ж’:]: *е*[ж’:]*у* = *е*/с$_4$д’ж’/*у*, *во*[ж’:]*и*= *во*/с$_4$д’ж’/*и*, параллельно сочетанию [ш’:], представляющему сочетание /с$_4$ч’/: *и*[ш’:]*у* =*и*/с$_4$ч’/*у,* ср. *иск-ать.* Способом образования /ч’/ считается смычность: аффрикатность у передненёбных (при отсутствии /ц/, см. сноску 34) находится в отношении дополнительной дистрибуции к смычности других фонем (см. схему ДП). Для удобства описания В. В. Иванов использовал в подобных случаях понятие полифонемы (см.: *Иванов В. В.* Историческая фонология русского языка. М., 1968. С. 35–36).

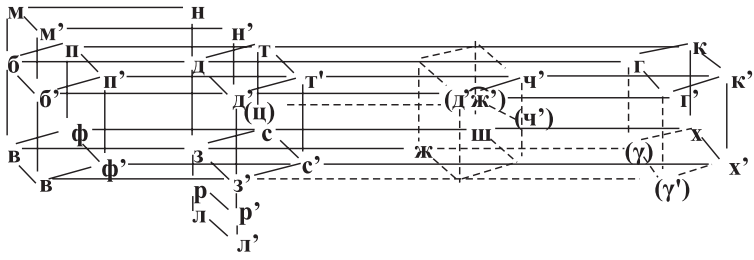


Схема дифференциальных признаков согласных

4. В классическом понимании Н. С. Трубецкого, Р. И. Аванесова, перед согласными сильная позиция – позиция чисто графических значений – существует только для зубных перед твердыми губными и всеми заднеязычными (у Р. И. Аванесова – если заднеязычные не в начальных слогах). Сильной считают также позицию для /***л–л'***/ перед всеми согласными (кроме позиции перед [***л***], [***л'***] и йотом, стоящим не в начале корня), для /***н–н'***/ еще перед [***ж***], [***ш***]. Все остальные позиции перед согласными, в том числе и перед твердыми зубными, считаются слабыми (кроме отдельных случаев для /***н–н'***/ и /***р–р'***/, о которых речь пойдет ниже). Все слабые позиции должны быть признаны орфограммами и, следовательно, иметь соответствующее объяснение, прежде всего с точки зрения принципов орфографии.

Но последнее оказывается неприемлемым для сторонников морфологического (фонемного) принципа как ведущего. Чтобы не объяснять, почему ***ь*** не пишется в соответствии с проверками в большинстве слабых позиций, многие предлагают считать слабые позиции сильными.

Доказательством наличия сильной позиции могут быть только оппозиции. Их иногда отмечают в связи с тенденцией к отвердению мягких перед мягкими: *тю*[р']*ме – ко*[р]*ме, е*[с']*ли – не*[с]*ли, в пи*[с']*ме – ко*[с]*метика*, но при переходе к твердому произношению слабая позиция останется слабой. М. В. Панов по этому поводу пишет, что при отвердении согласных перед мягкими «позиция для губных и зубных перед мягкими губными, для зубных перед мягкими зубными останется по мягкости-твердости слабой, но

нейтрализация будет осуществляться не в мягких, а в твердых согласных звуках»[37].

Иногда для того, чтобы считать позиции перед согласными сильными, в качестве исходного берут[38] положение М. В. Панова о возможности сильной позиции для зубных перед твердыми зубными и экстраполируют его на другие согласные, толкуя отсутствие оппозиций как непредставленность мягких в «сильной» позиции перед твердыми.

М. В. Панов обосновывал свое мнение о сильной позиции для зубных перед твердыми зубными наличием мягкого [***н'***] только в двух словах: *июньский* и *день-деньской,* в которых [***н'***] противопоставлялось [***н***] в словах типа *конский, рязанский*[39]. Но такая экстраполяция возможности мягкой /***н'***/ на все зубные представляется слишком широкой. Во-первых, на наличие мягкого в этих словах может влиять стоящий за зубным заднеязычный [***к***] или [***к'***], перед которым позиция сильная (*банка – банька)*; перед сочетанием ***ск*** противопоставлены также слоговые /***р–р'***/: *кип*[р]*ский – сентяб*[р']*ьский*) и [***н'***] представлено в ряде периферийных образований типа *гданьский, тянь-шаньский, тайваньский*; в украинском языке мягкость перед ***-ьск-*** сохранилась, распространившись на [***с'***] (*український, кепський*). Во-вторых, [***н'***] позже обнаружен и перед зубным [***ц***]: *тяньшаньцы, тайваньцы* (возможно, в связи с более поздним отвердением [***ц***] или его возможностью представлять сочетание двух фонем). Следовательно, расширение объема сильных позиций по твердости-мягкости имеет только оппозиция /***н–н'***/, противопоставленных, кстати, в отличие от других зубных, еще и перед /***ж***/, /***ш***/ (*де**нь**жата – хан**ж**а, ра**нь**ше – атама**нш**е*). В русских говорах тоже перед суффиксами ***-ьск-, -ьств-*** из зубных чаще сохранялись мягкие [***р'***], [***н'***]: *государ'ство, жен'ский*[40].

Поскольку противопоставляться по твердости-мягкости шире, чем другие зубные, способны также /***р–р'***/ перед ***-ск-*** и /***л–л'***/ перед

---

[37] Русский язык и советское общество (социолого-лингвистическое исследование). Фонетика современного русского литературного языка. Народные говоры. М., 1968. С. 74; Ср. также: *Панов М. В*. Русская фонетика. М., 1967. С. 165.

[38] *Кузьмина С. М*. Указ. соч.

[39] *Панов М. В*. Русская фонетика. С. 96–97; *Панов М. В*. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979. С. 100.

[40] *Калнынь Л. Э*. Категории твердости и мягкости согласных в славянских языках // Уч. зап. Ин-та славяноведения. М., 1956. Т. XIII. С. 191, 202–203.

всеми согласными (кроме /***л***/, /***л'***/ и йота, не начинающего корень), то становится очевидно, что только сонорные зубные, в отличие от шумных, обладают повышенной способностью воспринимать мягкость. Этот второй фактор может быть связан со свойством сонорного закрывать слог, отграничиваясь от влияния следующего согласного (ср. и произношение *же[нс'т'в']енный* с твердым [***н***]). Можно вспомнить также об особом поведении древнейших мягких [***л'***] и [***н'***], сохранившихся даже в южнославянском сербохорватском языке. Исторически о других согласных с эпохи падения редуцированных известен только процесс отвердения согласных перед согласными и в конце слов (отвердели согласные в *верьх, на единомь* и другие подобные).

В меру корректным было бы лишь положение о сильной позиции только для /***н–н'***/, устойчивой лишь перед сочетанием «зубной + заднеязычный» и находящейся в становлении перед другими зубными. Для /***р–р'***/ оппозиция устойчива только между согласными, где сонорность поднимается до слоговости (*кипрский, лувр-ский – октябрьский, ноябрьский, декабрьский*). Возможно, с малой долей вероятности, установление оппозиции [***р–р'***] перед мягкими губными (*корме – тюрьме*). Но различия шумных зубных в *ко*[с]*метика – по*[с']*меть, в пи*[с']*ьме,* [с]*нять* и [с']*нег,* как было отмечено выше, надо считать лишь колебанием нормы произношения слабых фонем.

Несмотря на явно недостаточную обоснованность экстраполяции сильной позиции на зубные, эту позицию пытаются распространить и на губные и заднеязычные, используя положение о возможности оппозиции при случайной непредставленности одного из ее членов. М. В. Панов доказывал возможность такого члена легкостью его произношения в данной позиции в образуемых неологизмах или окказионализмах и логикой сочетаемости признаков явления. Такие доказательства сторонниками экстраполяции не приводятся, дается лишь ссылка на Й. Вахка, указавшего на непредставленность долгих гласных в начале чешских слов. Ранее Н. С. Трубецкой этим примером иллюстрировал нейтрализацию чешских долгих и кратких[41]. Однако в чешском языке в начале слов часто представлен [ú] долгий (ср. *účinost* 'действие'– *učinit* 'сделать'), а другие долгие гласные возможны и регулярны в периферийных случаях – в названиях букв и междометиях: *dlouhé* ***é***;

[41] *Трубецкой Н. С.* Основы фонологии. М., 2000. С. 86, 252.

*Pod'me jiħ! – **É**, času dost!* Следовательно, затруднений при произношении долгих в начале чешских слов нет, их отсутствие – историческая случайность. Й. Вахек имел основание возразить Н. С. Трубецкому.

Но в русском языке нет никаких серьезных оснований для пересмотра классической теории позиций в русской фонологии, тем более для включения таких положений в школьные учебники и пособия[42]. Не совсем ясно при этом, как через усиление числа сильных позиций произойдет отмирание оппозиций. Хотелось бы большей ясности, чем в печально известной теории об отмирании государства через его усиление. Решение в орфографии (в том, что ***ь*** не пишется в слабых позициях), а не в фонологии. Поэтому рассмотрим орфографические особенности обозначения твердости-мягкости.

5. Сильные позиции не перед гласным пособия перечисляют обычно в правилах употребления ***ь*** в конце слов и перед твердыми[43]. Однако слабые позиции перед согласными отражаются по-разному и не всегда понятно и адекватно. Очевидно, исходя из «ведущего» положения морфологического принципа, «Правила» 1956 г. рекомендовали сначала проверять все сочетания перед мягкой положением, при котором «вторая мягкая становится твердой», после чего сообщалось, что «во всех прочих случаях», в том числе перед ***ч, щ,*** буква ***ь*** не пишется. Формулировка «вторая мягкая становится твердой» исключает абсолютное большинство проверок – перед гласными и согласными, не являющимися твердой парой данному, фактически допуская проверку и только перед той же морфемой. «Все прочие случаи» подразумевают, что ***ь*** не пишется и в непроверяемых (беспроверочных) сочетаниях согласных. Но эти ограничения не были эксплицированы, и учителя нацеливали учащихся на массовую проверку, а в учебниках и пособиях утверждалось, что ***ь*** не пишется только в сочетаниях с ***ч, щ***, иногда с добавлением ***ст, нт***, или 13 сочетаний, или всех конечных сочетаний в слове, несмотря на то что всегда «гиперфонема <…> обозначается на письме так же, как твердая фонема: ***б****дительный, бе****н****зин* <...>, ***т****мин*»[44]. Остава-

---

[42] *Панов М. В., Кузьмина С. М.* и др. Русский язык. 5-й класс: учебник. М., 2008 (1994); *Граник Г. Г. , Бондаренко С. М. , Концевая Л. А.* Секреты орфографии. М., 1994 (и др. изд.); др. уч. пос. этих авторов.

[43] Правила русской орфографии и пунктуации. М., 2006. С. 13; Правила русской орфографии и пунктуации. М., 1956. С. 33; *Моисеев А. И.* Современная русская графика. М., 1974. С. 71.

[44] *Касаткин Л. Л.* Графика и орфография // Краткий справочник по совре-

лось в тени, что так обычно обозначаются не только гиперфонемы, но и варианты морфофонем: *весна* (хотя *вё*[с’]*ен*), ***д****ни* (хотя [д’]*ень*), *каме****н****ний* (хотя *камень, футболь-н-ый*) и т.д. Фактически лишь 30 отдельных слов (в основном это существительные на ***-ба*** – 18, на ***-ма*** – 6, на ***-мо*** – 2 и производные от них, а также слова *возьму, восьмой, Кузьма*; исключения *седмица, затмение*, ср.: *седьмой, тьма*), числительные *пятьдесят – восемьдесят, пятьсот – девятьсот*, а также грамматические формы инфинитива, повелительного наклонения, существительных третьего склонения на шипящий пишутся с ***ь*** в слабой позиции в соответствии с проверкой или по аналогии. Правилом должно быть неупотребление ***ь*** в слабых позициях, исключением – его употребление по проверке в указанных случаях и в творительном падеже типа *людьми*.

Кстати, М. В. Ушаков[45] более 60 лет назад предлагал проверять мягкость более определенно – только перед мягкими [***м’***], [***б’***], [***к’***], [***г’***]. В правило М. В. Ушакова включены и примеры с ныне сильными позициями – перед [***к’***], [***г’***]. Так как произношение *а*[н’г’]*ел*, *ю*[п’]*ки, ве*[р’]*х*) сейчас практически исчезло, то употребление ***ь*** перед буквами мягких заднеязычных можно объединить с правилами об употреблении ***ь*** на слух в сильных позициях, проверяя согласные лишь перед ***м, б*** и запоминая грамматические формы. Видимо, желание показать роль «ведущего принципа» для составителей правил было важнее простоты подачи правила.

Неупотребление ***ь*** в слабой позиции обусловлено исторически, структурой языка и письма. Во-первых, тем, что морфофонологический принцип в большинстве случаев оказывается для мягкости-твердости неприменимым из-за обилия двойственных проверок, из-за того, что морфема зачастую недостаточно последовательно требует в данной группе лексики твердости, мягкости или сохранения качества конечного согласного предшествующей основы; в отдельных словах возможны колебания типа *ямалский* и *ямальский, колыбелечка* и *колыбелочка*. Во-вторых, обилием гиперфонем, единообразное обозначение которых – несомненный идеал. В-третьих, тем, что распространенность колебаний произношения перед мягкими исключает применение «фонетического» принципа. Поэтому морфофонологический принцип – принцип написания по проверке – сохранился лишь в наиболее

менному русскому языку / под ред. П. А. Леканта. М., 1991. С. 134.

[45] *Ушаков М. В*. Изучение трудных случаев орфографии в 5-м классе. М., 1951. С. 8.

ясных грамматических образцах, неупотребление **ь** стало основной нормой.

Исторически становление категории мягкости-твердости и постепенное устранение фонетических написаний **ь** в слабой позиции на письме обусловлено, полагаем, прежде всего колебанием произношения в преобладающих непроверяемых исконных сочетаниях с ассимилятивной мягкостью и их чередованием с твердыми (*на ли*[с']*те – ли*[с]*ты*), повлиявших на сочетания с отвердением (*пень>пьня>пня*) и без такового (*дьня>дня*). Определенным образцом служила утрата **ъ** между согласными без всяких последствий, а также несущественность мягкостного и твердостного значений у разделительных знаков, употребляющихся в слабой позиции. С окончательным становлением разделительных функций у **ъ** и **ь** связывают[46] становление в целом современного употребления мягкого знака в важнейших типографиях Москвы и Петербурга к 1732 г. Различное обозначение мягкости перед гласными и перед согласными также не способствовало написанию **ь** по проверке. Не ставить бесполезный для различения мягкий знак было наилучшим решением.

Кстати, возможность «потенциальной» связи гиперфонемы с двумя или более фонемами, как и непарность, явно не представляет «ряда позиционно чередующихся звуков во главе со звуком сильной позиции» (так определяется московская «фонема»), а ограничение орфографического выбора «рамками нейтрализованных фонем» характеризует любые фонологические орфограммы. Гиперфонемы важнее для грамматологии изучать именно как слабые фонемы.

Идею особого принципа орфографии, который мы видим в обозначении мягкости-твердости, впервые высказал М. В. Панов в 1963 г.: «Фонетическая орфография (сербского или украинского типа) с точки зрения, например, Пражской фонологической школы является фонематической (при условии, что знаки архифонем „омонимны“ знакам немаркированных членов привативной оппозиции). Поэтому, может быть, было бы удобнее применить иной термин для ее обозначения»[47]. Он отмечал также, что «возможны и другие типы синтагмо-фонемных письменностей»[48].

[46] *Камынина Н. Г.* К истории становления функции мягкого знака у еря.

[47] *Панов М. В.* Об усовершенствовании русской орфографии // ВЯ. 1963. № 2. С. 82.

[48] *Панов М. В.* Русская фонетика. М., 1967. С. 205.

В отличие от М. В. Панова и вслед за Р. И. Аванесовым мы рассматриваем слабую фонему (архифонему) как совокупность дифференциальных признаков в качестве отдельной единицы – показателя различимости и места в фонологической системе, на письме соответствующей орфограмме-задаче – исходной, центральной единице орфографии, показателя диапазонов выбора обозначения. Фонологическая идентификация слабой фонемы с сильной на основе функции различения, служившей основой ее выделения, невозможна. «В языке нет ничего, кроме отличий» – это не слишком сильное преувеличение Ф. де Соссюра. Но письменности для слабых фонем не создают специальных букв[49]. Поэтому слабые фонемы и вообще ситуации избыточности знаков преодолеваются в орфографии с помощью идентификации слабых фонем с сильными на основе тождеств синтагматических или тождества функции в морфеме.

Идентификация на основе тождества функции в морфеме включает морфофонологический (отождествление непротивопоставленного в морфеме) и морфонологический (передающий исторические чередования, по Л. Л. Касаткину, развившему идею В. В. Виноградова, – «морфологический», учитывающий тождество в морфеме при общефункциональной противопоставленности) принципы.

Орфографическую идентификацию слабой фонемы мы назвали оппозитивным принципом. Суть его в том, что отсутствие оппозиции фонем параллельно отсутствию оппозиции соответствующих букв (способов обозначения): употребляется только одна из двух (или более) избыточных букв и (или) запрещается другая. Это правила типа «в данной позиции ***ь*** не пишется», «***чу, щу*** пишутся с ***у***» и т.п. Выбор определяется большей привычностью употребления в различных типах позиций, простотой начертания и другими удобствами, которые могут быть квалифицированы как свойства немаркированности в широком смысле. Возможны дополнительные перемаркировки с указанием дополнительных тождеств-позиций: фонетических (перед буквами глухих – перед буквами звонких – идентификация в «звуки языка», в сонемы[50]), по типам

[49] Впрочем, С. К. Шаумян, ссылаясь на М. Граммона, считал, что знаки типа греческих ***ψ, ξ*** создавались именно с целью отличить функционально архифонемы («смешанные фонемы») от фонем /ph/ и /kh/ в сочетаниях [phs], [khs]. Ср. и русскую ***щ*** с первым сегментом /$с_4$/ (с нейтрализацией /с=з=с’=з’=ш=ж/), ***ц*** (/$т_3$с/ с нейтрализацией /т=д=т’=д’=$т_3$с/. Однако для [ч’:] (/$т_4$ч’/, где /т=д=т’=д’=ч’/) специальной буквы нет.

[50] *Леонтьев А. А.* Мысли о транскрипции // Фонетика. Фонология. Грамматика. 1971. С. 354.

морфем и их отношению к частям речи (***о*** или ***ё*** после шипящих), по положению внутри или на стыке морфем (***щ*** или сочетания ***сч***, ***зч*** и др.). Например, ***ё*** в глагольных суффиксах и окончаниях более привычно, чем ***о***, – это мотив для написания здесь ***ё*** под ударением после букв шипящих; частота членов пары /***в–ф***/ предполагает выбор ***в***. Иначе говоря, теория становится основой всех реальных предложений по усовершенствованию орфографии.

Обозначение глухих и звонких в приставках на ***-з*** и непроверяемых согласных (кроме ***в*** и частично ***к***) Р. И. Аванесов определил как закономерность передачи всего сочетания при помощи букв только глухих или – соответственно – только звонких парных согласных[51]. Такая ориентация на буквы, а не на звуки объясняет написания *безвкусный, черезвторниковый* (неологизм С. М. Кузьминой, произносится [***сф***][52]), добавим также *дрозд*, *звёзд,* *горазд* [***ст***], *коттедж* [***чш***], *мозг* [***ск***] и др. С. М. Кузьмина предложила назвать такие обозначения гиперфонем синтагматическим принципом, но неясно, куда относить при этом несинтагматические фонетические написания (системно обусловленные гиперфонемы конца слов, отражение непроизносимости и т.п.). Все эти особенности подходят под обсуждаемый принцип. Следовательно, «фонетический» (или «синтагматический») принцип является разновидностью оппозитивного принципа, распространяемого и на комбинаторно обусловленные нейтрализации. Не исключается и более приемлемый для обучения термин «позиционный».

А. М. Пешковский при обсуждении проекта радикального фонетического реформирования орфографии в 1930 г. советовал при обобщении непроверяемых орфограмм не стремиться к совпадению написания с произношением, а выбирать одну, более удобную букву для всех случаев: безразлично ***а*** или ***о, е*** или ***и,*** всегда только звонкий или всегда только глухой *аптека, аптовый, апсалют, карапкаться, ермо…,* либо *обтека, обтовый, обсолют, корабкаться, ирмо.* Относительно глухости-звонкости он, впрочем, рекомендовал учитывать мощную тенденцию писать рядом две буквы глухих[53].

То, что правило «в такой-то позиции пишется (не пишется) такая-то буква» является самостоятельным принципом орфографии,

[51] *Аванесов Р. И.* О правописании приставок на -з в связи со смежными вопросами // О современной русской орфографии. М., 1964. С. 117–120.

[52] *Кузьмина С. М.* Указ. соч. С. 238.

[53] *Пешковский А. М.* Реформа или урегулирование? // Русский язык в советской школе. 1930. № 3. С. 103–104.

не связанным с графикой, доказывается также применением его, помимо позиции после непарных и преимущественного обозначения мягкости-твердости, в других случаях:

1) неупотребление буквы ***ё*** не под ударением и использование вместо нее буквы ***е***, то есть написания *н**е**су, купл**е**нный, гор**е*** вопреки проверке *нёс, населённый, ружьё,* требующей написаний *нёсу, куплённый, горё*; это графические орфограммы;

2) графическая орфограмма «неупотребление буквы ***э*** и замена ее на ***е*** после твердых» (*ант**е**нна, т**е**ст* и т. д.) и та же фонематическая орфограмма после ***и, е*** не в начале корня (*д**и**ета, ар**и**етта*). Сюда же следует отнести и графическую орфограмму – употребление ***е*** вместо ***ё*** под ударением. Другие графические орфограммы (кроме выбора «***щ*** или сочетание согласных») сюда не относим, поскольку они не отвечают требованию регулярности;

3) регулярное употребление ***в*** – а не ***ф, кз*** – а не ***гз*** при отсутствии проверки (исключения в заимствованиях типа *зигзаг, **ф**тор, а**ф**ганец, э**ф**фект*); с учётом перемаркировки орфограмма «перед буквами звонких – буквы звонких» в приставках на ***-з-*** и гиперфонемах глухости-звонкости («фонетические» написания; в заимствованных корнях типа *абстра**к**ция – абстра**г**ировать* явление нерегулярно, традиционно, принципом не является. Еще меньше случаев, отражающих непроизносимость проверяемых двойных и «непроизносимых» согласных в сочетаниях. Начальное ***ы*** корня и приставки может быть признано «фонетическим» принципом как достаточно регулярное, правилообразное);

4) выбор ***щ*** (если между частями звука при чередованиях не появляется беглый гласный и все части звука находятся в одной морфеме) или сочетания букв, соответствующих проверке (*пи**щ**а, гу**щ**е, и**щ**у,* но *пе**сч**аный,* т.к. *пе**сок**, хле**стч**е,* т.к. *хле**сток**, воз**ч**ик*, т.к. ***-з-*** в корне, ***-ч-*** в суффиксе). Исключения: *счастье, счет*; *до**щ**атый* (хотя *дос**о**к*), *пло**щ**е* хотя *плос**о**к*. Среди сочетаний немаркированным является ***сч***. Правило обусловлено избыточностью буквы ***щ*** в алфавите;

5) употребление ***ч***, а не ***щ*** после ***д, т, з, с, ж, ш*** (букв зубных и передненебных смычных и щелевых), стоящих не после сонорных и не на стыке приставки и корня: *проход**ч**ик, воз**ч**ик, перебеж**ч**ик, Белгород**ч**ина* (суффиксы ***-щ**ик, -**щ**ин-*, ср. *спор**щ**ик, Полтав**щ**ина*), *пот**ч**евать* и др. Исключения: *тщетно, тщательно, вотще*. Правило обусловлено неразличением /***с$_4$ч’***/ (=***щ***, ***сч…***) и /***ч’***/ после указанных согласных (то есть непроизносимостью средней части

сочетания «переднеязычный + /***с$_{4}$ч'***/», недопустимостью тройной долготы), невозможностью в ряде случаев установить состав морфофонем и границы морфем: *брус-чат-ый, брусч-чат-ый, или брусч-ат-ый?* Обозначение [***ш'*:**] сочетанием ***шч*** (так, по произношению, хотели заменить ***щ*** еще А. А. Барсов, В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов и др., такой «фонемный состав» предполагал для ***щ*** Л. В. Щерба) слишком необычно для русской письменности;

6) употребление ***т*** на месте ***т, ц, ч*** перед суффиксами, начинающимися с ***ч***: *солдатчина, туретчина, кабатчик, крупитчатый,* ср. также *потчевать.* Интересно, что никакие чередования и этимологические изыски в ряде примеров не обнаруживают означаемого буквы ***т*** – немаркированной пары ***/ч'/***.

Разумеется, все эти случаи с явным выбором именно немаркированного члена различных оппозиций абсолютно никакого отношения к русской графике не имеют. Следовательно, немаркированность, как более привычное употребление, является одним из орфографических, а не графических мотивов, вполне пригодных в качестве основы орфографического принципа.

Орфограмм, соответствующих этому принципу, в текстах более 31 %, из них 6 % «фонетических». Морфофонологических орфограмм, усиленно культивируемых со времен М. В. Ломоносова и ныне исчерпавших возможность более широкого применения, около 49 %. Около 20 % орфограмм не обладают упорядоченностью и относятся к традиционным или, точнее, нерегулярным написаниям.

Все эти написания сложились естественным путем, в основном без давления реформаторов. Распределение принципов орфографии не является случайным. В области гласных оппозитивный принцип использует только ***ё/е*** для безударного гласного после мягких. Неиспользование его для других гласных фонем создает основную массу трудностей русского письма. Для глухости-звонкости, имеющей четко опознаваемые интегральные признаки, он используется и в «фонетической» разновидности. Для обозначения твердости-мягкости, где затруднено применение как морфофонологического, так и фонетического принципов, почти безраздельно используется оппозитивный.

Заметим, что морфофонологический принцип искажает фонетическую модель слова и требует, чтобы читающий опускался на более низкий уровень анализа – морфологический, что затрудняет быстрочтение. Оппозитивный принцип не имеет ограничений на

применение, при применении ко всем гласным он обычно отражает фонологическую модель слова, место ударения. Что важнее – единство морфемы или словоформы – пока неясно. Но орфограммы оппозитивного принципа при минимуме перемаркировок обычно не представляют практических трудностей.

Подведем итоги.

1. В современной русской письменности твердость графически всегда обозначается абсолютным нулевым знаком – это наиболее простая и непротиворечивая модель русской графики.

2. Материальный нулевой знак **ъ** – знак занятого места – связующее звено между графикой и пунктуацией.

3. Участие графики в создании орфограмм «знаки твердости-мягкости после непарных» представлено лишь отдельностью обозначения признака. Теория маркированности к комбинаторно зависимым явлениям после непарных не имеет отношения к графике. Здесь представлена чисто орфографическая ситуация, а основная проблема в использовании оппозитивного (позиционного) принципа орфографии или его «фонетической» разновидности.

4. Позицию фонем по твердости-мягкости перед согласным следует рассматривать в классическом виде, как и природу соответствующих орфограмм. Повышенную различимость твердости-мягкости можно с достаточной вероятностью приписать лишь сонорным зубным.

5. Различия – важнейшее измерение фонемы. Использование их обратной стороны – тождества роли в морфеме (МФШ), тождества по способности к различению (словоформ у Аванесова) или тождества для восприятия (ЛФШ) – три других измерения. Наша письменность различает все эти разные измерения фонемы как равноправные, выбираемые нормой принципы орфографии, но фундаментальным остается способность фонем к различению, реализуемая в графике.

6. Оправдавшее себя при обучении понятие «ведущего» принципа непригодно для науки: принципы орфографии должны выявляться как объективно присущие тексту закономерности выбора, а не как случаи нарушения «ведущего» принципа.

Предложенный подход, полагаем, расширяет объяснительную силу теории.

Т. Н. Козюра

ГРАММАТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ ВОЗВРАТНОСТИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

Синтаксические конструкции с возвратными глаголами широко представлены и в русском, и во французском языке. Чтобы описать и систематизировать грамматические и семантические особенности подобных конструкций, мы рассмотрели ряд предложений с возвратными глаголами французского и русского языков с позиции их семантико-структурной организации, выбрав при этом лексико-семантическую группу глаголов зрительного восприятия [Семантико-функциональный сопоставительный синтаксис 2011]. Это позволило нам сделать выводы о том, что в русском и французском языках для обозначения разнонаправленности процесса зрительного восприятия могут использоваться двуактантные залоговые конструкции различных типов с невозвратными и возвратными глаголами соответствующей лексико-семантической группы. Залоговые конструкции при этом выражают разную степень активности / пассивности семантического субъекта / объекта при осуществлении восприятия. Среди конструкций с невозвратными и возвратными глаголами группы зрительного восприятия русского и французского языков наблюдается совпадение большинства моделей. Общей тенденцией в залоговой организации предложений с глаголами лексико-семантической группы зрительного восприятия для русского и французского языков является отношение большинства конструкций к сфере пассивности субъекта и активности объекта [Там же].

В целом же категорию возвратности во французском языке, как и во всех романских, представляют конструкции с глаголами, называемыми возвратными (рефлексивными) – réfléchis или, по формальному признаку, местоименными – pronominaux. Этимологически данные глаголы – рефлексивы – восходят к спорадически появляющимся в классической латыни сочетаниям переходных и непереходных глаголов с возвратным (рефлексивным) местоимением *se* (себя), коррелирующим, соответственно, с объектными формами личных местоимений в 1-м и 2-м лице единственного и множественного числа: *me, te, nos, vos* [Абросимова 1985: 40; DE 1964: 678].

В классической латыни *se* сочеталось, за небольшими исключениями, с переходными глаголами; в результате такая форма, как

se lavare, указывала на то, что действие направлено субъектом на него самого. Таким образом, произошла замена в употреблении невозвратной формы отложительного глагола *lavor – lavari* (1. *меня моют*, 2. *я моюсь*) на возвратную. Обозначенная функция возвратного местоимения вошла затем во все романские языки. Окончательно местоименные глаголы заняли место в системе французского языка после XVII в.: «Фиксация употребления местоименных глаголов произошла только в новейшую эпоху, когда установились и семантические оттенки для таких случаев, как *briser* и *se briser* в значении «разбиваться»: *La barque se brisa sur les écueils*, но *les vagues brisent* или *se brisent* и т.д.» [Шишмарев 1952: 248–255].

Местоименная форма постепенно образовалась из некогда свободного синтаксического сочетания, в котором возвратное местоимение *se* выступало в функции прямого дополнения. Отсюда первое, исконное значение формы – возвратность действия. Выражая определенное отношение действующего лица – подлежащего – к действию, местоименная форма выступает как форма залога. Возвратный характер действия предполагает сознательное направление его обратно на действующее лицо и поэтому возможен прежде всего при одушевленном подлежащем [Реферовская 1957: 212].

Таким образом, если русские глаголы объединяются в категорию возвратных на основе морфологического постфикса *-ся*, то во французском языке маркер возвратности – местоименная форма *se* – находится в препозиции к глаголу; ее форма меняется в зависимости от глагольного лица и числа.

Французской частице *se* в русском языке соответствуют две формы: частица *-ся*, образующая возвратную форму глагола с ее различными значениями (собственно-возвратным, взаимно-возвратным, пассивным и др.), и возвратное местоимение *себя*, обозначающее объект, совпадающий с субъектом. [Гак 1988: 196–197]. Вслед за J. Dubois, A. Martinet В. Г. Гак считает, что во французском языке возвратный залог есть: «Возвратная форма занимает свое место в ряду залоговых форм, отличаясь и от актива, и от пассива и, вместе с тем, объединяя их черты. Это дает основание выделять ее как форму особого возвратного залога» [Гак 2004: 375].

J. Damourette, E. Pichon рассматривают сочетание возвратного местоимения и глагола как отдельную лексему [Damourette 1968–1971].

Существующие интерпретации функций возвратной приглагольной частицы *se* приводят к неоднозначным толкованиям зало-

говой семантики рефлексивов во французском языке.

Традиционно во французской грамматике различают три основные группы глаголов с возвратным маркером *se*:

1. Субъект осуществляет действие, направленное на него самого:

Elle ***se peigne*** *devant la glace.*

2. Взаимнонаправленное действие субъектов, каждый из которых одновременно является объектом:

Ils ***se battent****.*

3. Глаголы средневозвратного значения:

Vous ***vous promenez*** *peu* [Nikolskaïa 1974].

У В. Г. Гака содержание двух первых групп объединяется в выражение единой первичной функции местоименной формы *se* – выражение возвратного и взаимного залога. Вторичная функция местоименной формы состоит в выражении ею значений двух других залогов – активного (средневозвратное действие) и пассивного (местоименный пассив), а также в десемантизации *se* [Гак 2004: 375–379].

Возможность выступать в нескольких грамматических значениях ограничивается для местоименной формы семантикой глагола.

По мнению Е. А. Реферовской, чем конкретнее лексическое значение глагола, тем уже круг возможных для его местоименной формы грамматических значений. Грамматическая многозначность *se* состоит в том, что, начиная только от выражения различных субъектно-объектных отношений, в число ее функций постепенно вошло определение глагольной категории переходности / непереходности. Е. А. Реферовская приводит случаи изменения грамматического значения глагола, приводящие к изменению ориентации действия, например: *Regarder / se regarder* – различные по грамматическому значению формы глагола *regarder*; местоименная его форма чаще всего обозначает возвратное действие. Когда изменение формы затрагивает глубокие слои смысловой структуры, речь может идти, по мнению исследователя, о рождении нового слова – в этом и состоит словообразовательная функция *se*. Переходный глагол и параллельный ему непереходный глагол (с *se*) могут иметь различные значения. Возвратный глагол может сохранять смысловую связь с исходным либо полностью прерывать ее. Местоименная конструкция в ряде случаев через грамматическую омонимию приводит к возникновению новых слов [Реферовская 1961: 178–185].

Таким образом, *se* выполняет словообразовательную функцию, а также служит оформлению различных грамматических значений. Роль формы глагола и его значения в каждом случае определяется конкретными условиями его употребления в зависимости от лексико-грамматического окружения глагола в предложении [Корди 1981: 223].

При этом, как отмечает Е. А. Реферовская, в ряде случаев авторское словоупотребление, вопреки нормативной грамматике, наделяет местоименной формой и переходные глаголы (например, в произведениях Г. Флобера); «медиальные» оттенки значения повышают «интимность» настроения, помогая глубже проникнуть во внутренний мир героев. Источником такого употребления является французская разговорная речь [Реферовская 1957: 212].

Литература

1. *Абросимова Т. А.* Рефлексивные конструкции в испанском, итальянском и французском языках // Рефлексивные глаголы в индоевропейских языках. Калинин, 1985. С. 40–55.

2. *Гак В. Г.* Русский язык в сопоставлении с французским. М., 1988.

3. *Гак В. Г.* Теоретическая грамматика французского языка. М., 2004.

4. *Корди Е. Е.* Деривационная, семантическая и синтаксическая классификация местоименных глаголов французского языка // Залоговые конструкции в разноструктурных языках. Л., 1981. С. 220–254.

5. *Реферовская Е. А.* Местоименная форма – форма непереходности // Ученые записки ЛГУ. 1957. № 204. Вып. 29. С. 195–213.

6. *Реферовская Е. А.* От грамматической формы к новому слову // Ученые записки ЛГУ. 1961. № 299. Вып. 59. С. 177–185.

7. Семантико-функциональный сопоставительный синтаксис: Субъектно-объектные отношения / под ред. В. Ю. Копрова. Воронеж, 2011.

8. *Шишмарев В. Ф.* От латинских залоговых форм к французским // Ученые записки ЛГУ. Л., 1952. № 156. Вып. 15. С. 247–255.

9. *Damourette J.* Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française. Paris, 1971. V. 8.

10. *Nikolskaïa E. K., Goldenberg T. Y.* Grammaire française. Moscou, 1974.

11. Nouveau dictionnaire étymologique et historique par A. Dauzat, J. Dubois, H. Mitterand. Paris, 1964.

ИЗ МИНУВШЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ

Н. Б. Алдонина

К ПРЕДЫСТОРИИ ПОВЕСТИ А. В. ДРУЖИНИНА «ПОЛИНЬКА САКС»

В историю русской литературы А. В. Дружинин (1824–1864) вошел прежде всего как автор повести «Полинька Сакс», опубликованной в декабрьской книжке «Современника» за 1847 г. В ней в духе «натуральной школы» он отстаивал право женщины на свободу чувства. Повесть имела огромный успех среди читателей и в критике. Она повлияла на замысел романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», пьесу Л. Н. Толстого «Живой труп», оказала воздействие на «Обломова» И. А. Гончарова и «Тысячу душ» А. Ф. Писемского. Успех ее был настолько велик, что у писателя появились подражатели. Благодаря «Полиньке Сакс» Дружинин вошел в «Современник», стал одним из активнейших его сотрудников.

Изучение творческой истории повести показывает, что ее созданию предшествовали другие произведения Дружинина, сохранившиеся фрагментарно в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), – юношеский роман в письмах на французском языке «Amour platonique» (1842 или 1843), повесть о вражде двух приятелей по Пажескому корпусу (1845), вошедшая в состав «Дневника» писателя, «повесть, оставленная на первой главе и без одной написанной строчки»[1], не дошедшая до нашего времени пьеса «Жена игрока», написанная, по всей вероятности, в конце 1846 г. После драмы «Жена игрока» у Дружинина возникают замыслы еще двух произведений, предвосхищающих «Полиньку Сакс», – пьесы о семье Саксов, от которой сохранился план, и повести в письмах двух приятелей, начинающейся фразой:

[1] РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 107. Л. 25 об.

«Года три тому вместе жили в Петербурге два молодых человека…». Работа над ними проходила, по всей видимости, в первой половине 1847 г. План драмы отличает усложненность сюжета, обилие действующих лиц, романтическая заданность характеров героев и пр. Повесть, начинающаяся фразой «Года три тому вместе жили в Петербурге два молодых человека…», в большей мере перекликается с «Полинькой Сакс» (эпистолярная форма, простота сюжета, отказ от романтических изысков вроде темы мести, введение образа Ольховского – будущего Залешина и др.). Поэтому не исключено, что она написана позже плана драмы о семье Саксов[2].

Фрагмент повести, начинающейся фразой «Года три тому вместе жили в Петербурге два молодых человека…», включает пять писем, из которых три написаны чиновником-канцеляристом, а два – его приятелем-военным. Письма первого обозначены арабскими цифрами «1» и «3», второе письмо дошло до нас не полностью, и его нумерация отсутствует. Письма героя-военного обозначены литерами «а» и «В». Одно его письмо из Петергофа, содержащее описание бала в Стрельне, было не написано или, что вероятнее всего, утеряно. Факты собственной биографии (переход от службы в лейб-гвардии Финляндском полку к службе в канцелярии Военного министерства) подсказали Дружинину выбор героев и эпистолярную форму сочинения.

Как и в повести 1845 г., герои нового произведения – товарищи по корпусу. Кроме того, они вместе служили в полку. Но, в отличие от упомянутой повести, их связывает не вражда, а дружба. Образы героев автобиографичны. Одному из них, как и Дружинину, 21 год. Бывший военный, он вышел в отставку, поступил на службу в канцелярию, где занимается и литературным трудом – в частности, сочинил пьесу «Жена игрока». Кстати, рассматриваемый фрагмент повести – единственный источник, позволяющий судить о содержании драмы «Жена игрока». Второй герой – военный – также alter ego писателя, еще недавно служившего в Финляндском полку. Он ровесник автора «Жены игрока». Оба героя образованы, обладают эстетическим вкусом, эпикурейски относятся к действительности. Их настроения – это настроения Дружинина 1843–1844 гг., зафиксированные в его «Дневнике».

[2] Более подробно об истории создания повести и эволюции замысла писателя см. в нашей кн.: А. В. Дружинин (1824–1864): Малоизученные проблемы жизни и творчества. Самара, 2005. С. 149–160.

Помимо главных героев в повести выведен еще один персонаж – Ольховский, богатый помещик, охотник, наделенный глубоким поэтическим инстинктом, посредством которого он тесно связан с природой. Не случайно его именуют куперовским героем. Ольховский – эпикуреец, довольный судьбой, обретающий гармонию в близости к природе, естественной жизни. В «Полиньке Сакс» эти черты будут переданы Павлу Залешину, приятелю Сакса. Как и Ольховский, Залешин женат, он заядлый охотник. Ольховский участвует в облаве на волков и медведей с героем-военным, Залешин – с князем Галицким. Как и Ольховский, Залешин «весел и счастлив», «доволен своею судьбою»[3]. Он эпикуреец, умеющий попировать «преисправно», готовый выпить, когда угодно. Не случайно Сакс зовет его пантагрюэлистом, что для Дружинина означает «свободную, невозмутимую жизнь на лоне природы и гастрономические удовольствия»[4].

Выводя двух главных героев, писатель не отказывается и от образа автора-повествователя, но его роль, по сравнению с повестью 1845 г., ограничена вступлением, в котором дается характеристика персонажей, мотивируется их обращение к переписке. В эпистолярной повести «Полинька Сакс» Дружинин также не откажется от автора.

Повесть, начинающаяся фразой «Года три тому вместе жили в Петербурге…», непосредственно предшествовала работе Дружинина над «Полинькой Сакс». Точно установить, когда писатель приступил к работе над ней, затруднительно. Скорее всего, Дружинин работал над «Полинькой Сакс» в июне-июле 1847 г. в Мариинском. Вернувшись к сюжету о семействе Саксов, он использовал материал повести, начинающейся фразой «Года три тому вместе жили в Петербурге…» (придал «Полиньке Сакс» эпистолярную форму, внес уточнения в характеристики героев, ввел в текст тему, связанную с образом Залешина и пр.). Закончена же работа была незадолго до 19.11.47 г. (первое упоминание о повести Н. А. Некрасовым в письме к А. В. Никитенко).

Ниже приводится фрагмент незавершенной повести Дружинина, начинающейся фразой «Года три тому жили в Петербурге…» (РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 107. 38 л.). Орфография и синтаксис приведены в соответствие с современными нормами, за исклю-

[3] *Дружинин А. В.* Собр. соч.: В 8 т. СПб., 1865. Т. 1. С. 12, 13.

[4] *Егоров Б. Ф.* Примечания // *Дружинин А. В.* Повести. Дневник. М., 1986. С. 460.

чением некоторых архаизмов (физиогномия, пиес, перевышает и др.). Пропущенные буквы заключены в квадратные скобки. Все подчеркивания принадлежат автору.

А. В. Дружинин

«ГОДА ТРИ ТОМУ ВМЕСТЕ ЖИЛИ В ПЕТЕРБУРГЕ ДВА МОЛОДЫХ ЧЕЛОВЕКА…» (незавершенная повесть)

Публикация и примечания Н. Б. Алдониной

Года три тому вместе жили в Петербурге два молодых человека[5]. Каждому из них было лет по двадцати по два. Образованием, поэтическим инстинктом и опытностью даже они далеко перевышали своих товарищей и потому не были ни с кем дружны, кроме самих себя и друг с другом. В жизни их было замечательно только то, что оба они, со дня вступления своего в свет, были совершенно счастливы. Счастье это не было счастьем школьника, вырвавшегося на свет божий, чтоб напиться, поплясать и побуянить, оно не было и счастьем педанта-ученого над грудою книг. Это счастье было спокойно, *вполне сознано*, хотя и не без примеси эгоизма. Со временем я надеюсь подробнее вывести на сцену жизнь их и мысли в эту эпоху нравственного равновесия, когда потребности способны удовлетворяться малым, а действительность кажется и хороша, и довольно полна. Как бы то ни было, только одно лето, в прекрасный тихий вечер, приятели, гуляя вместе, признались друг другу, что они совершенно довольны судьбою и что жизнь есть вещь, если не слишком грандиозная, то, по крайней мере, занимательная. Но они были слишком умны, чтоб почесть это признание последним словом; несмотря на свой эпикуреизм, они видели впереди себя не одну схватку с судьбою и знали, что недаром наш век отчего-то тоскует и мечется, как больной в томительной лихорадке. Но эгоизм взял свое: они решили, что худого не поправить и что в жизни надо беречь всего более свое спокойствие и свой дилетантизм в жизни.

Боясь за будущее, они решились поверять друг другу, и чаще на письме (им приходилось разъехаться в разные стороны, да сверх того в письме как-то неконфузливо выражаются душевные убеждения), важнейшие перемены в своей жизни и главное в своих мыслях о жизни. Они было хотели предположить, что в случае, если на

[5] На полях справа: Avant propos (фр.), т.е. предисловие.

кого нападет тоска и он не излечится от нее через год, то ему следует застрелиться, но потом рассмеялись своему увлечению. Тоска и постоянная скука признаны были вещами невозможными, в случае же упорной хандры или несчастия положено было обоим ехать за границу: в Париж или в Индию, судя по характеру тоски.

Письмо 1-е

Я рассчитывал, что увижу тебя после ваших вечеров, и узнал, что ты прямо из загородного расположения уехал в откомандировку. Нечего делать! Рассказывай же мне ваши маневры и прочие сцены военной жизни, которые я когда-то любил. В самом деле, припомни: я никогда не ругал военной службы, так же, как теперь не ругаю моей канцелярии. Осень для меня несколько вредна. Какое-то чувство, недавно мне знакомое, мне надоедает, или нет, то не чувство, а отсутствие всякого чувства. Чуть ли, друг мой, это не скука.

Прежде я любил осень. Иногда в грязь и слякоть я сиживал у окна, и мне становилось как-то тяжело. Я мигом превозмогал это чувство. Случалось ли тебе всматриваться в серые облака, которые бегут, бегут, густятся, рассыпаются и как будто шумят? Нет? А это довольно приятно. Я смотрел на грязную улицу, по которой стлался какой-то сизый дым и шли стражники, шлепая широкими калошами. Право, эта картина не так подла, как оно кажет[ся] в рассказе. Ни в какое время так быстро и ясно не возникают перед нами забытые лица и события, ни в какое время хороший обед и дружеская болтовня не кажутся так приятны, как в эту пору.

But now!..[6] обломки моей эпикурейской философии, моего доктринерского дилетантизма, моей морали à la Droz, Pope et Voltaire[7] сильно трясутся на вновь склеенном основании. Положение мое близко к тому, о котором говорил я тебе после моей последней болезни.

А между тем я так хорошо провел это лето! Я бросил все работы, все знакомства, все ученые труды. Под предлогом лечения я только и делал, что ел, пил и бродил пешком по улицам и дачам. Время было почти, как в Италии. Должность моя была легка, самолюбие мое опять стали баюкать добрые люди, еще не успевшие мне надоесть.

---

[6] но теперь (англ.).

[7] по Дрозу, Попу и Вольтеру (фр.).

Странное дело климат! Отчего летом мне не совестно было есть за троих, пить водку, спать после обеда, ничего не думать и не писать? А осенью я готов ругать себя свиньею, все эти животные наслаждения кажутся так унизительны, бездействие так тяжело, а ум, отвыкший от труда, не хочет работать**.** Таким образом, пришлось мне самому себе быть в тягость. Но Аллах! Аллах! Что со мной было, когда я захотел опять начать наслаждения, которые мне недавно так нравились!

Квартира моя, библиотека и *белиндрясы,* даже сюртуки, жилеты и (нрзб) красивые штаны не занимали меня. Но, положим, у меня было мало денег и я рад был сделать экономию.

Открылись театры. Я стал на мое место в Михайловском. Боже мой! Где это время, когда изящная сцена, мастерски выполненная, делала меня на весь вечер счастливым! Где это время дружеских сходок между (нрзб) шуток и вранья и длинной болтовни за ужином после спектакля и грез о хорошеньких личиках… Давно (нрзб) б сказать, что я не дождался конца одной из моих любимых пиес «Le mari à la campagne»[8].

В антракте я стал глядеть в трубку на посетителей. Между этой толпой чуждых, бледных физиономий едва мелькали два, три лица, когда-то знакомых, теперь забытых. Разговор с ними был тяжелее молчания. Неужели в три года веселое наше поколение затерто новыми подростками! А помнишь ли, как сидели, бывало, целые ряды товарищей нашего странного детства? И ни один из нас не выскочил, и все перезабыли друг друга.

Учиться я перестал. Огромные запасы спят в моей голове и, вероятно, не дождутся никогда исхода и применения. В редких моих сочинениях являются люди тоскливые, закоренелые эгоисты, все прошлое в жизни воспроизведено, нового материалу не хватает. В повестях моих нет конца и середины, потому что жизнь моя теперь так пуста, так пуста...

В следующем письме буду говорить о моей службе. Прости за монотонность этого письма, ты видишь, что для меня дела идут плохо.

Письмо а)

Я тебе говорил: не выходи в отставку, то есть не иди в статскую! Или уж иди, да переходи беспрестанно с места на место. Слушай мое о тебе мнение.

[8] «Муж в сельской местности» (фр.).

Ты самолюбив, как дьявол. С нашего знакомства на школьной скамье ты привык, чтоб все, кроме меня, разумеется, признавали тебя гением. Судьба хотела, чтоб на всех местах, куда она тебя толкала, ты перевышал головою товарищей и принимал фимиам, говоря классическим слогом.

Ты б согласился есть черный хлеб и считаться Ротшильдом, ничего хорошего не делать и быть министром, не иметь ни одной интриги и слыть Дон-Жуаном.

Но эти пути были заперты. Ты решился сделаться великим писателем, и решение это было очень умно. У тебя есть талант, оригинальность, увлечение. Ты трудился, следил за своими успехами и *этим-то был счастлив*.

(Письмо 2 чиновника – военному)

Наконец, после продолжительного бездействия, продолжаю снова начатое.

Странная вещь – леность: ясно я сознаю ее вред и разрушительное действие на меня, и все-таки сбросить с себя ее влияние стоит для меня большого труда. И тогда только обращаюсь я к деятельности, когда вижу вполне, что деятельность одна может спасти меня от немощи физической и нравственной.

На этот раз предметом моего письма будет предмет интересный в наше время, главное, предмет порядочно мне известный: гражданская служба. Хотя ты и давно уже требуешь от меня сведений насчет этих уголков, где пол-Петербурга проводит каждое утро своей жизни, но я признаюсь, что долго не имел довольно хладнокровия, чтоб исполнить твое желание.

Давно уже выучился я смотреть на жизнь, как на театр, представление, давно привык я сам смеяться над своими порывами, своими удачами и неудачами. Со всем тем я не мог быть только зрителем при поступлении моем на новое поприще наблюдательности. Потребно было удовлетворить немножко и самолюбие и сблизиться с людьми, которые мне понравились, и побраниться с теми, которые возбуждали мою антипатию. Надобно было убедиться, что блестящие места сотворены для весьма немногих, а что большинство служащих перебивается совсем не завидным образом и ругает наповал всех и каждого. Исполнив все эти потребности, я, наконец, стал на истинную точку зрения как самый неувлекающийся и хладнокровный наблюдатель. И то, что я увидел, достаточно наградило меня за некоторые мелкие неприятности. Такое

разнообразие в вещах самых прозаических и в характерах довольно пошлых напомнило мне лучшие места в творениях Гоголя.

Для того, чтоб достаточно понять то (нрзб), куда брошена огромная масса людей с одинаковыми занятиями, интересами и пороками, надобно знать, с какой точки смотрят на него люди, к нему не принадлежащие. Опровергнув их идеи, легче приступить к определению того, что такое гражданская служба, во влиянии ее на характер человека.

Надо признаться, что у нас все служат и все недовольны своею службою. Причина тому та, что никто из предназначающих себя к военной и гражданской службе не дает себе труда разузнать наперед от умных людей, какие достоинства требуются от человека и здесь, и там. Юноша, имеющий громкий голос и стройный стан, думает, что он не лишний в военной службе; если же к тому он хорошо марширует, он прямо думает, что годится быть отличным офицером. От него ускользает мысль, что военная служба требует сильно развитого практического ума, умения понимать характеры людей и владеть ими. Солдат кажется прост, но как трудно уметь с ним обращаться! А для собственно военной деятельности потребны еще физические совершенства: верный глаз и быстрота соображения. И вот почему случалось мне видеть в лучших полках гвардии офицеров, часто не способных к службе, которые, не говоря уже о другом, не знали до капитанского чина, в чем состоит хозяйственное устройство роты и полка.

Перейдем к гражданской службе: мы с тобою люди не весьма глупые и видевшие кое-что, но припомни, как рассуждали мы с тобой об том, что б мы делали, если б обстоятельства принудили нас идти на это поприще? Мы были уверены, что с первого шага поручат нам составление разных проектов, разборы предлагаемых реформ, или, по крайней мере, краткое положение дела интересного, в котором можем мы пособить ближнему и выказать себя с блестящей стороны. Я помню, что, даже переходя в настоящее место служения, я припоминал, что вот, дескать, я-таки учился и праву, и политической экономии, и военным наукам по всем отраслям – и что применю к делу сведения эти.

Так думал я несколько времени даже и на службе, пока не увидел, что занятия здесь не умственные, а чисто механические, что сильная централизация отбила всю частную деятельность даже у людей, занимающих высшие должности, и что все попытки и усилия могут на один вершок раздвинуть круг действия, но никогда

не откроют ровного и чистого поля, чтоб стремиться к пользе и добру.

Представь себе, что б вышло из меня, если б моя душа была горяча, молода и настроена на восторженный лад? Каким образом встретил бы я сознание ничтожества моих занятий и гибель планов, некогда мне дорогих? Вот отчего у нас молодые люди, попавшие в гражданскую службу, смотрят угрюмо и недовольно, враждуют со всеми встречными, пока не переменят своей деятельности или не позаботятся обстоятельствами.

Теперь надобно сказать тебе, что я сделал, проникнув думою в ничтожество той карьеры, на которую кинула меня судьба. Я задал себе вопрос: сухость службы нашей есть ли необходимое зло? На этот вопрос я отвечал утвердительно, зная, что везде требуются чернорабочие и что никто не дал мне права считать себя привилегированным существом.

Признавши необходимость этого порядка вещей, надобно было примирение с ним. Я спросил себя, что требуется от человека для отличного выполнения низших должностей бюрократии? Для этого требуется холодность, терпение, немного здравого смысла, чтоб не наделать вопиющих ошибок, способность работать скоро и не возмущаться мелочами. В отношении к своим товарищам требуется большая добродетель: не пакостить всякому для своей выгоды.

Вот курс прозаических достоинств человека, годного для гражданской службы. Смешны те, которые смотрят на достоинства эти с презрением, но еще смешнее те, которые, уважая крестьянина, работника, как следует уважать человека, отказывают в этом же уважении чиновнику.

Из всего этого, однако, не различай, чтоб я особенно претендовал на два молчалинские таланта и чтоб примирение мое с службою основано было на чиновничьем смирении. Я сознаю вред моего воспитания и чересчур избалованного самолюбия, я б не мог так хладнокровно принимать все эти вещи без моей философии. Она только, насмешливая, снисходительная, ленивая, неразлучная страница моей жизни, мирит меня с холодною действительностию. Она ведет меня в Комедию, сажает на кресло, с которого лучше видно представление, слышит меня, когда я начинаю зевать, рассказывает мне остроты пошлости, а иногда глубоко задуманную историю и держит меня на покойном кресле, приговаривая: «Подожди, куда торопиться? Успеешь рыскать по свету!»

Однако я виноват, не следовало бы мне распространяться много о самом себе, а надобно перейти скорее к результату моих наблюдений.

Курс гражданских достоинств, только что изложенных мною, дается не всем, но есть из него некоторые качества, которые неразлучны с званием чиновника. Так, например, мелочность, ак[к]уратность, осторожность будут качества общие для всех. Праздная и однообразная жизнь отражается на вялых и недовольных лицах всех вообще чиновников. Но если б такая жизнь не имела других интересов, к ней привыкли б, и она баюкала бы своим монотонным движением, только та беда, что судьба не дает чиновнику успокоиться и убаюкаться.

Служба эта рассчитана так, что она постоянно спекулирует на корыстолюбии, и эгоизм человеческий вследствие того дает великий повод к недоброжелательству, унижению и беспокойству.

Вечный Тантал, чиновник испытывает на себе все его мучения. Только под его носом висят не плоды, а чины и деньги. Тантал никогда не прикасался до предметов своего искушения, а чиновнику время от времени дают отведать того и другого. Именно на столько, чтоб не умереть с голоду и честолюбия. Сверх того, Тантал, сколько известно из мифологии, не имел в перспективе людей, наживающихся и наедающихся досыта, а бедному чиновнику постоянно наяву, в мечтах и во сне, видятся те немногие счастливцы, которым жить куда легко. Взявши все это в соображение, ты увидишь разницу между службою военной и гражданскою. В первой ты знаешь, что ни до чего не дослужишься, а если и дослужишься, то по очереди. В этом убеждении ты успокаиваешься и предаешься эпикуреизму.

В другой же тебя приманивают, дразнят и ласкают, ясно говорят тебе: «Умей взяться – получишь». И вот человек гнется, подличает, мучит себя и других и редко, редко остается в барышах.

Вот великая нравственная разница между двумя службами, она покажется тебе еще яснее, если мы разовьем последствия разности направлений. В военной службе люди близки между собою, потому что никто из них не мешает другому. Правда, вакансия есть в полку событие, но следствия ее так не важны, она подвигается так медленно, что об ней заботятся или истые кремни, немцы, или сплетники. В военной службе вакансия есть только предмет смешных разговоров и более ничего.

А вакансия в гражданской службе? Ум твой откажется верить тому, сколько интересов вздрагивает, болезненно рвется при од-

ном помышлении о вакансии. Здесь вакансия значит место, значит повышение, значит – лишняя тысяча рублей содержания. Вопрос сведен на деньги – можно ожидать, что из этого будет.

И ежели б вакансии являлись редко, были урегулированы, чиновный люд ждал бы их, хлопотал при их открытии и потом укрощался бы. Но увы! вакансии беспрерывны, они постоянно или предвидятся, или есть. Стало быть, является постоянное брожение самых мелких интересов, постоянное беспокойство умов, постоянное напряжение ничтожнейшей деятельности.

Вот отчего общество чиновников поражает с первого раза своею недоверчивостью, беспокойством духа и вечною толковнею о выгодных местах и удачных пристройках к месту. Замещение вакансий обыкновенно счастливит на два дня одного и ссорит его с двумя или тремя товарищами, оттого мне случалось часто встречать между чиновниками глубокие антипатии и вражды – не громкие, но непримиримые.

Утвердительно говорю: наши департаменты и прочие места были б свидетелями сцен самых страшных и безотрадных, если б источники зла – раздраженные и противопоставленные интересы – не предотвращали бы дальнейшее зло, или, по крайней мере, наружное его проявление. Вот каким образом все это делается.

Я сказал, что нигде не видал я таких глубоких антипатий, таких непримиримых неудовольствий, как между людьми, служащими в гражданских присутственных местах. Несмотря на мой кроткий нрав, я думал иногда: «Что, любезные друзья, если б дать вам волю на один день и сказать: “Пусть всяк из вас делает сегодня в присутствии, что хочет, назавтра все будет забыто, и служба Ваша нисколько не пострадает”. Нет сомнения, что привелось бы увидеть вещи очень интересные. Убийств бы не было, но за все прочее я не отвечаю».

Так, только мысль, что служба может пострадать, удерживает в границах все эти несогласия и антипатии. Преграда хороша для соблюдения порядка, но плоха для того, чтоб существовало согласие.

Ты можешь быть уверен, что в словах моих не заключается ни желчи, ни преувеличения, и им неоткуда взяться. До сих пор я встретил столько привязанности и любезностей, даже лишних, что мне следовало бы скорее хвалить, чем охуждать. Если кто был со мною дурен, общее мнение было против него, и я был постоянно прав. Но справедливость вынуждает меня передать вещи как они есть.

Теперь я сделаю краткое изложение хороших качеств чиновного нашего сословия. Их самих утомляет праздность их жизни и вечная борьба интересов. Все они с горячностью ищут какой-нибудь привязанности и находят ее: кто в серьезных умственных занятиях, кто в разгульной жизни и искусстве, кто в фамилизме. Большая часть этих людей должны быть очень хороши в своем семействе, я заключаю это из того, что многие из них для семейства своего решаются на тяжелый труд и в речах своих с большею теплотою говорят о близких к ним людях.

Но фамилизм не моя пассия, и я сознаю, что можно многим жертвовать семейству, любить его и быть пренесносным человеком. Больше нравятся мне те из служащих молодых людей, которые ищут отрады в науке, литературе и жадно следят за всеми новыми явлениями в области изящной.

Эти люди имеют большею частию прекрасное образование: они или кончили курс в одном из высших заведений, или сами долговременным трудом поставили себя в уровень с современным образованием. Последнее реже: служба редко дает много времени на умственную деятельность.

Между этими людьми (все они молоды) встречаются энтузиасты, но, к сожалению, отсутствие практических сведений проявляется в них значительно и заставляет не доверять устойчивости их убеждений. Действительность *не довольно свята* для них, идеализму они сами не доверяют, оттого теории их, весьма знакомые нам по новому направлению литературы и философии, и сбивчивы, и неясны.

Им надо отдать справедливость в том, что они чрезвычайно как способны к разговору. В службе нашей беспрестанно встречаются клочки времени, с которыми не знаешь, куда деваться. Я помню, что такие клочки, когда они встречались в военной службе, проходили довольно тяжело. Общество не всегда в духе врать скандалезности или подтрунивать над встречным и поперечным, а нашу военную молодежь надо долго раскачивать, чтоб склонить ее к дельному разговору. Здесь же, напротив, праздные минуты проходят иногда так легко, что по временам остаешься лишние минуты в присутствии, чтоб не прерывать интересного разговора.

Много прекрасных людей в наших присутственных местах, но зато там есть люди до того искаженные и нравственно уродливые, что потребно много терпимости и проницательности для распознания в них элементов человеческого. Все почти эти люди служи-

ли долго и несчастливо, иные из них, добравшись до высших мест, стараются выместить на других прежние свои неудачи, иные же не теряют надежды пробиться и, зная всю подноготную службы и служащих, ищут, чтоб напакостить всякому. Несчастие унижает человека – горькая истина!

<…> чернослив, выводит меня из терпения. Я иду домой, ем, ложусь спать. Вечер кончается в опере или в разговорах об обеде. До свидания.

Письмо 3

Набивая свою голову событиями века Людовика XIV, я имел маленькую arrière-pensée[9]: я замышлял драму под названием «Герцог Филипп Орлеанский». Ты очень хорошо знаешь историю и можешь понимать высокий драматизм в характере этого необыкновенного человека, первого в своем веке по уму, по силе воли и по порокам своим. С ним кончается ряд ветреных любезников – вельмож Франции: он перевышает их несвоевременными потребностями своей души, своим рыцарским благородством и между тем сосредоточивает в себе их пороки и их увлекательную, чисто французскую легкость характера. Помнишь ли ты, как удивительно обрисовал поступки его наш барон, исторический профессор, которого слушали мы в первом классе? Слушая его монотонную речь, я получил удивление к персонажу регента Франции. «Развратный до последней крайности, Филипп не хотел, чтоб и тень всеобщего послабления нравов касалась до юного короля. Всегда почтительный, всегда первый подданный, регент не допускал до Людовика XV ни одного из товарищей своей буйной жизни, сам заботился о выборе достойных наставников, и неусыпные его попечения о здоровье и спокойствии державного ребенка были трогательны и полны обожания. То был самый лучший ответ на все клеветы, какими отравлена была молодость герцога Орлеанского». На этой тираде должна была вертеться идея драмы, оживленная сценами оргий в Пале-Руайяле, разными вводными эпизодами, грациозным характером дитяти-короля и мошеннической фигурою кардинала Джебуа.

Несмотря на начало плана, несмотря на две или три сцены, уже заготовленные в голове, я не чувствовал ничего особенного насчет этой драмы. Это было не то, что «Жирондинцы», которые заставили меня в дождь и холод бегать по саду, обдумывая сцены,

[9] заднюю мысль (фр.).

которым не было суждено передаться на бумагу. Но я нашел там, где не искал.

С неделю назад я был в обществе, где собирались играть на домашнем театре и трудились над выбором пиесы. Труд был так упорен, что я предложил, чтоб кто-нибудь из посетителей, соображаясь со средствами, сам написал пиесу. Предложение приняли, но сочинение пьесы взвалили на меня, который сам не рад был своему предложению.

Вскоре разговор повернулся на значение женщины в нашем обществе. Спор был страшнейший, тут были и эмансипаторы, и коммунисты, и доктринеры, и просто упрямые стародумы. Я изложил мое мнение, которое ты увидишь на первом листе препровождаемой при сем рукописи, и, кстати, рассказал нечто из твоего последнего письма о стреленском бале. Как водится, всяк остался при своем мнении.

При моей тихой жизни всякий сильный спор заставляет меня долго думать. Долго еще у себя в постели я придумываю аргументы, и весь разговор возникает передо мною с удивительною ясностию. Движение моей физической машины так разногласит с движениями моего рассудка, что часто, написавши два, три листа какой-нибудь сильно задуманной вещи, я не сплю полночи. Так и в этот раз я думал, думал, и с рассветом план драмы для домашнего театра был у меня в голове. Первым материалом драмы была повесть, оставленная на первой главе и без одной написанной строчки; откуда взялось все остальное – вопрос этот принадлежит к нравственной химии.

Знаю только, что никогда еще я не замышлял вещи, которая бы мне так нравилась. Энергические, грациозные образы двух любовников, как живые, стояли передо мною. И не мудрено, когда увидишь, какое имя дал я моей героине…

…Страсть детская, страсть, не понятая мною и плохо конченная, через сколько лет восстала она со своей живительною грациею! Могу ли я быть несчастлив с этой устойчивостью, волшебным упорством воспоминаний?

Передо мною будто была сцена, с обаятельною быстротою развивалось передо мною сжатое и занимательное действие: я дрожал за участь своих героев, которых, казалось, знал и любил с детства… десять раз хотел я дать счастливое окончании драме…

Длинные комнаты канцелярии показались мне так хороши: я бегал по ним, обдумывая действие, и сцены не заставляли себя ждать, ложились без сучка и задоринки. Пересмотри манускрипт, в нем нет и трех строчек помаранных.

NB. Я предлагаю тебе мои впечатления не во суд и осуждение: кто не любит плод своей фантазии, тот ничего не любит.

Вечером я написал полтора действия, драма вышла из границ домашнего театра, но мне что было за дело? Половину ночи я не спал. На другой день еще полтора действия были готовы. Написаны, а не сочинены. Драма сочинилась в один день. Напрасно уговаривал я себя подождать, пообдумать, я торопился писать, будто боясь забыть то, что выдумал. Странная вещь: я чувствовал, что скорость вредит, знал, что, вынося подольше эти идеи, я возвышу их цену, знал и все-таки торопился писать.

На третий день у нас были гости. Мне не [до] них было. Гордая физиогномия Ланицкого, грациозный образ Полиньки носились передо мною с непостижимою прелестью. Грустная судьба их то давила мою душу, то наполняла ее живым восторгом. Но эти образы располагали меня к удивительной нежности: у нас, между прочим, была одна очень хорошенькая дамочка, совершенно для меня не занимательная, но в этот вечер я бы охотно расцеловал ее. Создание *женщины нашего времени* наградило меня терпимостью. Но этот каприз кончился, когда все уселись в карты, и я, оставшись без дела, подошел к своему столу. С грустью окончил я мою пиесу и в половину расстался с моими любимцами. Сколько раз потом я ни перечитывал драму, я не находил прибавить к ней ни одного слова.

Не знаю, отдам ли я ее на домашний театр, она трудна и не удобна к обстановке. Но желая узнать, отдавать ли ее, я имел неосторожность дать ее прочесть.

С той минуты, как эти листки перешли в чужие руки, все очаровательное здание потряслось и разрушилось в моем уме. Теперь для меня не существует уже ни Полиньки, ни Ланицкого. Отчего это? Бог знает, но с этих пор я понимаю, отчего поэты, и великие даже, неохотно расстаются с своими произведениями. Прежде я почитал это за фразу.

Вследствие этого я остался совершенно равнодушен к критике тех мест, которые вырвались у меня из самой глубины души; вследствие этого я холодно думаю о том, что можно бы поставить драму мою на Александринском театре, и с обычным самолюбием перебираю вероятность успеха и неуспеха.

Поэтому-то посылаю к тебе мою «Жену игрока». Несмотря на нашу дружбу, может быть, без этих обстоятельств я б и утаил от тебя и, может быть, хорошо бы сделал.

À propos[10], при чтении отбрось немного военный индифферентизм, на который сам же ты нападал недавно. Впрочем, письмо твое из Петергофа дает мне надежды на снисходительность.

Письмо В

Приехал я в Ваши края с какою-то сентиментальною грезою, а выехал совсем пьяный. Такова судьба человека: как ни береги свой желудок, а все иногда выпьешь лишнее.

Поездка моя очень мило началась, дорога была хороша, странствия по Петергофу произвели на меня прекрасное действие, но неделя, затем проведенная в Петербурге, наградила меня каким-то унынием. Я люблю предаваться удовольствиям, не определяя времени года, [когда] должно их кончить, – а здесь я веселился и знал, что через неделю надо ехать. Ты знаешь мою привычку: ложась спать, я хочу спать, сколько мне хочется, гуляя, хочу бродить, сколько мне хочется, садясь за стол, хочу есть и пить, сколько мне хочется, и так далее. Малейший срок, положенный на малейшее из моих удовольствий, превращает его в пытку. Оттого-то я и не люблю моей службы.

Итак, на возвратном пути мне было не весело. Семь дней, прожитых в столице, не оставили мне приятных воспоминаний. Осень началась вполне грязью и талым снегом. Мне было жалко людей, лошадей и самому сыро и холодно.

Приехавши в С. Пол., я застал половину полка в суматохе. Приходило время генеральной охоты, пороша должна была начаться, болота подмерзнуть. Я был совершенно равнодушен, думая, что дело идет об несчастных зайцах¸ но скоро (нрзб) пояснили дело, сказав, что пришла пора волков и медведей. Я стал внимательнее, тем более, что услышал о скором прибытии в полковой штаб соседнего помещика Ольховского, первого охотника во всей этой лесистой губернии.

Мне давно хвалили этого Ольховского. Я его воображал толстым, грубым уездным султаном, вралем и мужиком. Скоро, однако же, я решительно не умел вообразить его себе. К помещику-псарю решительно не шло то, что об нем говорили. Из страсти к охоте этот человек объездил Сибирь, гонял собак в Венгрии и Богемии и охотился в Шотландии с разными лордами.

Сверх того, нетерпение, с которым ждали его офицеры, говорило в его пользу. Рассказывали, что охота с ним была не охота, а

[10] кстати (фр.).

какое-то собрание приключений. Владения его были велики, и во всех удобных местах построены были охотничьи избушки, и часто помещик этот, с компаниею любителей, по неделям бродил середи своих огромных лесов, ночуя, где Бог послал, и не желая никаких блаженств этого мира.

Я начал уже не так презрительно говорить об охоте: [об]завелся снарядами и костюмом, начал стрелять в цель и скоро легкостью удивил самых отчаянных собакоедов.

С первым морозом явился и Немврод-помещик. Это было лицо, вроде куперова Longue Carabine[11]. Лет его узнать было нельзя, он был худощав, но сложен Геркулесом. Одет был не в какой-нибудь помещичьей хламиде, а в пальто. Страстный любитель жизни кочующей, без забот, но с опасностями, он не знал никогда, что такое усталость. Знание охотничьего дела, меткость стрельбы довел он до невероятной степени. Но что особенно поразило меня в этом человеке, так это глубокий поэтический инстинкт, посредством которого он тесно и неразрывным обожанием соединился с природою. Он со страстью любит свои новгородские леса, любит русскую зиму, любит самые болота и серое небо, нависшее над соснами. Всегда и везде одинакова любовь его к природе: он говорит, что он чувствовал то же удовольствие, бродя по берегу Ангары и по скалам Шотландии, и в красивых долинах Богемии. Правда, что об юге он говорит довольно неуважительно и вовсе не желает видеть Италии.

На первый раз он угостил нас облавою, на которой я имел удовольствие ранить медведя, причем, если б не принял (нрзб), то не сдобровать бы мне. Я крепко оробел. Охота была удачна, хотя эта толпа народа, беспрестанная еда и хвастовство были мне не совсем по душе. С облавы Ольховский пригласил нас в свое главное село, и с тех пор и мы, и вся охота поступили в его распоряжение.

Случалось ли тебе, рассерженному, унылому, без денег, после какой-нибудь служебной неприятности приходить домой и задумываться о том, как бы хорошо было иметь свой эпикурейский уголок вдалеке и без зависимости от всего чиновного, сварливого люда? Сцена такого уголка всегда бывает где-нибудь в деревне. Как часто и я об этом думал. Дым стоит на петербургских улицах, дождь бьет в окно, грязь и вонь самые петербургские, все гадко, и,

[11] «Длинный карабин» (фр.). Под этим именем, наряду с другими, выступал Натти Бампо, главный герой пенталогии Д. Ф. Купера («Пионеры», «Последний из могикан», «Прерия», «Следопыт», «Зверобой»).

бывало, в это время рисуешь себе план жизни независимой, покойной, пожалуй, даже полезной и преданной науке.

Такой-то фантастический уголок увидел я в резиденции Ольховского. Видно было, что в этом доме поселился человек, довольно видевший и испытавший. Комнаты велики и убраны просто. Их всего три. Самая большая – это его библиотека. Она набита книгами сверху донизу. Бездна редкостей, антиков, сувениров, медалей, портретов. Вторая комната (нрзб) и лаборатория: Ольховский любит химию, только ему некогда ею заниматься. Третья комната столовая. Для приезжающих есть два флигеля. Все строения в саду, как в лесу, и место довольно красивое. Сад на горе, и под горой озеро, длинное, как река.

Мы прожили два дня без всякой охоты, не замечая времени. Хозяин умел удивительно всех занять и сблизить. Я с ним хорошо сошелся, и обе ночи мы долго еще болтали, когда вся компания давно храпела. То был человек с характером сильным, с умом чрезвычайно разнообразным. Уединенная жизнь придала его мыслям живую оригинальность. Взгляд его на вещи так ясен, прост и благороден. Это первый человек, которого встретил я, по его сознанию, совершенно довольный своею судьбою. Ты писал подобное о Саксе, да Сакс врет.

Только что не забыл я сказать тебе кое-что о твоем последнем письме с приложением рукописи. Есть великое удовольствие читать дневник или любимое сочинение человека, к нам близкого. Каждая мысль, каждый оборот врезывается в нашей памяти так, как будто свое собственное произведение. Но главным удовольствием моим была радость за тебя.

Вспомни, как я боялся за тебя при перемене твоей службы: люди сильнее нас с тобою вязли в топком болоте бюрократии, и в несколько лет юная и любящая их душа превращалась во что-то сухое, черствое… Я этого боялся для тебя: твоя натура так сосредоточена, так непривычна к мелким интересам жизни, что она предается всякой новой деятельности с увлечением и исключительно. С этаким расположением беда человеку!

Я сегодня за мыслями твоими в разговорах и письмах: одно время я дрожал за тебя. Это тогда, когда все мысли твои сосредоточились на ожидании мест, выгод и видных занятий. Все это не совсем тебе удалось, и хорошо, что так. Весною напала на тебя тоска: я сделался покойнее, в это время пошлые интересы потеряли над тобой свою силу. Но они потрясли уже в тебе все: спокойную фи-

лософию, страсть к науке и истине. Оттого ты тосковал и дух твой беспокойно метался.

Летом ты сделался совсем спокоен и почти счастлив, наступило время возвращения старых убеждений и эпикуреизма; наш легкий товарищ с детских лет первый вступил в свои права. Идеи возвышения и личных интересов столкнуты были с первого места.

Осенью ты опять начал скучать: беспокойству была та причина, что уже философия и наука стали медленно вступать в свои права. Тут была минута кризиса: на борьбу с жизненною пошлостью пришли все вспомогатели: и жажда славы, и воспоминания первой любви… Твоя драма была твоим Маренговым сражением. Ты подмял под себя бюрократию, запер ее в подобающий ей угол, и отныне ты можешь быть отличным чиновником и остаться *человеком*.

Нам часто говорили с тобою, что мы молодые старики, теперь я обещаю тебе, что нынешняя молодежь давно состарится, а ты все еще будешь молод.

Разбирать в художественном отношении твоей «Жены игрока» я не стану, вкус у тебя у самого есть. Сцена, где говорится о пожаре, невероятна, и весь второй акт написан без увлечения, кроме монолога графа. Но из всего остального ты можешь сделать творение чистое, свежее, грациозное и вполне современное. Выноси его у себя в душе – у тебя есть все, чтоб сделать из этой пиесы вещь серьезно-прекрасную. Теперь же она для сцены коротка.

Впрочем, я знаю, ты меня не послушаешься; и напрасно. В этой драме ты вывел в бой свой резерв, свою гвардию – воспоминания твоей любви. Вспомни, сколько писателей, высказавшись в таком же роде, уже более ничего не создавали. Жорж Занд превосходно выставила это положение писателей в своем «Орасе».

Продолжаю рассказ о нашей охоте. Зимний сумрак, очаровательный для глаз, ложился на только что выпавший снег, когда мы выехали на rendez-vous[12]. Со мною ехал Ольховский, в других санях сидели становой пристав, отставной гусар и один из величайших охотников того полка, где я теперь нахожусь. Мрачный, высокий лес обхватил нас таинственным мраком. Глубокая тишина нарушалась только скрипом саней.

Я с особенным удовольствием смотрел на низко нависшее небо, на высокие зеленые сосны, и глаз мой далеко следил за их промежутками. Ровное движение саней наводило на меня род сладкого усыплении. Ольховский первый начал разговор.

[12] свидание (фр.).

– Я начинаю думать, – сказал он, – что я не напрасно взялся сформировать из вас охотника. Наши вкусы сходнее, чем Вы думаете.

– Ваша правда, – сказал я, – потому что я воображаю Вас скорее не охотником, а странствователем. Признаюсь откровенно: довольно приятно повалить медведя, но гораздо приятнее ехать по этому чудесному лесу, в эти туманные сумерки, когда снег скрипит под полозьями и свежий воздух дует Вам в лицо.

– Вы угадали мои мысли, хоть я, может быть, и не так красно их выражу. Охота – только мой предлог, чтоб беспрестанно сходиться лицом к лицу с божественной природой, которую я не могу не любить выше всего на свете. Бранят нашу сторону: взгляните же кругом: или не хорош этот лес, или нет чего-то заунывного, высокого, русского в этих столетних деревьях, в этом небе, в этой снеговой поляне, что лежит перед нами…

– Однако же она не помешала Вам из любви к охоте изъездить все края европейских спортсменов?

– Европейская охота! – сказал Ольховский. – Уж лучше нашей нигде не найдете. Я говорю про Сибирь. А, впрочем, – продолжал он таким голосом, как говорит влюбленный человек о своем предмете, – есть одна охота … да не придется мне ее испытать…

– Я б на вашем месте дерзнул бы хоть на край света… Куда б Вы хотели попасть.

– Читали ль вы Купера и Ирвинга?..

– А! Америка! Гудзонова река? Девственные леса. Каскады, свесившиеся над озерами и катарактами?[13] Или плавание по Миссисипи между пустыми островами?..

– А! вы знаете про этот край? И вас с ума сводили чудные описания моих любимых писателей? Да кого и не сведут они с ума! Полугодичная охота на реке шириною в морской залив… Ночлеги на скалах, поросших лесом, где нет ни жилья, ни людей – эта бродячая жизнь с кучкою неутомимых товарищей, в самых гигантских ее произведениях!

За год такой охоты я отдал бы пять лет моей жизни, которая, как Вы сами видели, не без радостей. Так-то все люди … я независимее всех в царстве русском и не могу на год съездить в Америку.

– Время еще не ушло, – отвечал я, – только пригласите и меня.

– И вы поедете?

– Не знаю, поеду ли, – по крайней мере, подумаю.

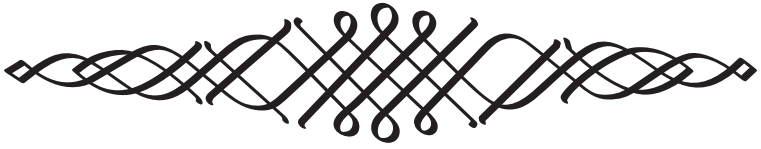
В это время подъехали мы к домику, совсем обросшему лесом.

[13] водопады (ср. фр.: la cataracte).

Это был сарай, из которого часто Ольховский подкарауливал волков на падаль. На этот раз тут должны были мы ждать ночи. У дверей стояли большие пошивни, сзади них, на длинной веревке привязан был мешочек с соломою. Этот-то мешочек должен был изображать поросенка и заманивать волков.

Но рука у меня совсем устала. Коли будет свободное время, опишу охоту, в которой была и опасность, и удача. Теперь же прощай. À propos[14], ты, кажется, совсем бросил и философию, и политическую экономию?

[14] кстати (фр.).



АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

О. К. Ваганова

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ «СТЫДА» В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, проект № 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII – начало XX вв.)»

Нарративные проявления стыда в творчестве Ф. М. Достоевского – тема, которая остается одной из самых «заповедных», нетронутых в филологии[1]. Между тем концентрация проявлений стыда на единицу текста у Достоевского чрезвычайно велика, причем эмоция стыда может как организовывать сюжетное целое романа, так и рассеиваться в отдельных сценах до уровня лейтмотивов или отдельных реплик. Мы не будем рассматривать в нашей работе формы и масштаб участия стыда в сюжетообразовании и композиции произведений Достоевского – это тема отдельного исследования. Отметим лишь, что стыд может стать для героя витальной потребностью: по словам Смешного человека, «*живу*, а *следственно*, могу страдать, сердиться и *ощущать стыд* за свои поступки» (XXV, 108) (здесь и далее курсив в цитатах наш. – *О. В.*).

Однако стыд не всегда эксплицирован героем через прямую дефиницию: «я испытываю стыд» / «стыжусь». Нередко это переживание реализуется в *слове* героя.

Зачастую телесное поведение героев Достоевского актуализирует амбивалентную этимологическую природу концепта «стыд»

[1] Конечно, стыд упоминается, по мере необходимости и в частных целях, многими исследователями. Но даже в объемном труде, специально посвященном анализу стыда у Достоевского (чуть ли не единственной монографии по данному вопросу), автор обходит вниманием ***собственно нарративные*** проявления стыда и их роль в речевой практике героев / повествователей Достоевского, сконцентрировавшись на «боленосном» трагизме писателя и на т.н. «стыде читателя», происходящем от «униженности героев» (мы имеем в виду работу: *Мартинсен Д.* Настигнутые стыдом. М., 2011).

(«стыд» в русском языке связывают с корнем слова «студ» – «студеный», «застуженный»[2], а также сближают с древнеиндийским tudáti, tundatĕ – «толкает», «жалит», «колет»[3]). Эта семантика неоднократно «отыгрывается» героями, которым в высшей степени свойственно в ситуации «***стыжения»*** испытывать род ***болезни***, лихорадки: их «леденило ужасом, сжигало стыдом» («Идиот»), им свойственно «краснеть до слез», задыхаться, впадать в безумство, одновременно «гореть на мелком огне и замерзать от стыда» («Двойник») и даже «умирать от стыда». Подобная «спазматическая» симптоматика, сопровождающая физиологическое выражение стыда, с психологической точки зрения, порождается столкновением внутри переживания[4] стыда эмоций гнева, печали и страха как его составляющих[5], что и приводит к пароксизму стыда. Напряжение между противонаправленными, «раскалывающими» энергиями страха, печали, гнева, по отношению к которым стыд выступает как равнодействующая этих сил, образует высоковольтное эмоциональное напряжение, замыкающееся на самом герое, на его языковой личности.

Очевидно, психологический дисбаланс и «судороги» стыда не могут не отразиться на нарративной манере героев, подверженной многочисленным формам «конвульсивных» дефектов. Речь стыдящихся героев всегда подвергается искажению – либо в сторону ее редукции, вплоть до молчания; либо, напротив, в направлении бесконечного самовозрастания посредством «набивных слов»[6]. Одна-

[2] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1982. Т. 4. С. 347.

[3] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. СПб., 1996. Т. 3. С. 787.

[4] Некоторые психологи на основании формальных признаков определяют стыд не как эмоцию, а как чувство. Аристотель, например, утверждал, что «стыд больше напоминает страсть». В отечественной социологии существует даже прецедент соотнесения стыда с ***драмой*** по принципу общности структурообразующих жанровых показателей: наличие конфликта, катастрофы, эффекта трагедии, вызванного настойчиво проводимым мотивом расплаты за вину / ошибку (*Баженов М. В.* Бытие стыда (стыд в человеке, человек в стыде). Ижевск, 2009. С. 145–149).

[5] С психоаналитической точки зрения стыд исследовали З. Фрейд, А. Адлер, К. Хорни, Э. Фромм и многие другие. Феноменологию стыда исследовали Д. Веллемэн, Д. Нэш, К. Изард, У. Кинстон, С. Томкинс и др.

[6] См. в «Господине Прохарчине» генезис «судорожного» многословия: «Семен Иванович говорил и поступал, вероятно от долгой привычки молчать, более в отрывистом роде, и кроме того, когда, например, случалось ему вести

ко и в том, и в другом случаях главным фактором коммуникативной деформации выступает Другой, что неоднократно постулировалось во многих исследованиях: «Повествовательная система Достоевского обладает свойством особой сосредоточенности на “чужом” или ответном слове, которое более обычного участвует в образовании смысла»[7]. Осуждающее присутствие Другого (причем как вне меня, так и внутри меня), подобно смертоносному взгляду мифического Василиска, парализует волю, травмирует («Так иногда бывает с людьми; нестерпимые внезапные воспоминания, особенно сопряженные со стыдом, обыкновенно останавливают, на одну минуту, на месте» (VIII, 194)) и даже «убивает» героя[8], каждое слово высказывающего «с оглядкой на чужое слово»[9]. («Убивает» – символически, разумеется: воспоминания Вельчанинова о постыдных событиях его жизни характерно метафоризируются как «стрельба холостыми зарядами»; хотя в творчестве Достоевского можно найти примеры физического уничтожения жизни стыдом – к примеру, болезнь и смерть Лизы Трусоцкой, которой «стыдно, что отец ее так бросил», или безумие «от слабого сердца» Васи Шумкова.)

При этом самоидентификация героя полностью подчинена внешней определенности через Другого и для Другого[10] (герои писателя часто говорят и действуют в модусе «я-для-тебя», а не «я-для-себя» или «ты-для-меня»). А столь гипертрофированное значение, какое приобретает фигура Другого[11], особенно – его ценностной

долгую фразу, то, по мере углубления в нее, каждое слово, казалось, рождало еще по другому слову, другое слово, тотчас при рождении, по третьему, третье по четвертому и т.д., так что набивался полон рот, начиналась перхота, и набивные слова принимались наконец вылетать в самом живописном беспорядке» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1972. Т. 1. С. 253. Далее ссылки на это издание приводятся с указанием в тексте тома и страниц).

[7] *Баршт К.* Эпистолярная форма и двойная наррация в повествовательной модели Ф. М. Достоевского // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя. СПб, 2012. С. 28.

[8] Психологами подмечено, что и внешние признаки стыда – оцепенелый покой, потеря рассудка, утрата связи с будущим, «застревание во времени» – говорят о том, что стыд – это «временная смерть» (см.: *Баженов М. В.* Бытие стыда… С. 180).

[9] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М, 1979. С. 231.

[10] В языке зафиксирована тесная связь с-***ты***-да не только с Други***м***, но и с Други***ми***. Они дефинируют меня отпавшим от общности, что маркирует личность как ***Ты***, а не как часть ***Мы***.

[11] «Мнение о нас других людей – вот то зеркало, перед которым позируют все без исключения. Человек делается таким, как хочет, чтобы его видели»

реакции, безусловно доминирующей в глазах стыдящегося над его собственной, с философско-теологической позиции может быть объяснено тем, что этим «Перводругим» в Библии был сам Бог (миф о грехопадении Адама и Евы). Первый опыт стыда в христианской теодицее – это стыд собственной ***наготы***, заставляющий Адама и Еву скрываться от всевидящего ока Господа[12]. Религиозная коммуникация в изначальном виде подразумевала полное этическое совпадение кругозоров Адама и Евы с заведомо истинной системой Божественного мироздания (рай), поэтому вкушение плодов с Древа познания знаменует не только формальное нарушение «перволюдьми» воли Всевышнего, неподчинение Ему, но и отпадение от заданного онтологического образца. Мера расхождения с Истиной выражает степень греховности.

В экзистенциальном смысле фундаментальный конфликт стыда вечен. Подобно Первородному греху, он неизменно повторяется в жизни человека с удержанием базовых модальных коннотаций, присущих еще грехопадению Адама и Евы. Так, желание скрыть свою обнаженность, «прикрыться», глубоко интернировано в подсознании стыдящегося[13]. Некоторые лингвисты утверждают, что само слово «стыд» («shame») происходит от тевтонского корня «kem», означающего «прикрывать себя» (Оксфордский словарь английского языка). И в наши дни стыд остается знаком «разорванности» человека: моментальное отпадение от Бога, разрыв полов и поколений, отчуждение индивида от индивида, на микроуровне – конфликт разных сторон бытия в самом индивиде. Стыд перед Другим перегруппировывает пространственно-временной

(*Ельчанинов А.* Записи. Париж, 1990. С. 25). «Быть – значит быть для другого и через него – для себя. У человека нет внутренней суверенной территории, он весь и всегда на границе, смотря внутрь себя, он смотрит в глаза другому или глазами другого» (*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 312).

[12] На временное «помешательство» как на один из симптомов переживания стыда обратил внимание А. Кураев: «Разум теряет свою целостность и неповрежденность. Не безумен ли человек, пытающийся скрыться от Бога под деревом?» (*Кураев А.* Грехопадение // Человек.1994. № 1. С. 15).

[13] По Сартру, стыд выступает как средство самообъективации: «…то есть признать себя в этом деградированном бытии зависящим и застывшим, каким я есть для Другого <…> стыдливость и в особенности опасение быть застигнутым в обнаженном виде являются только символической спецификацией первоначального стыда; тело здесь символизирует нашу беззащитную объектность» (*Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. М., 2000. С. 310–311).

континуум[14], что ввергает стыдящегося субъекта в молчание (как показатель вербальной и ментальной обездвиженности стыдом); вызывает различные речевые дисфункции (заикание, запинки, дефектность речи); иногда стыд провоцирует неумеренное многословие. В силу того, что данные формы нарративной реакции на стыд вполне традиционны и легко реконструируются из повседневного опыта любого человека, в рамках нашей работы более целесообразным представляется от общетеоретических наблюдений обратиться именно к специфическим особенностям «стыдологии» (термин Ж. Лакана – hontologie, образованный сращением основ слов «стыд» и «онтология») Достоевского.

Стыду свойственно достигать необходимого объема в среде любой степени сопротивления, поэтому он проникает не только в речь и поступки героев, но и в нарратив многочисленных повествователей Достоевского[15]. В «Белых ночах», например, Мечтатель «не выдерживает стыда» (частотная формула в текстах Достоевского, выражающая метонимическую параллель между «грузом» и стыдом), он даже не в силах «вынести» добровольно возложенную на себя миссию повествователя и свою «историю» рассказывает в третьем лице, «затем, что в первом лице ужасно стыдно рассказывать». В исповеди Мечтателя Настеньке имплицитно заявлено превосходство слушающей над говорящим: « – Вы хотите знать, Настенька, что такое делал в своем углу наш герой, или, лучше сказать, я, потому что герой всего дела – я, своей собственной скромной особой <…> Вот эта-то жизнь и есть смесь чего-то чисто фантастического, горячо-идеального и вместе с тем (увы, Настенька!) тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого» (II, 112). Аркадий Долгорукий в предисловии к своему роману-исповеди утверждает, что «стыдно» «тащить внутренность души на их литературный рынок», «надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о самом себе» (XIII, 5). Хроникер «Бесов» кается в собственном «непрофессионализме», отвергает красноречие и излагает исто-

[14] См. о стыде как сюжете, имеющем собственный хронотоп, у М. В. Баженова: «Появление Другого в ситуации моего стыда дезинтегрирует мое пространство, рушит привычные мне в нем расстояния, отрицая их и разворачивая свои собственные расстояния» (*Баженов М. В.* Бытие стыда… С. 177).

[15] Факт немаловажный, так как, по подсчетам некоторых исследователей, из 34 законченных прозаических произведений писателя 24 написаны от «я» персонажа или рассказчика, 7 – от «мы» биографа-повествователя (*Сараскина Л.* «Бесы» – роман-предупреждение. М. 1990. С. 79).

рию «по неумению»; повествователь «Братьев Карамазовых» сомневается в «примечательности» своего героя, равно как и в собственной компетентности биографа. Ипполит Терентьев («Идиот») при публичном чтении своей рукописи воспроизводит типичное речевое поведение «стыдящегося сочинителя»: «Он говорил одно, но так, как будто бы этими самыми словами хотел сказать совсем другое. Говорил с оттенком насмешки и в то же время волновался несоразмерно, мнительно оглядывался, видимо путался и терялся на каждом слове» (VIII, 242–243).

Примечательно, что стыд инспирирует нарратора к тому, чтобы освоить вербальный инструментарий, позволяющий блокировать стыд. В частности, разветвленную парадигму ***извинений*** («Прошу прощения у читателя в том, что этому ничтожному лицу отделю здесь хоть несколько слов» (X, 281)), ***оправданий*** («Для меня он примечателен, но решительно сомневаюсь, успею ли это доказать читателю» (XIV, 5)), ***самоумалений*** («А потому пусть не посетуют на меня, что я передам лишь то, что меня лично поразило и что я особенно запомнил. Я мог принять второстепенное за главнейшее, даже совсем упустить самые резкие необходимейшие черты... А впрочем вижу, что лучше не извиняться. Сделаю, как умею, и читатели сами поймут, что я сделал лишь как умел» (XV, 89)), вплоть до ***самоуничижительных дефиниций*** («о читатели! недостает мне пера моего, и потому я молчу» (I, 131)) и ***фигуры умолчания***[16]. Практически общим местом стала мысль, что понять личность можно не только через те или иные действия, но и через отказ от каких-либо действий. За анализом системы умолчаний явственно проступают очертания фигуры рассказчика[17], из деликатности табуирующего «постыдные», на его взгляд, сведения о Dasein своих «повествуемых». Так, Аглая, получившая письмо князя Мышкина, «прочтя эту коротенькую и довольно бестолковую записку вся вдруг вспыхнула и задумалась. *Нам трудно бы было передать течение ее мыслей* <…> Назавтра опять вынула и заложила в одну

[16] Поэтику «высокого безмолвия», а также «диалоговое молчание», «серьезно-смеховое молчание», «молчание художника-творца» рассматривала в недавней работе Р. Я. Клейман. (*Клейман Р. Я.* Поэтика молчания в художественном мире Достоевского и полилог культур большого времени // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов. СПб., 2011. С. 242–255).

[17] Классификацию повествователей в романах Достоевского в соответствии с соблюдаемой ими нарративной моделью см.: *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 91–92.

толстую, переплетенную в крепкий корешок книгу <…> Это был Дон-Кихот Ламанчский. Аглая ужасно расхохоталась – *неизвестно чему*» (VIII, 157). В «Братьях Карамазовых» нарратор констатирует: «…известие в газете “Слухи” озаглавлено было “Из Скотопригоньевска (увы, так называется наш городок, я долго скрывал его имя”» (XV, 15)). Здесь географическое обозначение «Скотопригоньевск» теряет чистую топонимичность и становится одним из звеньев мотивной цепочки «скрывания», «тайны». В саркастичной форме ведущий «Зимние заметки о летних впечатлениях» формулирует credo, потенциально относимое к любому из нарраторов Достоевского: «*С читателем* нужно обращаться осторожно и совестливо, ну а *с друзьями* можно и покороче» (V, 53). Читатель принципиально не совпадает и априори не может совпасть с «другом», потому что чаще всего он выступает как функция[18] непреклонного и сурового обличителя.

Попытка увидеть мир не от себя, но от другого лица (читателя – в случае хроникеров-биографов) реализована стыдящимися героями Достоевского не только через прямые обращения, но и с помощью активной опоры на «чужое слово» – и слово это, как правило, принадлежит голосу ***судьи***, занявшего место ***Судии*** из библейской легенды. Ростовщик из «Кроткой» во все время своего рассказа «обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье» (XXIV, 6). Причем стыдящийся герой жаждет заполучить в свои конфиденты тем более немилостивого и злоречивого судью, чем ниже он оценивает глубину своего падения. Иногда в роли неумолимого vis-à-vis выступает сам герой по отношению к себе же, причем границы между автокоммуникацией и коммуникацией при таком типе наррации предельно размыты (наиболее яркие диалогизированные монологи ведут Аркадий Долгорукий, «человек из подполья», закладчик из «Кроткой»).

Однако герои Достоевского не всегда цензурированы непогрешимым судьей-обвинителем, лишены им дара речи. И если стыд метафорически «раздевает» героя, переживающего его, то вполне естественным выглядит стремление «прикрыть свою наготу», «одеться». Стыдливость же как «страх или боязнь стыда, *препятствующая* человеку допустить что-либо постыдное»[19], служит для

[18] Ср. бахтинское понимание героя Достоевского как «бесконечной функции»: «Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, *чистый голос*…» (*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики… С. 62).

[19] *Спиноза*. Этика (III часть, опред. 31)

того, чтобы набросить «…таинственный покров даже на самые естественные и самые необходимые цели природы…»[20]. И риторический эквивалент «одежды» – **«слог» / «речь».** Показательно, что стыд / **амбиция**[21] у Достоевского коррелирует с **одеждой**: так, Голядкин «довольно походил в эту минуту на того человека, который, за неимением своего платья, оделся в чужое: рукава лезут наверх, талия почти на затылке, а он то поминутно оправляет на себе короткий жилетишко <…> то норовит куда-нибудь спрятаться, то заглядывает всем в глаза и прислушивается, не говорят ли чего люди о его обстоятельствах, не смеются ли над ним, не стыдятся ли его, – и краснеет человек, и теряется человек, и страдает амбиция...» (I, 153). Слог – это «так сказать, внешняя одежда, мысль – это тело, скрывающееся под одеждой» (XX, 78). Как отмечает А. А. Фаустов, сделавший серию тонких замечаний об амбивалентной связи «слога» / «письма» и «одежды» у Достоевского: «письмо восполняет отсутствие реальности, и его “неровности” – прорывы непрочной символической ткани, сквозь прорехи которой показывается то, что должно быть скрыто, “сверхкомпенсировано” слогом»[22]. Высказывая в «Дневнике писателя» свое мнение о тексте Н. А. Некрасова, Достоевский вновь воспользуется «костюмной» метафорикой: «мундирный сюжет, мундирность слога, мысли» («Дневник писателя», «По поводу выставки», 1873).

Примечательно, что понятие «стыд» воспринято Иваном Петровичем (героем-*писателем* и рассказчиком из «Униженных и оскорбленных») в собственно коммуникативных категориях, когда он говорит о «немце-управляющем, кравшем без стыда и цензу-

---

[20] *Кант И.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 158.

[21] Понятие «амбиции» как стыда своей личности детально разработано Достоевским еще в «Бедных людях». В позднем творчестве писателя этот конструкт – столь важный в «Двойнике», «Записках из мертвого дома», «Селе Степанчикове» (ранних произведениях писателя) – уже не занимает столько места. В «Идиоте» термин «амбиция» употребляется как принадлежность сугубо «лакейского дискурса»: «Князь просто дурачок и амбиции не имеет», – первое впечатление о Мышкине камердинера Епанчиных (VIII, 18). Впоследствии понятие «амбиция» будет иметь исключительно отрицательные коннотации: «…у вас у всех, у старичья, адская амбиция» (X, 238); «И важно, пыхтя от негодования и амбиции, прошел в дверь» (о пане Муссяловиче, «прежнем и бесспорном» Грушеньки (XIV, 389)); «…уже вперед уступчивой и добродушной амбицией» даже наделяется Черт из сна Ивана Карамазова.

[22] *Савинков С. В., Фаустов А. А.* Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. С. 187.

ры». Отметим в скобках, что сфера «сочинительства» демонстрирует такую степень фиксированности и устойчивости в сознании персонажей, что на уровне обмена мнениями непроизвольно эксплуатируется героями в не самых, казалось бы, подходящих для того эпизодах: Ипполиту Терентьеву «очень хочется красноречиво умереть» (VIII, 281). Петруша Верховенский опасается того, что Ставрогин «опубликует» Марью Тимофеевну, он же советует: «сочините-ка свою физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю» (X, 300). Федор Павлович Карамазов обращается к старцу Зосиме: «“Не стыдиться столь самого себя, потому что от сего лишь все и выходит”, – вы *меня* замечанием этим как бы насквозь прочкнули и *внутри прочли*» (XIV, 41).

Аналогичному алгоритму – очевидный изоморфизм формы и содержания, при чрезвычайной неровности первой и невыясненности второго, – подчиняется речь персонажей, которые, если воспользоваться словами Б. Мандевиля, «стремятся спрятать себя, свою уродливую наготу друг от друга»[23]. Они словно забормативают, «заговаривают» свой стыд перед взглядом Другого[24] ***эллиптичными, парцеллированными, «рваными» конструкциями*** (см. наблюдение А. А. Фаустова по поводу эпистолярной формы в «Бедных людях»: «письмо заговаривает от вторжения “чужого”»)[25]. В таком положении оказывается двойник господина Голядкина при первой личной встрече: «– Как мне звать вас? – Я... Я... Яков Петровичем, – почти прошептал гость его, словно совестясь и стыдясь, словно прощения прося в том, что и его зовут тоже Яковом Петровичем» (I, 154). Примеры дискретной речи, пунктуационно оформленной многоточиями[26], многочисленны, приведем некоторые из них. «Она развратит их! Вы – святая, вы... сами ребенок, – спасите их! Вырвите их от этой... она... стыд...» (VIII, 248), «– Если я... – начал он, поминутно обрывая и перескакивая, – я так вам благодарен и так виноват пред вами... я... вы видите... – он

[23] *Мандевиль Б.* Басня о пчелах. М., 1974. С. 216.

[24] По Сартру: «Возникновение передо мною Другого в качестве направленного на меня взгляда вызывает к жизни язык как условие моего бытия» (*Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. М., 2000. С. 388).

[25] Там же.

[26] См. аллегорическое сравнение в эмоционально перенасыщенном труде Ж.-П. Мартена: «Стыд терроризирует синтаксис исповедальных книг, он блуждает по их пунктуации» (*Мартен Ж.-П.* Книга стыда. М., 2001. С. 137).

опять указал на комнату, – в настоящую минуту я нахожусь в таком положении...» – признание «раздавленного стыдом» доктора (VIII, 332). С помощью имитирования речевой импровизации, лексической «недостаточности» писатель обнаруживает сверхлексемные смыслы: за проставленными автором троеточиями угадывается напряженное столкновение контрастирующих эмоций – острое желание высказаться и выразить свою признательность / благодарность, при осознании неприличности и неуместности подобного поведения.

Испытывая неловкость, пользуясь своим правом вето на инвективную лексику, некоторые герои прибегают к ***эвфемизмам***. Чаще всего табуируется сфера интимных человеческих отношений – возможно, ввиду близкой связи, в которой находится чувство стыда с половой сферой. Так, «исступленная стыдливость» Алеши Карамазова заключалась в том, что «не мог слышать известных слов и известных разговоров про женщин. Эти “известные” слова и разговоры, к несчастию, неискоренимы в школах» (XIV, 19); Степан Трофимович отказывается «жениться на “чужих грехах”» («Наконец-то это *заветное, скрываемое* от меня словцо было произнесено» (VIII, 86); Подросток признается, когда пытается дать оценку причинам зарождения отношений между его матерью – крепостной – и «барином» Версиловым: «Сам я ненавидел и ненавижу *все эти мерзости* всю мою жизнь» (XIII, 10). Иногда эвфемизируется локус смерти – то, о чем страшно и стыдно говорить вслух: см. планы Раскольникова накануне убийства: «…к Разумихину я пойду, это конечно... но – не теперь... Я к нему... на другой день, *после того* пойду, когда уже *то* будет кончено и когда все по-новому пойдет... <…> После *того*, – вскрикнул он, срываясь со скамейки, – да разве *то* будет? Неужели в самом деле будет?» (курсив Достоевского. – *О. В.*) (VI, 45). Даже беглый каторжник Федька, предлагая Ставрогину зарезать Лебядкина, ни разу не произносит слов с «криминальной» семантикой: «– Прикинув на счетах, остепенил себя-с. Потому, раз узнамши доподлинно, что сотни полторы рублев всегда могу вынуть, как же мне пускаться на то, когда и *все полторы тысячи могу вынуть, если только пообождав*? Потому капитан Лебядкин <…> всегда на вас очинна надеялись в пьяном виде-с <…> Так три-то рублика, ваше сиятельство, соблаговолите аль нет-с? Развязали бы вы меня, сударь, *чтоб я, то есть, знал правду истинную*» (X, 221). Даже каторжане в дружеской беседе избегают конкретных формулировок «состава» своих преступле-

ний: «– Ну так вот же тебе, колбаса! – Да как *цапну его*, он и покатился на стуле. Те закричали. – Я пистолет в карман, да и был таков» (IV, 103).

В том случае, когда ситуация вынужденного «стыжения» возникает с регулярной периодичностью, сортом «покрывала», о котором говорил И. Кант, служит **маска** – самая лукавая и двусмысленная «форма одежды».

Одной из наиболее радикальных форм словесного «камуфляжа» служит **вранье**, которое Достоевский прочно связывает со стыдом (см. хотя бы статью «Нечто о вранье» в «Дневнике писателя. 1873»). Традиционно ложь понимается как мимикрия, муляж правды. С другой стороны, и личина – подделка лица, т.е. форма лжи. Но Достоевский идет дальше и постулирует лживость как неотъемлемый компонент едва ли не ***любого произнесенного слова***: «…если иную идею произнести, выговорить словами, то выйдет ужасно глупо. Выйдет стыдно самому» (XXIV, 16); сокрушается о неизбежном зазоре между идеей и ее словесной оболочкой Аркадий Долгорукий: «Я хотел долго рассказывать, но стыжусь, что и это рассказал. Не все можно рассказать словами, иное лучше никогда не рассказывать» (XIII, 102). Ему вторит Версилов: «А! и ты иногда страдаешь, что мысль не пошла в слова!» (Там же). Ахмакова – предмет соперничества отца и сына в романе – в более простодушной манере высказывает ту же мысль: «– Я только не умела выразиться, – заторопилась она, – <…> я при вас всегда стыдилась и не умела говорить с первой нашей встречи. А если я не так сказала словами, что “почти вас люблю”, то ведь в мысли это было почти так» (XIII, 416).

Коль скоро лживость произносимому слову имманентна, звучащей правде всегда отыщется противослово, то стыдящийся герой может «перевести себя» с языка интроспекции на язык внешней выраженности только посредством некоего знака-субститута речи – символического ***жеста***, посредством которого все действующие лица объединяются в одном живописно-пластическом плане видения. Таким продуктивным средством самообъективации в стыде часто является ***поцелуй***. Поцелуи густо рассыпаны по текстам Достоевского: сцена целования пристыженной Настасьей Филипповной руки у матери Гани после скандальной сцены «семейного знакомства» в романе «Идиот»; совет Сони Раскольникову поцеловать «землю, которую осквернил»; в «Подростке» Аркадий Долгорукий рассказывает: «Мне стало ужасно стыдно: я взял ее (Лизы. – *О. В.*) руку и крепко поцеловал» (XIII, 195); и мн. др.

Иногда «маскировка» достигается посредством переключения на ***другой язык, иностранный,*** что также служит в своем роде профанацией родного языка (что в случае Достоевского-славянофила особенно понятно): «Он придрался ко мне на немецком языке, *чтоб не компрометировать* себя перед “публикой”» («Петербургские сновидения в стихах и прозе» (XIX, 76)), см. бесчисленные французские выкладки Степана Трофимовича, когда он дает прямые характеристики окружающим и стыдится своей резкости: «Петруша c’est une si pauvre tête! (фр. – «такой недалекий») Et enfin, le ridicule... (фр. – «это смехотворно») Что скажут в клубе? Что скажет... Липутин?» (X, 65). Наконец, перед смертью Степан Трофимович впервые за двадцать лет признается Варваре Петровне в любви – и вновь на французском языке, чем вызывает у «возлюбленной» отнюдь не пасторальный душевный порыв: «Да что ты мне все aimais да aimais! Довольно!» (X, 502). Иностранный язык, таким образом, принадлежит к области заповедного, «внестыдного» пространства: изъясняться на нем героям кажется приемлемым, давая прямые оценки или говоря о «неудобных вещах». Так, прекрасно изъясняющийся на русском языке пан Муссялович, пытаясь сохранить «амбицию» и устыдить бывшую возлюбленную, укоряет Грушеньку по-польски: «вижу нову пани, не ту, что прежде, а упарту и без встыду (своенравную и бесстыдную)» (XIV, 388). Чуть позже его товарищ и земляк, «сконфуженный и взбешенный» пан Врублевский, и вовсе назовет ее «публична шельма».

Сама ситуация «стыжения» – потеря лица (ср. «вести себя ***прилично***»), рождение новой персоны, раскол повседневной маски на разрозненные фрагменты нескоординированных и неэффективных в коммуникативном плане речевых актов (молчание, заикание, вранье, запинки). Любая эмоция, если она переживается часто, превращается в черту характера и рано или поздно образует характерологический тип: так, перманентное переживание стыда порождает, на языке психологии, чувство собственной неполноценности. Если постыдные ситуации частотны и объединены в дискурсе «экзистенциального стыда» («стыда самого себя», «стыда своего существования»), то «маска стыда» теряет свою эластичность, окаменевает и застывает в фиксированный образ героя – **шута (бесстыдника)** или **инфернальки (бесстыдницы)**. В то же время образ-маска – не застывший речевой шаблон, но постоянно модифицирующийся, динамично мимикрирующий образ – при том что внешняя языковая «оболочка» маски сохраняется. «Рече-

вая маска – это чужой языковой образ, выбор которого обусловлен целями говорящих, ситуацией, формой общения, фактором адресата»[27]. И если ситуации, в которых оказываются герои Достоевского, формы их общения, от текста к тексту меняются, то «фактор адресата» (Другого), как правило, в «стыдологии» Достоевского сохраняет свою предельную значимость[28], а цель говорящего / стыдящегося – отклониться от норм этикетного общения на максимально возможную дистанцию.

Внутри переживания стыда психологи недаром усматривают большую долю эмоции гнева[29], предопределяющую девиантное поведение личности. Причем гнев может быть направлен как на других («да и комнату выбранил (доктор из исповеди Терентьева. – *О. В.*), словно застыдившись», «мне удалось <…> увидать всю безобразную обстановку, которой он сам так стыдился. Конечно, он обрадовался случаю сорвать хоть на ком-нибудь свою злость на все свои неудачи» (VIII, 331), так и на себя («Я (Настасья Филипповна. – *О. В.*), может быть, и сама гордая, нужды нет, что бесстыдница! Ты меня совершенством давеча называл; хорошо совершенство, что из одной похвальбы, что миллион и княжество растоптала, в трущобу идет! Ну, какая я тебе жена после этого? <…> А теперь я гулять хочу, я ведь уличная!» (VIII, 143)). «Человек в стыде обыкновенно начинает сердиться и наклонен к цинизму» (X, 390). Сценарий этот реализуется, к примеру, в поведении Аглаи Епанчиной: «…чем более она краснела, тем более, казалось, и сердилась на себя за это, что видимо выражалось в ее сверкавших глазах; обыкновенно, минуту спустя, она уже переносила свой гнев на того, с кем говорила, был или не был тот виноват, и начинала с ним ссориться. Зная и чувствуя свою дикость и стыдливость, она обыкновенно входила в разговор мало и была молчаливее других сестер, иногда даже уж слишком молчалива» (VIII, 355).

Гнев на себя оборачивается нивелированием своей языковой личности, замещением ее личиной – маской, выступающей, таким образом, как форма компромисса с Другим, так как в основе маски – чужое речевое поведение, чужая речевая манера и роль, ориентация на Другого и извне, и изнутри себя самого (стремление

[27] *Шпильман М. В.* Коммуникативная стратегия «речевая маска» (на материале произведений А. и Б. Стругацких): дис. … канд. филол. наук. Новосибирск, 2006.

[28] «Острое ощущение собеседника», по М. М. Бахтину.

[29] См.: К. Изард, М. Мерло-Понти и др.

«быть *другим* перед ***Другим***»). Герои Достоевского, напряженно ищущие своего онтологического оправдания, выходят на контакт с Другим через голосовое представительство маски – вестника Другого «я». Тем не менее шуты-бесстыдники эпатирующим поведением пытаются отстоять право на голос в условиях социального шума – несмотря на то что, по сути, это голос маски, а не их собственный. Так, Лебедев, играя на коннотациях соотношения понятий истинного / ложного лица, называет Аглаю «лицом», а Настасью Филипповну «персонажем» («персона» этимологически означает «маска»). Отметим, что подобная неожиданная проницательность свойственна Лебедеву в силу того, что и сам он принадлежит к плеяде кривляющихся «бесстыдников»-шутов, а потому оттенки в значениях слов с маскарадной метафорикой улавливает с потрясающей чуткостью. Ставрогин же во многих критических отзывах низведен до уровня «маски»: «личина личин» (Н. Бердяев); «каменная маска вместо лица» (П. Флоренский), «трагическая маска, от века обреченная на гибель» (К. Мочульский)[30]. И стержневым оказывается оптический мотив – взгляд Другого: «она (Варвара Павловна. – *О. В.*) мало с ним говорила <…> но пристально следящий за ним ее взгляд он (Ставрогин. – *О. В.*) всегда как-то болезненно ощущал на себе». И если перед отправкой в лицей Ставрогин был «тих и застенчив», то впоследствии «…рассказывали только о какой-то дикой разнузданности…»; «Что-то даже слишком уж откровенно грязное было в этом деле…» (X, 35). Рассказчик никак не комментирует столь значительные перемены в характере Николая Всеволодовича. Однако причины их несложно усмотреть в парадоксальном сочетании педагогических усилий Степана Трофимовича (с которым десятилетний Николенька по ночам в слезах «бросались взаимно в объятия») и отнюдь не прекраснодушных условий учебных заведений лицейского типа (особенно – с военным уклоном)[31]. Из этого становится понятно, какого рода Сансара довлела над столь разительным переломом в личности Ставрогина[32]. Мимоходом брошенное замечание

[30] Вспомним, что «сатанинским лицом» был назван Великий Инквизитор К. Зайцевым.

[31] Сам Достоевский неоднократно вспоминал о почти казарменных «порядках» военного инженерного училища в своей переписке.

[32] «Достоевский мыслил изображенную им нигилистическую “бесовщину” как наследницу либерального движения 40-х годов» (*Мелетинский Е. М.* Заметки о творчестве Достоевского. М., 2009. С. 111). В этом смысле весьма показа-

хроникера-очевидца: «…когда его повезли в лицей <…> он был тщедушен и бледен <…> впоследствии он отличался чрезвычайною физической силой» (X, 35) – также работает на предположение об инициации стыдом. Вдобавок мы располагаем сведениями о ранней чувствительности еще одного «бесстыдника», Петруши Верховенского, также воспитанного отцом и на стадии взросления претерпевшего существенные метаморфозы личностного плана: «Мальчик нервный, очень чувствительный и... боязливый. Ложась спать, клал земные поклоны и крестил подушку, чтобы ночью не умереть...» (X, 75). Очевидно, так же как и Ставрогин, герой изведал осмеяние сверстников, а впоследствии превратился в главную пружину «бесовщины» – циничного и аморального революционера-террориста[33].

Того же, «ставрогинского», типа – «механическое лицо» князя Валковского[34]: «с правильными и чрезвычайно красивыми чертами лица, которого выражение изменялось судя по обстоятельствам; но изменялось резко, вполне, с необыкновенною быстротою, переходя от самого приятного до самого угрюмого или недовольного, как будто внезапно была передернута какая-то пружинка <…> Это лицо именно отвращало от себя тем, что выражение его было как будто не свое, а всегда напускное, *обдуманное*, *заимствованное*, и какое-то слепое убеждение зарождалось в вас, что вы никогда и не добьетесь до настоящего его выражения. Вглядываясь пристальнее, вы начинали подозревать под всегдашней маской что-то злое, хитрое и в высочайшей степени эгоистическое» (III, 245). И других героев Валковский воспринимает как ролевые личины: «И что за охота вам играть роль второго лица <…> Это какая-то гаденькая игра в великодушные чувства <…> Даже стыдно. Я бы, кажется, на вашем месте умер с досады; а главное: стыдно, стыдно!» (III, 358). Вспомним в этом же ряду «избыточное» лицо Ламберта

тельно то, что Степан Трофимович – воспитатель практически всего «молодого» дворянского поколения романа – Ставрогина, Петруши, Лизы, Даши Шатовой – и на всех них и каждого в отдельности он имеет баснословное влияние.

[33] Д. С. Мережковский представляет не Петра Верховенского двойником Ставрогина, а, наоборот, Ставрогина «двойником», «зеркалом», «проекцией вовне» Петра Верховенского. *Мережковский Д. С.* Пророк русской революции // «Бесы». Антология русской критики. М., 1996. С. 461–483.

[34] И Ставрогин, и Валковский, а также Ганя Иволгин и Свидригайлов в одной из этико-эстетических характерологий отнесены к типу «отрицательно-прекрасных героев» как носители «содомской красоты» (Достоевский. Эстетика и поэтика: словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 237).

(«Подросток»): «Волосы у него были черные ужасно, лицо белое и румяное, как на маске, нос длинный, с горбом, как у французов, зубы белые, глаза черные» (XIII, 27). Мы не имеем никаких сведений о проявлениях «подросткового» стыда этими героями, а в случае Ламберта («Подросток») – даже напротив, но стыд имеет непосредственное отношение к обоим героям. Ламберт – жертва махинации «стыдом» со стороны других героев (Тришатов и Андреев), компрометирующих его в «обществе» и вымогающих у него за соблюдение ими bon ton'а деньги, а Валковский – манипулятор всеми этими «вечно юными Шиллерами»: «…одно из самых пикантных для меня наслаждений всегда было прикинуться сначала самому на этот лад, войти в этот тон, обласкать, ободрить какого-нибудь вечно юного Шиллера и потом вдруг сразу огорошить его; вдруг поднять перед ним маску и из восторженного лица сделать ему гримасу, показать ему язык именно в ту минуту, когда он менее всего ожидает этого сюрприза» (III, 360). Он же рассказывает Ивану Петровичу анекдот о сумасшедшем парижском чиновнике, выдумавшем для своего удовольствия «одеваться» «совершенно, *как Адам*», накинув только широкий плащ, и внезапно под покровом ночи разоблачаться перед случайным запоздавшим прохожим. Очевидно, Валковский наследует этой либертински окрашенной модели «внезапного разоблачения».

Однако у Достоевского встречается и диаметрально противоположная картина. Если герой, перманентно переживающий «стыд самого себя», не принадлежит к дворянству – «высшим», то он воспроизводит другую речевую модель – «низших», то есть шутов, которые именно в юродстве ищут онтологическое «убежище». Но и в пределах этой «маргинальной» линии характерологические вариации представлены очень широко: от трагических лицедеев, по-своему продолжающих линию «маленького человека» (старик Покровский, Мармеладов, Ежевикин, Снегирев), антигероев-обличителей (Парадоксалист, Ипполит Терентьев) – до эпатирующих скандалистов (Фома Фомич Опискин, Федор Павлович Карамазов). За позерским юродством Федора Павловича скрывается «экзистенциальный стыд» («А главное, не стыдитесь столь самого себя, ибо от сего лишь все и выходит» (XIV, 40)), как и за возмутительным антиповедением Фомы Фомича: «…меня унижают, следственно, я сам должен себя хвалить – это естественно» (III, 74). В этом высказывании в декларативной форме излагается credo многих героев Достоевского – презумпцию власти над ситуацией

через утверждение себя на центральном, возвышенном месте в ценностном пространстве. Отметим, что для многих психологических толкований гордости характерно ее противопоставление стыду[35], но у Достоевского на оси ценностных ориентаций «гордость – стыд» не противоположны, а соположены. И если У. Блэйк называл стыд «мантией гордости», то Достоевский устами своих шутов и «инферналок» мог бы ответить ему: «гордость – мантия стыда»[36]. Таковы Аглая Епанчина, Лиза Трусоцкая, Раскольников, Настасья Филипповна, Катя («Неточка Незванова»), Нелли, Илюша Снегирев и др.

Скрепляющим звеном между всеми этими гетерогенными образами служит то, что бесстыдство формы – оборотная сторона стыда последней правды. Юродство – неприятие суда Другого. «***Маской*** мумии на живом лице» характеризовал юродство С. Н. Булгаков. Шуты Достоевского бунтуют против языка, против устоявшихся форм выражения, принципиально отрицают значимость формы. Но, в отличие от ситуативно стыдящихся героев, речь которых маркирована сбивчивостью (см. Ганя Иволгин: «В брак?.. Как?.. В какой брак?..), шуты, напротив, выказывают чрезвычайную словоохотливость, сопровождающуюся тенденциозностью и выспренностью. Отсюда – уже совсем недалеко до тирании, так как бесстыдство формы в избыточном состоянии имеет риск перейти в бесстыдство содержания, подобно тому как нередко на смену дидактизму приходит деспотизм. В набросках к роману «Идиот» Ганя, прямо названный в тексте романа «домашним деспотом», характеризовался следующим образом: «Ганя: слабость, добрые наклон[ности]; ум, *стыд,* стал эмигрантом». Поэтому весьма закономерно, что в послесловии к эпизоду неудачного жениховства Гани в свернутом виде дублируется финал рассказа «Скверный анекдот» (1862): оба героя заболевают и покидают свое ***место***, только генерал – временно, Ганя – безвременно («от службы в акционерном обществе почему-то совсем отказался» (VIII, 150)).

---

[35] См.: Д. Дэвидсон, А. Айсенберг, Т. Шефф.

[36] В свете наших рассуждений небезынтересно одно психологическое наблюдение: «…стыд стоит на первом месте среди всех душевных движений», а гордость (презрение) – самая «холодная эмоция, с самым низким уровнем физиологического возбуждения» (*Изард К.* Психология эмоций. СПб., 1999. С. 283). Что, как не полярность этих эмоций, может служить лучшим импульсом к их взаимозамещаемости? См. схожее мнение: *Жирар Р.* Критика из подполья. М., 2012. С. 57–58.

Впрочем, ситуация «стыжения» может иметь и более трагические последствия – Васю Шумкова («Слабое сердце») и господина Голядкина («Двойник») «стыд не в меру» и вовсе лишает рассудка.

Сошлемся на отрывок из «Кроткой», в некотором роде являющийся апологией «инфернальности», а также декларацией феминного дискурса «бесстыдства»: «Являлось существо буйное, нападающее, не могу сказать бесстыдное, но беспорядочное и само ищущее смятения <…> Кротость, однако же, мешала. Когда этакая забуйствует, то хотя бы и перескочила меру, а все видно, что она сама себя только ломит, сама себя подгоняет и что с целомудрием и стыдом своим ей самой первой справиться невозможно. Оттого-то этакие и выскакивают порой слишком уж не в мерку, так что не веришь собственному наблюдающему уму. Привычная же к разврату душа, напротив, всегда смягчит, сделает гаже, но в виде порядка и приличия, который над вами же имеет претензию превосходствовать» (XXIV, 18). Мотивы «маска», «самозванство», «гордость», «болезнь» еще удерживают все коннотации, присущие маскулинной форме стыда. Но, помимо перечисленного, над «блудницами» властвует память о ***«золотом веке»*** – утраченной невинности, счастливом детстве. И это мы находим уже в первом произведении Достоевского, в ностальгических рассуждениях о прошлом Вареньки Доброселовой, открывающей галерею «обесчещенных» героинь. Субъектами и посредницами прошлого оказываются и Настенька («Белые ночи»), и Катерина («Хозяйка»), и Наташа Ихменева («Униженные и оскорбленные»), и Настасья Филипповна, и Катерина Ивановна («Преступление и наказание»), и Грушенька, и др. Любопытно, что конфидент Вареньки – Макар Девушкин – также сопоставит свою «амбицию» со «стыдом девическим». Стыд переживается этими героями почти в метаисторическом масштабе, как плод трагического самосознания, в то время как шутовство приживалов-бесстыдников свидетельствует о мировоззрении, близком по жанровой сути к бурлеску.

Однако, как отмечает О. Меерсон, «система норм и приличий часто сигнализируется именно поведением, скандальным с точки зрения принятых норм»[37]. И за всеми «наслоениями», нарушениями этикета под маской «бесстыдства» и другими психологическими защитами явственно проступает скелет стыда. По Канту, любая форма стыда говорит о привычке человека к сдержанности и

[37] *Меерсон О.* Персонализм как поэтика. СПб., 2009. С. 234.

притворству. Маска как «ложная личина», вросшая в лицо героя Достоевского, запускает механизм самозванства, так как герой становится Другим по отношению к себе самому. В итоге место стыда, который отчужденный от себя герой больше не в состоянии ощутить, заступает бесстыдство, оказывающееся тем самым в онтологии Достоевского последней ступенью метаморфоз стыда. Так что, иными словами, бесстыдство у Достоевского – это не формальное отсутствие стыда, не «стыд с обратным знаком», а, напротив, пункт, замыкающий маршрут стыда.

О. А. Ермишова

СКУКА И ТОСКА В «АРАБЕСКАХ» Н. В. ГОГОЛЯ: НЕСКОЛЬКО НАБЛЮДЕНИЙ

Скука – одна из базовых эмоций, которая не раз становилась предметом психологической, культурологической, философской рефлексии и которая в экзистенциальном анализе М. Хайдеггера, к примеру, рассматривалась рядом со страхом[1].

Лексически в русском языке скука как эмоция может быть представлена целым рядом слов, ключевыми из которых можно считать «скуку» и «тоску». Согласно известному толкованию А. Б. Пеньковского, скучающая душа погружена в равнодушное бездействие, а тоскующая томится в отсутствие желанного ею; скука «заражает сонливостью, клонит в сон и, усыпляя, погружает в сон», тоска же «не дает заснуть, а заснувшего будит или насылает на него сны наяву, мучительные видения и кошмары»[2].

Рубежный для Гоголя сборник «Арабески» (1835) вносит в это различение особые акценты, о которых мы и скажем в предлагаемых заметках, не претендующих на то, чтобы исчислить и проанализировать все возможные вариации семантики скуки в сборнике, тем более – в творчестве писателя.

Сразу заметим, что «Арабески», вопреки ожиданиям, отличаются немногочисленностью употреблений слов соответствующей группы и неравномерностью их распределения по отдельным тек-

[1] В статье использованы некоторые идеи моего научного руководителя А. А. Фаустова.

[2] *Пеньковский А. Б.* Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999. С. 221.

стам, среди которых в первую очередь должен быть назван «Портрет». Отдельная задача, которой мы не будем касаться, – сопоставление двух редакций повести, в целом, впрочем, не слишком разнящихся в интересующем нас плане.

Один из наиболее значимых контекстов скуки в повести (да и в сборнике) – фрагмент, в котором говорится о Черткове, окончательно растратившем свой талант, переставшем верить в божественное откровение искусства и обратившем все свои устремления к деньгам: «…он начал становиться скучным, недоступным ко всему и равнодушным ко всему. Казалось, он готов был превратиться в одно из тех странных существ, которые иногда попадаются в мире, на которых с ужасом глядит исполненный энергии и страсти человек и которому они кажутся живыми телами, заключающими в себе мертвеца» (3; 421)[3]. Скука здесь не просто уравнивается с равнодушием: скучающий человек уподобляется живому мертвецу, который лишен всяких чувств и пребывает в состоянии, еще более страшном, чем летаргический сон.

В параллель к этому приведем два контекста из неоконченного романа «Гетьман». Один – портрет старухи, даже фразеологически пересекающийся с только что цитированными строками: «…казалось, перед ним (одним из героев. – *О. Е.*) стояла жертва могилы, в которой сильная природа нарочно удерживала жизнь… Могильное равнодушие разливалось на усеянных морщинами чертах ее. Ни искры какой-нибудь живости в глазах! мутные, они устремлялись порой на него; но тот бы обманулся, кто прочитал бы в них что-нибудь похожее на любопытство. Они ни на что не глядели; им все казалось смутно, как не совсем проснувшемуся человеку» (3; 319). Второй контекст – зарисовка сосны, непонятным образом очутившейся среди лиственных лесов Малороссии: «…она одна только посреди обнаженного леса сохраняла, казалось, жизнь. Но жизнь ли это? Это была мумия, которую с изумлением отыскивают между голыми скелетами, одну, не сокрушенную тлением. В ней видны те же черты, та же прекрасная форма человека объемлет ее. Но, боже, в каком виде! Неотразимое, непонятное чувство тоски и ужаса врывается в душу при взгляде на жалкий обман, которым суетное искусство силится выхватить и удержать что-то похожее на жизнь» (3; 315).

Во всех трех отрывках описывается мертвая симуляция жизни, и эта двусмысленность рисуемого подчеркивается использовани-

[3] Тексты Гоголя цит. с указанием тома и страниц по: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952.

ем одного и того же модального слова – «казалось». Но в отличие от первых двух фрагментов, в третьем говорится прежде всего о том, что испытывает наблюдатель, столкнувшийся с такого рода захваченными стихией скуки объектами (а не об их внутреннем состоянии), и эти чувства определяются как «тоска и ужас».

Для того чтобы уяснить, почему в третьем случае появляется слово «тоска», сошлемся на одно параллельное место. В том же «Гетьмане» есть портрет и другой старухи: «…пришло, или, лучше сказать, приползло иссохнувшее, едва живущее существо... Нужно было вглядеться в этот несчастный остаток человека, в это олицетворенное страдание, чтобы ощутить в душе неизъяснимо тоскливое чувство. Представьте себе длинное, все в морщинах, почти бесчувственное лицо… И кто бы подумал, что эти слившиеся в сухие руины черты были когда-то чертовски очаровательны… И все прошло, прошло незаметно; образовалось, наконец, лишь бесчувственное терпение и безграничное повиновение» (3; 300–301). Несмотря на то что и в этом фрагменте употребляется слово «бесчувственный», речь здесь идет о другом – о степени страдания, терпения, повиновения, отказа от своей личности. И такое совпадение субъекта со своим страданием напрямую связывается с подчинением всевластию времени, превращающего живое в имитацию, в мертвый след самого себя. Тоскливые чувства наблюдателя – это отражение захваченности тоской того, кто предстает перед его глазами.

Сопряженность тоски с переживанием времени выходит на поверхность в статье «О малороссийских песнях». Во-первых, в ней говорится о женской тоске, выливающейся в нежных песнях, о тоске ожидания возлюбленного: «Годы… были проводимы женщинами в тоске, в ожидании своих мужей, любовников, мелькнувших перед ними… как сновидение, как мечта <…> Тоскуя, ждет она с утра до вечера возврата своего чернобрового супруга» (8; 92). Гоголь приводит одну из таких песен в своем переводе. Содержание ее заключается в том, что девушка ждет возвращения милого, но того все нет. Она думает, что у ее суженого появилась другая. Так и есть: «Но только лишь сяду на коня, только лишь выеду за ворота, как уже бежит за мною другая и так жалко стонет, так плачет, что тоска ее хватает за самое сердце» (8; 93). Перед нами возникает настоящая эстафета тоски: тоска «другой» проникает в сердце казака, удерживая его рядом с ней и не давая вернуться к той, которая тоскует вдали от него. Во-вторых, разъясняя вообще своеобразие

малороссийской «музыки грусти» в сравнении с русской, Гоголь напишет: «Тоска ли это о прерванной юности, которой не дали довеселиться… но звуки ее живут, жгут, раздирают душу» (8; 96). В «Портрете» пародийным, «светским» преломлением такой высокой тоски являются чувства, написанные на лице Анет, явившейся позировать Черткову: «…если бы (художник. – *О. Е.*) был знаток сердца, то вдруг бы прочел на нем немноготомную историю ее: ребяческая страсть к балам, тоска и скука продолжительного времени до обеда и после обеда…» (3; 414) (обратим внимание на характерное соседство тоски со скукой, гасящей градус подлинного переживания).

Итак, в отличие от скуки, разлагающей личность, тоска предполагает осознание себя, но плененность временем, с которой у Гоголя тоска напрямую связана, в конечном счете, обращает эту эмоцию в скуку, в бесчувственное равнодушие ко всему и к себе в частности. И такое состояние смерти заживо не столь безобидно и не столь необратимо, как может показаться. Если погруженный в сон скуки пробудится, то он способен превратиться в подобие губительного зомби. Чертков, увидев картину, привезенную из Италии, после лихорадочных опытов понял, что никогда уже не сможет создать ничего подлинно прекрасного: «…он узнал… ту муку, которая в юноше рождает великое, но в перешедшем за грань мечтаний обращается в бесплодную жажду, ту страшную муку, которая делает человека способным на ужасные злодеяния. Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства. Желчь проступала у него на лице, когда он видел произведение, носившее печать таланта. Он скрежетал зубами и пожирал его взором василиска <…> Купивши картину дорогою ценою, осторожно приносил в свою комнату и с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая ужасным смехом адского наслаждения» (3; 424). Мазохистский импульс тоски превращается в случае скуки в импульс откровенно садистический.

Резюмируя, мы можем утверждать, что в «Арабесках» выстраивается своеобразный градационный ряд, в котором тоска предшествует скуке, а та, в свою очередь, – полной бесчувственности, таящей в себе опасность деструктивного взрыва.

Н. И. Кухтина

СОН-ГРЕЗА И РАСШИРЕНИЕ «Я» В ТВОРЧЕСТВЕ Л. Н. ТОЛСТОГО

Исследование феномена сна и сновидения являлось важным элементом системы размышлений Толстого о жизни в целом. Этот феномен склонный к глубокому и беспристрастному самоанализу писатель исследует не только в художественной прозе, но и в дневниках, тщательно фиксируя собственные сны и сопутствующие им переживания. Именно здесь формулируются некоторые значимые положения толстовской «теории о сне» – о бессознательной природе сновидения, о полноте и объективности отражения психического состояния сновидца: «Сон <...> есть такое положение человека, в котором совершенно отсутствует воля» (21; 17)[1]; «Чувства вернее во сне, чем наяву» (21; 54). Жорж Нива называет Толстого «величайшим певцом бессознательного»[2], и, хотя термин «бессознательное» писатель не использует, он неоднократно говорит о «бессознательности»: «Всемогущество есть бессознательность, бессилие – память о себе» (21; 200); «Тревожно спал, кошмар и философская теория бессознательности» (21; 221); «Маслова <...> хотела опять заснуть, уйти в область бессознательности, но привычка страха пересилила сон» (13; 138).

В ряду психических явлений, лежащих вне сферы сознания, сновидения, по Толстому, занимают особое место, поскольку во сне истинное «я» обнажается и человек предстает таким, каков он на самом деле, что делает сновидение своеобразным инструментом познания и самопознания: «Сновидения ведь <...> – моменты пробуждения. В эти моменты мы видим жизнь вне времени, видим соединенным в одно то, что разбито по времени; видим сущность своей жизни – степень своего роста» (22; 168). Толстой считал, что между сновидением и реальностью существует тесная связь: события, мысли, чувства, переживания, почерпнутые человеком в дневной реальности, запечатлеваются во снах, преломляясь сквозь призму сновидения. Во сне главенствует особая логика, особая

[1] Тексты Толстого цит. с указанием тома и страниц по: *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1985.

[2] *Нива Ж.* Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. М., 1999. С. 144.

перспектива, поэтому отражение впечатлений дневной реальности в зеркале снов столь причудливо.

Как справедливо замечает А. М. Ремизов, «редкое произведение русской литературы обходится без сна»[3]. Сны, характеризующие психическое состояние сновидца, аллегорические, символические и пророческие сны обнаруживаем мы в творчестве многих писателей, однако уникальными являются сновидения, отражающие специфический способ познания мира и самого себя посредством преодоления границ собственного «я» и «перенесения» себя на объект познания, отождествления себя с ним. Это открытие Л. Н. Толстого впервые описано Р. Густафсоном в монографии «Обитатель и Чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого», где исследователь отмечает особый вид познания с помощью «эмоционального» или «внимающего сознания»[4]. Важнейшие открытия в самопознании персонажа происходят в моменты особых состояний, характеризующихся «особенно оживленной деятельностью мозга» при ослаблении контроля сознания, – в сновидении, в экстатическом состоянии грезы, на грани сна и яви (22; 161). «Сны-грезы», позволяющие преодолеть границу между собой и другими, мы находим, в частности, в таких произведениях Толстого, как «Утро помещика» и «Казаки».

Прослеживая эволюцию «сновидчества» персонажей Толстого, можно отметить, что к сновидению как художественному приему писатель прибегает уже в раннем творчестве, проявляя особый интерес к механизмам сна. Сфера сновидения не контролируется сознанием, вследствие чего реальные впечатления причудливым образом искажаются, порождая фантастические видения. Писатель отмечает и влияние на сновидения ряда внешних условий и раздражителей (звуки, тактильные ощущения и т.п.), и психического состояния сновидца, его стремлений, потаенных желаний и страхов, реализующихся в сновидении. В дневниковых записях начала 1850-х годов находим размышления о возникновении сновидений: «Когда душа человека во сне не была развлеченной внешними предметами и вступает в то состояние <…>, в котором находилась прежде, она воспроизводит все предметы, в то время отражавшиеся в ней. Это одна из причин сновидений. Другая причина <…>: внешние действия во время сна. А третья: быстрое

[3] *Ремизов А.* Огонь вещей. Сны и предсонье. СПб., 2000. С. 219.

[4] *Густафсон Р.* Обитатель и Чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб., 2003.

движение мысли, посредством которого соединяешь в одно целое воспоминания и состояние души во время сна и неполных пробуждений» (21; 198). Свою «теорию о сне» писатель представляет в «Истории вчерашнего дня» и углубляет в «Метели», где затрагивает важную проблему выражения моральных установок личности в сновидениях.

Однако Толстого неизменно привлекало исследование особых состояний на грани сна и яви, характеризующихся размыванием границ собственного «я». Состояние полусна-полуяви описано и в финале произведения 1856 года «Утро помещика». Молодой помещик Дмитрий Нехлюдов, выслушав «просьбы и жалобы» крестьян, «посоветовав одним, разобрав других и обещав третьим», возвращается к себе, «испытывая какое-то смешанное чувство усталости, стыда, бессилия и раскаяния» (2; 368). Комплекс чувств героя указывает на то, что избранный им путь не является верным. Искренне желая исправить жизнь своих крестьян, стать благодетелем, Нехлюдов в действительности остается чуждым их миру, что подтверждает и замечание старой няни, с сочувствием наблюдающей за своим воспитанником: «день-деньской один-одинешенек» (2; 369). «Нехлюдову все становилось грустнее и грустнее», когда он сел за рояль и, «продолжая бессознательно перебирать клавиши», отдавшись во власть музыки, создаваемой без участия его сознания, грезил (2; 370). Отсутствие контроля сознания и «усиленная деятельность воображения, бессвязно и отрывисто, но с поразительною ясностью представлявшего ему в это время самые разнообразные, перемешанные и нелепые образы и картины из прошедшего и будущего», указывает на близость состояния грезы, в котором находится герой, к сновидению (2; 370). Дневные впечатления в причудливой последовательности проходят в воображении грезящего Нехлюдова, высвечивая то истинно важное, что прежде ускользало от его духовного взора: «То представляется ему пухлая фигура Давыдки Белого», отвечающего «одним терпением и преданностью судьбе <…> на истязания и лишения. <…> То он видит добрые голубые глаза Чуриса <…> Потом вспоминает он о матери Юхванки, <…> о выражении терпения и всепрощения, которое <…> заметил на старческом лице ее» (2; 370).

Полусон-греза фиксирует моменты духовного прозрения, нравственного роста героя, стоящего на пороге открытия мира, от которого он был далек, который он ранее тщетно пытался изменить в соответствии со своими представлениями об идеале. Обретение

своего места в мире всеобщей связанности возможно лишь через преодоление границ собственного «я», отчуждающего героя от окружающих, препятствующего его пониманию ближних и постижению подлинной красоты и гармонии божьего мира. Так в воображении Нехлюдова проходит вереница лиц, в которые он по-новому зорко всматривается, как бы отождествляя себя с ними: «Он видит бойкую, осмелившуюся на дворне кормилицу и почему-то воображает, как она ходит по деревням и проповедует мужикам, что от помещиков деньги прятать нужно, и он бессознательно повторяет сам себе: “Да, от помещиков деньги прятать нужно”» (2; 370).

Характерно «бессознательное» повторение фразы кормилицы, фиксирующее отход от привычного для героя видения мира. Состояние измененного сознания, охваченного грезой, позволяет, как и сон, осуществить специфический вид самонаблюдения, бессознательный, лишенный контроля рассудка. Нехлюдов испытывает желанное ощущение открытости миру гармонии, любви и счастья: «То вдруг ему представляется русая головка его будущей жены, <…> склоняющаяся к нему на плечо; то он видит добрые голубые глаза Чуриса, с нежностью глядящие на единственного пузатого сынишку. <…> “Вот это любовь!” – шепчет он. Потом вспоминает он о матери Юхванки, вспоминает о выражении терпения и всепрощения, которое <…> он заметил на старческом лице ее» (2; 370). Сознание героя, лишенное контроля над грезами, способно лишь отстраненно фиксировать происходящие перемены: «Думает он и шепчет: “Странно!” – продолжая бессознательно перебирать клавиши» (2; 370).

Апофеозом избавления от границ собственного «я» становится для Нехлюдова отождествление себя с симпатичным ему молодым крестьянином Илюшкой, который «засыпает здоровым, беззаботным сном сильного, свежего человека» и видит чудесный сон (2; 371). Характерно необыкновенное расширение пространства сновидения, соответствующее расширению сознания героя, способного вместить теперь целый мир, ранее бывший непонятным и непроницаемым: «Видит он во сне города Киев с угодниками и толпами богомольцев, Ромен с купцами и товарами, видит Одест и далекое синее море с белыми парусами, и город Царьград с золотыми домами и белогрудыми, чернобровыми турчанками, куда он летит, поднявшись на каких-то невидимых крыльях. Он свободно и легко летит, все дальше и дальше – и видит внизу золотые города, облитые ярким сияньем, и синее небо с частыми звездами, и синее

море с белыми парусами, – и ему сладко и весело лететь все дальше и дальше...» (2; 372).

Значима возникающая здесь метафора полета, редкая в творчестве Толстого. В связи с этим можно вспомнить лишь отчаянное желание полета юной Наташи Ростовой, очарованной красотой лунной ночи: «Нет, ты посмотри, что за луна!.. Ах, какая прелесть! <…> Так бы вот села на корточки, вот так, подхватила бы себя под коленки – туже, как можно туже, натужиться надо, – и полетела бы» (5; 164). Подобная мысль о полете автопсихологична, как заметил еще Д. С. Мережковский: «В детстве, лет семи или восьми, Лев Николаевич возымел страстное желание полетать в воздухе, – рассказывается в одном из толстовских "житий". – Он вообразил, что это вполне возможно, если сесть на корточки и обнять руками свои колени, при этом, чем сильнее сжимать колени, тем выше можно полететь. Мысль эта долго не давала ему покою»[5].

Однако полет во сне «на каких-то невидимых крыльях» мы встречаем лишь в «Утре помещика», и это не случайно. Сновидческий полет означает перестройку сознания, открывающую возможность самосовершенствования. Уникальная для творчества Толстого метафора полета во сне на «невидимых крыльях» указывает на нравственное взросление героя, возможность духовного развития. Это знак совершающегося освобождения от границ своего «я» и способности отождествления себя с другими, обретения своего места в мире гармонии и человеческой связанности.

Открытием героя, происходящим в состоянии полусна-грезы, произведение завершается. Писатель представляет здесь особый способ познания, снимающий дистанцию между субъектом и объектом. О природе такого познания Толстой говорит в своих дневниках: «Естественники, физиологи рассуждают о том, как получаются человеком впечатления от внешнего мира, и исследуют глаз, волны света, источник колебания волн эфира и воздуха для слуха и нервов для осязания и т.п., а дело все в том, что человек и всякое живое существо неразрывно связано – есть одно со всеми существами мира и знает их так же, как себя, только несколько отдаленнее. И когда получает впечатления, познает их, только вспоминает то, что знает» (22; 166).

Тот же, что и в «Утре помещика», способ познания находит отражение в повести «Казаки». Дмитрий Оленин, как и Нехлюдов, тоскует о единении с людьми. Но осуществление мечты о едине-

[5] *Мережковский Д. С.* Лев Толстой и Достоевский. М., 2000. С. 465.

нии рода человеческого возможно, по Толстому, лишь при условии забвения себя: «В человека вложена бесконечная не только моральная, но даже физическая бесконечная сила, но <…> на эту силу положен ужасный тормоз – любовь к себе, или скорее память о себе, которая производит бессилие. Но как только человек вырвется из этого тормоза, он получает всемогущество <…> Спасаться от этой памяти о себе можно посредством любви к другим, посредством сна, пьянства, труда и т.д. <…> Лучшее, самое сообразное с общечеловеческой жизнью спасенье от памяти о себе есть спасенье посредством любви к другим» (21; 200). Писатель подчеркивает, что к избавлению от «памяти о себе» и обретению спасительной «любви к другим» нельзя прийти рассудочным образом, путь к забвению себя лежит в области бессознательного. Такую возможность представляет человеку общение с природой.

В воспоминаниях Толстого «Моя жизнь» говорится: «Природа до пяти лет – не существует для меня. Все, что я помню, все происходит <…> в горнице <…>. Не может быть, чтобы не давали мне играть цветами, листьями, чтобы я не видал травы, чтобы не защищали меня от солнца, но лет до пяти-шести нет ни одного воспоминания из того, что мы называем природой. Вероятно, надо уйти от нее, чтобы видеть ее, а я был природа» (10; 500). Д. Ранкур-Лаферьер так комментирует этот отрывок: «Быть природой – значит не признавать границы между собой и ею»[6]. Речь идет о полном слиянии с природой, доступном человеку лишь в раннем детстве.

Однако краткие мгновения утраты границ собственного «я», растворения в природе случаются и во взрослом возрасте. Подобное чувство забвения себя испытывает Дмитрий Оленин в лесу. Он находится в состоянии душевного экстаза, близком грезе Нехлюдова. В таком состоянии происходит своего рода перенесение себя на объект познания. Окружающая природа очеловечивается, персонаж идентифицирует себя с другими живыми существами: «Чуют, может быть, чакалки и с недовольными лицами пробираются в другую сторону; около меня, пролетая между листьями, которые кажутся им огромными островами, стоят в воздухе и жужжат комары <…>, и каждый из них такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, как и я сам»; «И ему ясно стало, что он нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар, или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг него» (3; 227). Греза выстраи-

[6] *Ранкур-Лаферьер Д.* Русская литература и психоанализ. М., 2004. С. 784.

вает картину мира, где каждое создание является значимой частью целого и человек способен постичь свою слитность с миром.

Отождествление себя с другими открывает Оленину возможность переосмысления прошлой жизни: «И он стал вспоминать свою прошедшую жизнь, и ему стало гадко на самого себя. Он сам представился себе таким требовательным эгоистом, тогда как, в сущности, ему для себя ничего не было нужно» (3; 227). Это момент откровения и оценки. Озарение, пережитое героем в минуту забвения себя и растворения в окружающем мире природы, приводит к осознанию подлинных ценностей, христианской любви, нравственной истины, с которой должно соотносить свою жизнь: «И вдруг ему как будто открылся новый свет. “Счастие – вот что, – сказал он себе, – счастие в том, чтобы жить для других”» (3; 227).

Сновидение как специфический вид интуитивного познания мира и самого себя, путь к новому миропониманию продолжает занимать писателя на протяжении всего творчества. «Особенно оживленную деятельность мозга» в состоянии на грани бодрствования и сна, сходную с грезой и характеризующуюся интенсивной работой воображения, Толстой продолжает исследовать в «Войне и мире», изображая сновидение Николая Ростова (22; 161). Воспоминания и отголоски впечатлений окружающей действительности причудливо переплетаются, выстраиваясь по принципу ассоциации в картину, отражающую состояние героя на пороге выбора между честолюбивыми мечтаниями юности и миром семейных ценностей. Изменения в сознании, ключевые в развитии личности, происходят незаметно для самого героя, и будущее решение формируется задолго до реального воплощения.

Сны-грезы персонажей Толстого обнажают неправильность их жизни, взглядов и отношений, в истинности которых они в своем привычном, обыденном существовании прежде не сомневались. Познание себя и своего предназначения становится возможным благодаря преодолению границ собственного «я». Сон-греза соответствует моменту неопределенности в преддверии нового пути: герои, прежде замкнутые в мире своего «я», вступают в мир человеческой связанности.

П. О. Щербакова

ТРАМВАЙНЫЙ ПУТЬ В ПРОЗЕ М. ЗОЩЕНКО

В цивилизационном и культурном отношении трамвай – это знак современного города, городской улицы. Он пришел на смену таким средствам передвижения, как извозчик и конка, – машина вытеснила лошадь. Трамвай встречается в различных текстах М. Зощенко 1920–1930-х годов, этот образ, являющийся приметой времени, оказывается не только местом действия, своеобразным замкнутым пространством, в котором реализуются различные модели человеческих взаимоотношений; трамвайный путь становится в ряде рассказов основным мотивом, позволяющим проследить диалектику мировосприятия массового человека – центральной фигуры повествования.

Концепт пути, заложенный в образ трамвая в литературе послереволюционных лет, обладает определенными историческими характеристиками, кроме того, он наделен сюжетообразующей функцией. В центре внимания оказывается, однако, не только образ трамвая, но и личность героя-рассказчика, носителя массового сознания. Согласно мнению философов, масса – это продукт цивилизации, которая возникла на стыке XIX и XX веков. О. Шпенглер утверждал, что цивилизация – это неизбежная судьба культуры, которая уже имеет свои отличительные черты. Этими чертами обладает новый тип человеческого сознания – массовое сознание. Как отмечал Х. Ортега-и-Гассет, «первыми психологическими чертами» массового человека являются «беспрепятственный рост жизненных запросов и, следовательно, безудержная экспансия собственной натуры»[1], а также «врожденная неблагодарность ко всему, что сумело облегчить ему жизнь». Именно цивилизация управляет научно-техническим прогрессом, делает жизнь доступной материально, полной всевозможных благ, и она позволила среднему человеку массового сознания утвердиться в этом мире. Другой причиной развития массовой культуры стало формирование гражданско-правового общества – достаточно искусственного, с характерными для него лозунгами «равенства» и «демократии».

В рассказах «На живца» (1923), «Не надо иметь родственников» (1924), «Мещане» (1927), «Облака» (1936–1938) действие происходит в Петербурге (или Петрограде, а затем Ленинграде, в зави-

[1] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 27.

симости от времени создания каждого из произведений). Дмитрий Бадалян отмечает, что в Северной столице «вначале трамвай вовсе не был демократичным и дешевым средством транспорта. Согласно первым правилам, 1907 года издания, пользоваться им могла только "чисто одетая публика". Постоянно оплачивать трехкопеечные билеты было тогда по карману далеко не каждому. Для сравнения: уборщицы вагонов зарабатывали в ту пору всего 9 рублей в месяц, вагоновожатые – 40 рублей. Долгое время кондукторы располагались на задней площадке. Это повелось еще от конки. Пассажиры входили в задние двери и, заплатив, проходили вперед. Особый билет на право входа с передней площадки подразумевал право на бесплатный проезд. Первые вагоны "городских железных дорог" изготавливали почти целиком из дерева с отделкой ценными породами – буком, дубом, грабом. Первые вагоны с отоплением появились лишь на рубеже 1930–1940-х годов. Уже в предреволюционную пору число современно мыслящих пассажиров трамвая в 32 раза превышало число ретроградов, упрямо пользовавшихся конкой. Трамваев не хватало. В 1916 году на некоторых маршрутах в прицепных вагонах стали снимать часть сидений для пассажиров, дабы увеличить число "стоячих" мест»[2].

Примечательно, что в Москве в 1920-е годы существовало несколько видов трамваев: санитарные, грузовые, а также стали появляться агитационные, служащие для усиления пропагандистской деятельности[3]. На агит-трамваях ставились сценки в костюмах, посвященные польскому нашествию, появлению Юденича, Колчака, Деникина, революционные стихотворения, которые имели огромный успех у публики. В это время многие москвичи увидели в своем трамвае необходимый признак городской жизни. Именно поэт Лебедев-Кумач дал красивый эпитет трамваю: «Сверкал голубыми вспышками»[4]. В сентябре 1920 года отменен платный проезд на трамвае для рабочих и служащих. И хотя пассажирское движение трамвая в городе было приостановлено, Моссовет был вынужден организовать движение специальных пассажирских маршрутных поездов для доставки рабочих на работу и с работы в утренние и вечерние часы пик.

---

[2] *Бадалян Д.* Трамвай // Адреса Петербурга. 2004. № 11 / 23. С. 33.

[3] См.: *Иванов М. Д.* Московский трамвай. Страницы истории. М., 1999. С. 34.

[4] См.: *Семенов Н. М.* Аннушка, Аннушка, ты моя старушка // Наука и жизнь. 1989. № 4. С. 21.

Таким образом, к началу нэпа трамвай как вид городского транспорта обладал различными характеристиками: с одной стороны, это символ цивилизации, прогресса, преображающий культурную столицу Петербург, а с другой – демократичное средство передвижения, сохраняющее отголоски «военного коммунизма», при котором наблюдалось некое равенство среди людей, наслаждавшихся итогами революции и гражданской войны в России. Эти черты проявились в мировосприятии простого обывателя, отразились на образе героя-рассказчика в произведениях М. Зощенко 1920–1930-х годов.

В рассказах писателя трамвай приобретает несколько значений. Во-первых, это хронотоп дороги, который так описан у М. М. Бахтина: «…хронотоп дороги обладает более широким объемом, но несколько меньшей эмоционально-ценностной интенсивностью. Встречи в романе обычно происходят на “дороге”. “Дорога” – преимущественное место случайных встреч. На дороге (“большой дороге”) пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многоразличнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизуясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему <…>»[5]. И действительно, в первом предложении рассказов М. Зощенко часто есть указание на хронотоп: «На днях ехал я в четвертом номере» («На живца»), «Давеча еду в трамвае» («Облака»), «А на третий день, перед самым отъездом, нашел. В трамвае встретил» («Не надо иметь родственников»).

В рассказе «На живца» (1923) главный герой становится разоблачителем ловушки одной гражданки, занимающейся отловом трамвайных воров. Самое начало повествования имеет важную характеристику: «В трамвае я всегда езжу в прицепном вагоне <…> Народ там более добродушный подбирается <…> Иногда там пас-

[5] *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 391–392.

сажиры разговаривают между собой на отвлеченные философские темы – о честности, например, или о заработной плате»[6]. Описания пассажиров, едущих вместе с рассказчиком в прицепном вагоне, то есть, выражаясь метафорически, на хвосте локомотива истории, позволяют судить о какой-то предстоящей встрече. В частности, один гражданин едет с пустой бутылкой из-под пива, подносит ее к глазу и «глядит на пассажиров через зеленое стекло». Однако гражданка с пакетом привлекает внимание героя своим необычным поведением. Выясняется, что она «ловит на живца», и имеет в этом деле даже небольшие достижения: «Давеча дамочка вкапалась <…> А то еще другой вкапался <…> Мужчина, славный такой, добродушный…» (с. 15). Гражданка ездит со своим пакетом-приманкой «с неделю», и эта временная характеристика связана с наречием «всегда» из первого предложения рассказа: для нее встреча-разоблачение с трамвайным вором не является случайной, как и превращение «хорошеньких» и «славных» людей в «подлюг». Один из пассажиров разъясняет главный движущий мотив поступка женщины: «Да нет, ей просто охота, чтоб все люди вокруг воровали» (с. 16).

В рассказе «На живца», таким образом, трамвай становится местом переделки людей. Всех пойманных гражданкой воров, по мнению других пассажиров, либо «с транвая скидывать надоть», либо «в милицию надо доставлять». К тому же местом действия становится прицепной вагон, то есть своеобразные попутчики, успевшие сесть лишь на хвост новым изменениям, обществу не нужны. Однако конец рассказа не закрепляет за гражданкой права самой проводить такого рода трамвайную чистку, как заметил человек с пилой: «Вот такие бывают дьявольские старухи, воспитанные прежним режимом!» (с. 16). Эта фраза содержит мысль о том, что поскольку политика «военного коммунизма» была уже свернута, то борьба с единоличниками, желающими присвоить себе что-либо чужое, закончилась. Случай разоблачения спекулянтки, провозящей соль под видом завернутого в одеяло младенца, описан в рассказе «Соль» И. Бабеля из цикла «Конармия», но та ситуация была характерна для другого времени, периода гражданской войны, а не для 1920-х годов.

Мотив «желаемой» встречи обнаруживается и в рассказе «Не надо иметь родственников» (1924). Тимофей Васильевич, разыс-

[6] *Зощенко М.* На живца // *Зощенко М.* Избранное. Л., 1984. С. 14. В дальнейшем этот рассказ цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

кивающий своего «родного родственника», наконец встречает племянника в трамвае, в котором тот состоит на службе кондуктора. Повествование в данном произведении строится как от лица рассказчика, стороннего наблюдателя, сочувствующего главному герою, о чем свидетельствует стилистическое единство речи этих персонажей, так и от лица самого Тимофея Васильевича, строящего сюжет на постоянном повторении рассказа о долгих поисках родственника, который к тому же, на его счастье, оказался еще и кондуктором («Так и есть – Сергей Власов собственной персоной в трамвайных кондукторах», «А я тебя, Серега, друг ситный, два дня ищу… А ты вон где! Кондуктором», «Обличность у кондуктора чересчур знакомая»[7]). Однако разочарование главного героя наступает тогда, когда племянник требует с него плату за проезд: «Мародерствуешь, – сердито сказал дядя. – Я тебя, сукинова сына, семь лет не видел, а ты чего это? Деньги требоваешь за проезд. С родного дядю!» (с. 42). Развязкой становится желание Тимофея Васильевича сойти с трамвая, нежели заплатить за проезд, причем, как отмечает рассказчик, он «уничтожающе посмотрел на племянника», и важны при этом его последние слова, сказанные «родному родственнику»: «Я тебя, сукинова сына… Я тебя расстрелять за это могу. У меня концов много…» (с. 43).

В рассказе «Не надо иметь родственников» мы снова сталкиваемся с оценкой бытовой ситуации, произошедшей в трамвае, в духе военного времени, на что указывает лексика главного героя («мародерствуешь», «расстрелять»). Главную же оценку дает «сочувствующий» рассказчик, вынося ее в название произведения. При «военном коммунизме» родственные, близкие отношения между людьми завязывались при доброжелательной встрече, о которой ностальгирует Тимофей Васильевич, поведавший о ситуации, когда знакомый довез его бесплатно: «Я в поезде давеча ехал <…> Не родной кондуктор, а и тот говорит: пожалуйста, говорит, Тимофей Васильевич, что за счеты <…> Так садитесь <…> И довез… не родной… Только земляк знакомый» (с. 42).

Положение кондуктора в трамвае в 1920-е годы считалось в некоторой степени завидным. Как отмечают А. И. Куляпин и О. А. Скубач в статье «В стране советской жить: мифология повседневной жизни 1920–1950-х гг.» по мере укрепления нового строя советс-

[7] *Зощенко М.* Не надо иметь родственников // *Зощенко М.* Избранное. Л., 1984. С. 42. В дальнейшем этот рассказ цитируется по данному изданию с указанием страниц.

кая мифология превращает «государственную машину» в куда более монументальный «локомотив», соответственно, и лидер страны «перемещается» в его кабину», а кондуктор становится в этой «государственной машине» вторым по значению человеком, а не рядовым участником истории»[8]. Именно так «массовый человек» пытается выделиться из толпы, осознать значение собственного «я» в масштабе нового времени. Ведь кондуктор Сергей Власов из рассказа М. Зощенко «Не надо иметь родственников» обращается к главному герою по-особенному: «товарищ дядя». Но если в данном произведении, относящемся к 1924 году, полномочия кондуктора стоят выше всяких родственных отношений, то в рассказе «Тормоз Вестингауза» (1925) нелепость ситуации Володьки Быкова, самовольно начавшего останавливать движение трамвая, является тщетной попыткой обладать некоторой долей власти, которой наделен кондуктор.

Н. Р. Скалон отмечает: «В зощенковской прозе трамвай становится гротескным синонимом советских идиом-идеологем (“генеральная линия”, “пролетарский путь”, “верная дорога” и т.д.)»[9].

Оказывается снятым с пути истории Василий Тарасович Растопыркин, «чистый пролетарий», «беспартийный черт знает с какого года»[10], герой рассказа «Мещане» (1927). В повествовательной канве о случае, произошедшем с маляром, большую роль играет речь рассказчика. Здесь и точная характеристика места действия – площадка, на которой обыкновенно ездили без билета, и неоднократное повторение, что Вася Растопыркин сел в трамвай после того, как «пошабашил», и политическая лексика в отношении пассажиров и главного героя рассказа: «мещански настроенные», «нэпманы, сидящие в трамвае», «кустарь-пролетарий». Возмущение рассказчика и описанная им ситуация с высадкой маляра по причине того, что он ехал с вымазанной краской стремянкой и «одет был не во фраке», сюжетно перекликается с произведением М. Зощенко «Рабочий костюм» (1926). Но если в «Рабочем костюме» разоблачение главного героя происходит на сюжетном

---

[8] *Куляпин А. И., Скубач О. А.* В стране советской жить: мифология повседневной жизни 1920–1950-х гг. // Критика и семиотика. 2007. Вып. 11. С. 302.

[9] *Скалон Н. Р.* Путешествие по старому маршруту (трамвай в русской поэзии и прозе 20–30-х гг. XX века) // Филологический дискурс. Тюмень, 2001. Вып. 2. С. 142.

[10] *Зощенко М.* Мещане // *Зощенко М.* Избранное. Л., 1984. С. 90. В дальнейшем этот рассказ цитируется по данному изданию с указанием страниц.

уровне (Васе Конопатову объясняют, что за нетрезвое состояние, а вовсе не за неподобающий вид его не впускают), то разоблачение маляра Растопыркина в «Мещанах» происходит исключительно с помощью сказовой формы повествования рассказчика.

В рассказе «Облака» (1936–1938) трамвай – это хронотоп со значением культурно-исторического фона: «Стою на площадке и любуюсь окружающей панорамой»[11]. Но герою-рассказчику сложно через эту панораму Ленинграда приобщиться к культурно-историческим символам Петербурга: «А едем через Троицкий мост. И очень вокруг поразительно красиво. Петропавловская крепость с золотым шпилем. Нева со своим державным течением. Тут же солнце закатывается. Одним словом, очень, как раньше говорилось, божественно». На это указывает и анафора «разные» («разные возвышенные мысли», «разные гуманные фразы», «разные стихотворения»), которая говорит о сужении горизонтов видения героя. Фраза из стихотворения «Утопленник» А. С. Пушкина «Тятя, тятя, наши сети притащили мертвеца…» подсказывает читателю, что все символы старого Петербурга обладают уже мертвым смыслом («Тут же солнце закатывается»), следовательно, и описываются рассказчиком с помощью речевых шаблонов («поразительно красиво», «очень божественно», «возвышенное настроение»).

Герой едет на площадке, следовательно, без билета («И стою, конечно, на площадке, поскольку я не любитель внутри ехать»). От размышлений его отрывает бытовая ситуация: разговор кондукторши с пассажиром, пока не оплатившим проезд. При описании всего происходящего рассказчиком используется возвышенная лексика («надземный мир с его узкими интересами и мелкими страстями», «гуманные чувства», «поддержать на основе родственных чувств») в сочетании с низкой («кондукторша», «отвиливает платить», «роется в карманах») – таким образом, вся его высокая фразеология употребляется, в сущности, по «копеечному» поводу. Интересно заметить, как меняется описание и речь безбилетника. Сначала это «скромно одетый человек» «с постным лицом», разговаривающий с кондукторшей достаточно вежливо, а затем – «злополучный пассажир со своей мелкой, склочной душой» (с. 149), изъясняющийся очень грубо и нецензурно.

Герой-рассказчик – это массовый человек-наблюдатель, который проявляет себя в этой истории следующим образом: сначала

[11] *Зощенко М.* Облака // *Зощенко М.* Избранное. Л., 1984. С. 147. В дальнейшем этот рассказ цитируется по данному изданию с указанием страниц.

он и пассажир «с постным лицом» являются в какой-то степени единомышленниками, так как оба не хотят платить. Но как только безбилетник вступает в конфликт с кондукторшей и всеми остальными пассажирами, герой М. Зощенко переходит на сторону последних. Массовое сознание характеризуется разорванностью, подвижностью, противоречивостью, быстрыми, неожиданными изменениями в одних случаях и определенными стереотипами в других. Отрицательная черта такого сознания масс – это ориентированность в первую очередь на самого себя. Ведь меняется герой-рассказчик, присоединяясь к мнению остальных пассажиров. Кондукторша – тоже массовый человек, но она наделена совсем маленькой, но все-таки властью (она может даже остановить движение трамвая и высадить безбилетника).

По ее словам, пассажиры, не желающие платить, тормозят работу и «затрудняют плавный ход движения государственного аппарата». Поэтому трамвай – это еще и символ исторического развития, пути России, это мост между прошлым и настоящим. Трамвайный мотив в рассказе тесно связан с мотивами разрушения, смерти (строки из стихотворения А. С. Пушкина), и писатель ясно осознает трагизм всего происходящего, а именно способность человека познать тонкий мир, находящийся за пределами его восприятия. Не случайно рассказ назван «Облака»: их образ символизирует человеческую мечту о прекрасной жизни. В начале произведения герой М. Зощенко спускается с «*заоблачных* вершин» в «надземный мир», а в конце один из пассажиров замечает: «Да, людишки бывают мелкие, дрянные. Если б не это – все было бы расчудесно и *безоблачно*» (с. 149). И после этих слов приводятся строки из монолога Болингброка из исторической хроники У. Шекспира «Ричард II»:

Чем свод небес прозрачней и ясней,
Тем кажутся нам безобразней тучи,
Летящие по синеве его...

Сложно определить, из какого точно перевода хроники были взяты эти строки, однако они передают тот же смысл, что и перевод А. И. Курошевой:

Так, чем светлей и чище небосвод,
Тем безобразнее в нем туч полет[12].

Эта историческая хроника У. Шекспира (1595) охватывает события 1399–1400-х гг.; в ее центре – низложение короля Ричарда II

[12] *Шекспир В.* Ричард II // *Шекспир В.* Избранные произведения. Л., 1939.

и захват власти его двоюродным братом Генрихом Болингброком – основателем дома Ланкастеров Генрихом IV, а затем убийство пленного Ричарда. В своем монологе Болингброк обвиняет в измене Томаса Моубрея, говоря о том, что и благородный человек способен на подлость. На наш взгляд, так вначале и ошибался рассказчик при описании пассажира, отказывающегося платить. Такое сравнение может быть применимо и к образу Ленинграда, сохранившего пышность и «божественность» старого Петербурга, но на самом деле наполненному «дрянными людишками» с их «узкими интересами и мелкими страстями». Так же и человек, любуясь открывшейся перед ним великолепной панорамой, стараясь приблизиться к тонкому, нечувственному миру, вынужден видеть не белые облака, а безобразные тучи.

Таким образом, трамвай в данном рассказе – метонимия, а не самостоятельный образ, однако он выступает в роли двух связанных между собой хронотопов, помогает охарактеризовать рассказчика и общественные отношения между людьми. Проезжая в трамвае, неотступно следуя по направлению времени, человек находится между прошлым и настоящим, между бытом и мечтою. Трамвай как знак цивилизации помогает определить эпоху и черты ее культуры, выявить закономерности ее развития и тот тип сознания, который принадлежит среднему, массовому человеку, представляющему все общество.

Т. Ю. Кудрявцева

КОРРЕЛЯЦИЯ ДЕЕПРИЧАСТНЫХ ОБОРОТОВ В ГРАНИЦАХ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Исследование синтаксических связей, непрерывность которых обеспечивает грамматическую целостность предложения, остается одним из приоритетных направлений в современной науке о языке. В статье мы остановимся на рассмотрении тех отношений, которые возникают между деепричастными оборотами, употребленными в одном предложении. В основу исследования легла номинативно-прагматическая парадигма[1], позволяющая не только осветить проблему взаимосвязи нескольких деепричастных оборотов, но и по-новому взглянуть на синтаксическую функцию

[1] *Ломов А. М.* Типология русского предложения. Воронеж, 1994.

деепричастия, которое мы рассматриваем в качестве сказуемого – второго или второстепенного (исключение составляют одиночные деепричастия, утратившие признаки глагольности и перешедшие в наречия, а также фразеологизированные словосочетания). Под вторым сказуемым понимается компонент двойного сказуемого, которое предполагает ввод в высказывание наряду с обязательным первым сказуемым второго (факультативного) сказуемого, ориентированного на то же подлежащее и на тот же самый бытийный компонент[2]. Второстепенное сказуемое – это аналог сказуемого, реализуемый в структурах, которые репрезентируют небазисную пропозицию[3], включенную на правах одного из составляющих в пропозицию базисную.

Функционирующие в составе одной конструкции несколько деепричастных оборотов представляют собой вполне обычное для русского языка явление: *Разувшись и совершив омовение, Хаджи-Мурат стал босыми ногами на бурку, потом сел на икры и, сначала заткнув пальцами уши и закрыв глаза, произнес, обращаясь на восток, обычные молитвы (Л. Толстой); Забыв поблагодарить, Самгин поднял свои чемоданы, вступил в дождь и через час, взяв ванну, выпив кофе, сидел у окна маленькой комнатки, восстановляя в памяти сцену своего знакомства с хозяйкой пансиона (М. Горький)*. Они могут быть и не связаны напрямую. Например, если деепричастные обороты характеризуют одно сказуемое параллельно: *Сидя возле меня, она нервно зевала, раскрывая лиловую пасть (С. Довлатов); Хмуро посапывая в усы, Кольцов сказал, прощаясь… (Д. Гранин)*. Или в случае, когда деепричастия относятся к сказуемым, вступающим в отношения однородности друг с другом: *Но Илья Ильич не слушал его: он, подобрав ноги под себя, почти улегся в кресло и, подгорюнившись, погрузился не то в дремоту, не то в задумчивость. (И. Гончаров); Услышав фамилию Семашко, он пренебрежительно прошелся насчет отставной козы барабанщика и, уже не церемонясь, поднял голос на Зубра, много о себе возомнившего… (Д. Гранин)*. Здесь наблюдается лишь опосредованная связь деепричастий, которая проявляется в их ориентации на одно подлежащее. Рассмотрим подробнее случаи функционирования деепричастных оборотов, непосредственно связанных друг с другом. Возникающие между ними отношения по-разному

[2] *Ломов А. М.* Русский синтаксис в алфавитном порядке: понятийный словарь-справочник. Воронеж, 2004. С. 49.

[3] Там же. С. 50.

проявляют себя. Чаще всего они близки к тем, которые устанавливаются между однородными членами предложения.

Отношения однородности в большинстве случаев обнаруживают себя посредством бессоюзной связи, через интонацию перечисления: *Он испуганно улыбнулся коренастому Гуго и пошел через вагоны, пошатываясь, откидывая дверцы на ходу, громко и торопливо выкрикивая… (В. Набоков); Размашисто бросив шляпу на стул, отирая платком отсыревшее лицо, Попов шел к столу, выкатив глаза, сверкая зубами (М. Горький)*; и благодаря сочинительным союзам, определяющим характер таких отношений. Соединительные (одиночные и повторяющиеся) союзы передают значение одновременности действий, выражаемых деепричастиями: *Иной, и рот разинув, и руки вытянув вперед, желал бы вскочить всем на головы, чтобы оттуда посмотреть повиднее (Н. Гоголь); Перевязав рану и заклеив ее липким пластырем, доктор ушел (Л. Толстой); Закрываясь от пыли рукой и недовольно морща лицо, Пилат двинулся дальше, устремляясь к воротам дворцового сада, а за ним двинулся легат, секретарь и конвой (М. Булгаков)*. Противительные союзы – значение сопоставления: *Магор достал из глубокого кармана халата огромный футляр с очками и, не надевая их, а только приложив к глазам, наклонился над подушкой и прочел, что было написано знакомым мелким почерком на пришпиленном листе (В. Набоков)*; и противопоставления: *Пилат указал вправо рукой, не видя никаких преступников, но зная, что они там, на месте, где им нужно быть (М. Булгаков)*. Разделительные союзы устанавливают между однородными деепричастиями отношения взаимоисключения: *Он сидел, кажется, за столом, но, увидав или услыхав меня, вскочил на ноги и остановился спиной к шкафу (Л. Толстой); Его здания беспокоят – восхищая или раздражая (П. Вайль)*; либо чередования: *Опять все затихло, только ветер шевелил сучья деревьев, то открывая, то закрывая звезды (Л. Толстой); …вода серебряным гибким веером хлещет из блестящей кишки, то летая на солнце, то наклоняясь плавно над трепещущими кустами (В. Набоков)*.

Более редкий вид отношений – зависимость одного деепричастия от другого: *Перед чаем Рудин подошел к ней и, нагнувшись над столом, как будто разбирая газеты, шепнул… (И. Тургенев)*. В подобных конструкциях небазисный деепричастный оборот включается в пропозицию, сформированную на основе деепричастия, входящего в базисную пропозицию. Под пропозицией обычно по-

нимается языковое воплощение некоего положения дел объективной действительности. Пропозиция составляет константное номинативное ядро предложения, независимое от целевого назначения, коммуникативной перспективы и модально-временной спецификации[4]. Базисная пропозиция репрезентируется предложением как таковым при наличии одного или двух главных членов. Небазисная являет собой дополнительную пропозицию, связанную с базисной различными типами логических отношений, которые в случае с деепричастием по преимуществу формально не отмечены[5]. Однако именно понимание характера отношений между двумя деепричастиями в пределах одной структуры позволяет разграничить два принципиально различных явления – второе и второстепенное сказуемое – в зависимости от того, объединяются ли пониженные в ранге пропозиции, сформированные на базе деепричастий, на основании тождества их субъектов или же каждая из них обладает своим собственным субъектом: *Мама, сидя на стуле спиной к двери, наклоняясь над постелью, плакала (М. Цветаева)*.

Деепричастие в функции второго сказуемого образует с первым сказуемым единый блок – двойное сказуемое; входит в состав базисной пропозиции, «удваивает» ее, называет признак, вступающий в отношения соприсутствия с признаком, заявленным в первом сказуемом; находится в двусторонней координационной связи с подлежащим: *Замысловатая система долго действовала, спасая, выручая, защищая… (Д. Гранин)*. Деепричастие выступает как второстепенное сказуемое, если входит в состав небазисного деепричастного оборота и соотносится с аналогом подлежащего, который в предложении выполняет по отношению к сказуемому функцию объекта, и аналогом сказуемого небазисной пропозиции, который репрезентируют неличные формы глагола – инфинитив, причастие и деепричастие: *У нее была привычка подолгу просиживать у окна, глядя вниз… (В. Пелевин); Кучер, спавший, опершись на локоть, стал пятить лошадей (И. Гончаров); И «священник» этот тут же под виселицей, обращаясь к убиваемым, держа перед собой крест, призывает для чего-то имя Христа (Л. Толстой)*

Корректное восприятие таких предложений затруднено в силу того, что различие между собственно подлежащим, с которым коррелирует первое и вслед за ним второе сказуемое, выраженное

[4] *Ломов А. М.* Русский синтаксис в алфавитном порядке... С. 266.

[5] *Белявцева И. В.* Деепричастный оборот в современном русском языке: дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 1999.

деепричастием, и аналогом подлежащего, с которым соотносится аналог сказуемого и примыкающее к нему второстепенное сказуемое, представленное другим деепричастием, просматривается не всегда. В большинстве случаев аналог подлежащего формально и содержательно совпадает с собственно подлежащим в форме именительного падежа: *Покачиваясь, точно скользя на коньках по крашеному полу, она бесшумно переходила из комнаты в кухню с полотенцами, смоченными водой с уксусом, с графинами клюквенного морса в белых руках, а я любовался ею (М. Горький)*.

Отношения подчинения становятся очевидны, только когда в составе небазисного деепричастного оборота используются специальные формальные грамматические показатели. В таких конструкциях деепричастие в составе небазисного деепричастного оборота определяет действие чаще всего через сравнение: *Тогда старушка вся напряглась, впиваясь яркими крохотными глазами в лицо прохожего, словно внушая ему: купи, купи… – но тот, окинув взглядом цветные и серые снимки, шел дальше, и она, как бы равнодушно, опускала глаза, продолжала читать красную книгу, что держала на коленях (В. Набоков)*.

В некоторых случаях отношения подчинения устанавливаются благодаря видовому различию: *Но Клим видел, что Лида, слушая рассказы отца, поджав губы, не верит им (М. Горький)*. Деепричастие несовершенного вида входит в состав базисной пропозиции и выступает в функции второго сказуемого, тогда как деепричастие совершенного вида приобретает значение не столько совершения действия, сколько состояния, сопровождающего действие, названное деепричастием несовершенного вида, в качестве его признака, и, следовательно, оказываясь в зависимой позиции, является сказуемым второстепенным.

Вместе с тем деепричастие совершенного вида может употребляться как второе сказуемое, а несовершенного – как второстепенное: *И, вытянув дрожащие руки, стараясь преградить ангелам путь, я стал хвататься за края их ярких риз, за волнистую, жаркую бахрому изогнутых перьев, скользящих сквозь пальцы мои, как пушистые цветы (В. Набоков)*. Несовершенный вид, по наблюдению исследователей, более приспособлен для «выделения у действий срединного периода в их естественном процессном протекании»[6]. Деепричастия несовершенного вида не содержат в своем значении

[6] *Бондарко А. В.* Вид и время русского глагола (значение и употребление). М., 1983. С. 124.

указания на достижение предела действия: оно представлено в процессе, во временной протяженности. Поэтому такие деепричастия широко используются для фиксации временного фона, на котором осуществляется действие, названное деепричастием совершенного вида, которое, в свою очередь, отмечает конкретный единичный факт совершения действия во времени.

Однако критерий видовой дифференциации не всегда оказывается достаточным основанием для точного указания на направление подчинения. Определяющим фактором в этом случае становится порядок следования частей: *Я стонал, я метался, я в исступлении вымаливал подаянье, но ангелы шли вперед и вперед, не замечая меня, обратив ввысь точеные лики (В. Набоков)*. В приведенном примере деепричастие несовершенного вида выступает в функции второго сказуемого, а совершенного – в функции второстепенного: первый деепричастный оборот соотносится со сказуемым матричного предложения и является базисным, а второй вступает в непосредственную связь с первым и является небазисным. Зависимость подобного рода проявляется ярче при замене базисного деепричастного оборота финитным глаголом: *Я стонал, я метался, я в исступлении вымаливал подаянье, но ангелы шли вперед и вперед, не замечая меня, обратив ввысь точеные лики. – Я стонал, я метался, я в исступлении вымаливал подаянье, но ангелы шли вперед и вперед, не замечали меня, обратив ввысь точеные лики.*

Итак, между непосредственно связанными деепричастными оборотами в составе одной конструкции могут возникать отношения однородности либо подчинения. Первые обнаруживают себя через интонацию и сочинительные союзы и свидетельствуют о равноправном положении деепричастных оборотов в предложении. Вторые носят более сложный характер и могут быть выявлены только с учетом ряда факторов – формальных грамматических показателей, вида деепричастий, а также порядка следования деепричастных оборотов. Однако именно определение этих отношений важно для понимания иерархически организованной пропозиционной структуры предложения и разграничения таких явлений, как второе и второстепенное сказуемое.

ИМЕНА, КНИГИ, СОБЫТИЯ

Л. Э. Заварзина

К ЮБИЛЕЮ А. Н. НИКОЛЮКИНА

Об Александре Николаевиче Николюкине в современных справочных изданиях, в частности в «Воронежской историко-культурной энциклопедии», можно прочитать: литературовед, текстолог, библиограф, доктор филологических наук, член Союза писателей России, академик Российской академии естественных наук, главный редактор «Литературоведческого журнала», главный научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам. К сожалению, за скупыми строками этой информации трудно увидеть человеческую индивидуальность, личностные особенности, привычки и привязанности, симпатии и антипатии. А ведь такие сведения не только необычайно интересны, но и полезны: они создают конкретный образ человека, позволяют *увидеть* и лучше узнать ученого и, как следствие, яснее и глубже понять его творчество.

Решающее значение в личностном и творческом становлении человека имеет место, где он родился. А. Н. Николюкин родился 26 мая 1928 г. в Воронеже, в сердце России, как он сам определяет местоположение своего появления на свет. Воронеж относится к той срединной части России (всего 3 % площади ее европейской территории), которая породила поистине великую плеяду выдающихся людей, прежде всего художников слова, среди которых Пушкин, Тютчев, Кольцов, А. К. Толстой, Тургенев, Никитин, Л. Н. Толстой, Бунин, Есенин, Пришвин. Этот край поистине является и сердцевиной русского народа, и сердцевиной русской природы. В «Журнале для себя» – книге воспоминаний (1), А. Н. Николюкин немало строк посвятил прекрасной природе Воронежского края. В детстве и юности он бывал в Подклетном, Сомове, Графском, Дубовке, Новоживотинном, и природа этих мест очаровывала его в любое время года.

Наряду с природой внимание и воображение Александра Николаевича с тех пор, как он научился читать и писать печатными буквами, захватили книги и… книгоиздательское дело. Так, в 1936–1937 гг. он стал выпускать многотомную (в нескольких тетрадях) «Детскую и взрослую энциклопедию». В начале ее автор написал: «Эта энциклопедия в память столетия со дня смерти великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина». Удивительно, но эта трагическая для России дата отмечалась как всенародный праздник. Крупномасштабная подготовка к нему сказалась и на юном Александре: он самостоятельно открыл для себя великого поэта. «Все, что я делал в те годы, – вспоминает ученый, – проходило под знаком Пушкина». Первая статья в энциклопедии, конечно, посвящалась Пушкину. Помимо года и места рождения значилось: «Его убил подговоренный царем жандарм Дантес в 1837 году 10 февраля в 2 часа 42 минуты в Ленинграде (Петербурге)». Осенью этого же года, когда вся страна готовилась к двадцатилетию Октября, второклассник Николюкин выпустил домашнюю стенную газету «ЛЕНИН», а позднее – газету «СТАЛИН».

Мир книг, литературы, писателей был для юного Александра Николаевича таким же значимым и необходимым, как и реальная жизнь. Как будто фотографии близких родственников, у него над кроватью были развешены портреты русских писателей в одинаковых застекленных рамочках. Они размещались в виде пирамиды, которую венчал, конечно, Пушкин; во втором ряду – Гоголь, Тургенев, Толстой; в третьем – уже пятеро, а в последнем, четвертом, – семеро, кончая Языковым. Достоевского не было: портрета его не продавалось. Зато в большой деревянной раме был портрет Шевченко: совсем недавно широко праздновался его юбилей.

В довоенной квартире Николюкиных было два больших книжных шкафа. В одном – детские книги, а в другом – дореволюционные книги издательств А. Ф. Маркса, П. П. Сойкина, В. М. Саблина, А. С. Суворина. Интерес к книгам, изданным в старой графике (с ятями и ерами), у советского школьника явно преобладал. Уже в четырнадцать лет, как он сам замечает в воспоминаниях, он мог отличить хорошую книгу от «чтива», которое его не привлекало. Влияние книг было настолько сильным, что они не только будоражили воображение подростка, но и руководили его действиями. «Записки охотника» Тургенева настолько захватили Александра, что он пытался подражать автору. Выходя поутру в старый заросший парк в Новоживотинном «на этюды», он делал записи всего,

что видел и слышал вокруг. Его интересовало состояние воздуха, света, шелест листвы, пение птиц, пейзаж заброшенного парка, вдруг возникшие мысли.

Бабушка Александра Николаевича, Екатерина Аполлоновна Тимофеева, человек глубокой духовности, читавшая М. Ганди, Р. Тагора и индийские философские тексты, имела полное основание сказать родителям подростка: «Шура не простой мальчик, с чувством достоинства и смирения. Он требует особого подхода к себе».

Мудрость родителей Александра Николаевича проявилась в предоставлении сыну большой самостоятельности, возможности иметь собственное мнение, право выбора. Они уважали его увлечения и интересы и справедливо полагали, что классическая литература дурному не научит. Так, Пушкин не только доставляет эстетическое удовольствие читателю, но и воспитывает и направляет его, особенно того, кто внимателен к слову, кто хочет и умеет думать, кто многое примеряет на себя. Проницательный читатель сможет отличить поэзию момента от поэзии вечности и выделить ее афористичность. Он понимает, что не только Николаю I адресованы строки:

Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращуру подобен…

Александр Николаевич отнес эту фразу Пушкина и на свой счет, проявив интерес к своей родословной. Вскоре он узнал, что ему есть чем гордиться. Его дед, крестьянский сын, Иван Николаевич Николюкин, родился 27 января 1863 г. в с. Березняги Богучарского уезда Воронежской губернии. После окончания Усть-Медведицкой (ныне г. Серафимович Волгоградской обл.) мужской гимназии с золотой медалью (1882) поступил в Московский университет на медицинский факультет, где в это время учился А. П. Чехов. И. Н. Николюкин первый в России стал делать операции катаракты в условиях земской больницы и опубликовал в 1890-е гг. несколько статей об этом в Киевском «Вестнике офтальмологии». Во время русско-японской войны в Манчжурии он выполнял долг военного медика. Вернувшись в Воронеж, служил врачом в городской больнице, располагавшейся около драматического театра на Старомосковской улице (ныне ул. К. Маркса). Жалованья квалифицированного специалиста было достаточно, чтобы приобрести собственный дом. И. Н. Николюкин купил на Большой Девиченской улице (ныне ул. Сакко и Ванцетти) каменный особняк с пятью

флигелями во дворе и небольшим садом. Этот район был выбран не случайно: Ивана Николаевича привлекало не столько соседство с состоятельными людьми, сколько желание поселиться в районе, представлявшем собой яркий учебно-просветительский очаг. Здесь еще с XVIII в. начали располагаться учебные заведения: солдатскую школу сменило главное народное училище, на базе которого было создано уездное училище и губернская гимназия, располагались частные учебные заведения, учительская семинария, типография, народная библиотека им. А. В. Кольцова. И для нового здания мужской гимназии также была выбрана Большая Девиченская, где она, поднимаясь в гору, упирается в Большую Дворянскую. После большевистского переворота дом Ивана Николаевича был национализирован. Огорчения хозяина были настолько сильны, что он уехал в родное село и там умер от инфаркта весной 1918 г.

Отец Александра Николаевича – Николай Иванович Николюкин – родился в 1896 г. в слободе Петропавловка Богучарского уезда Воронежской губернии и жил там до 7 лет, затем семья переехала в Воронеж. Николай Иванович учился в первой мужской гимназии, которую окончил в 1915 г. и сразу же поступил в Московский университет на естественное отделение физико-математического факультета. В разруху и голод 1918 г. он вернулся домой в Воронеж и с марта 1919 г. стал работать в лаборатории И. И. Шмальгаузена в Воронежском университете. Осенью 1919 г. пришли белые, затем красные, но Николай Иванович этого ничего не видел: с октября 1919 г. по март 1920 г. пролежал в университетском госпитале, где перенес подряд три тифа – брюшной, сыпной и возвратный – и остался жив. В 1921 г. Николай Иванович завершил обучение в Московском университете и продолжил свою деятельность в ВГУ: он был ассистентом на кафедре зоологии и сравнительной анатомии позвоночных животных, заведовал Институтом сравнительной анатомии при университете, заведовал естественным отделением педфака ВГУ. С 1931 г. его деятельность связана с созданным в Воронеже педагогическим институтом, где он работал в должности профессора и заведующего кафедрой зоологии, руководил научной работой биологической станции в Новоживотинном, был деканом естественно-географического факультета. Карьера доктора биологических наук, профессора Н. И. Николюкина, крупного специалиста в области гибридизации рыб, закончилась в Воронеже в 1948 г., когда после прошедшей в Москве печально знаменитой сессии ВАСХНИЛ он был назван антимичуринцем, обвинен в про-

паганде лжеучения Менделя и вейсманизма-морганизма и освобожден от работы в ВГПИ. Плодотворная научная деятельность Н. И. Николюкина продолжилась в Саратове, где плодом его экспериментальных исследований по гибридизации осетровых рыб стал *бестер* – гибрид белуги и стерляди (2).

На семье матери Александра Николаевича – Нины Аполлоновны Тимофеевой, уроженке Пермского края, – в полной мере отразились трагические события отечественной истории. Ее любимый брат Александр, белый офицер, был убит на гражданской войне (будущего литературоведа назвали в его честь), сестры Тимофеевы участвовали в опасных для жизни рейдах продразверсток, когда их жизнь забросила в Алтайский край; сестра Галина была абсурдно обвинена в шпионаже в пользу Японии и расстреляна. Лихолетье 20-х годов вынуждало Нину Аполлоновну менять вузовские факультеты: то она училась на факультете иностранных языков, то на экономическом, но, встретив Николая Ивановича, получила биологическое образование в ВГУ и стала его надежной помощницей.

Семья Николюкиных, бывшая летом 1942 г. в Новоживотинном на биостанции пединститута, вернувшись в Воронеж 4 июля, не успела эвакуироваться. Но именно в этот грозный период жизнь Александра Николаевича была, пожалуй, наиболее тесно связана с книгами. Во-первых, он ни на один день, даже в дни сильнейших бомбежек, не прекращал чтение «Мертвых душ», начатое перед самым отъездом из села. Во-вторых, живя рядом с пединститутом, он без труда проник в никем не охраняемую библиотеку и литературный кабинет вуза (все имущество было в спешке оставлено) и стал переносить интересовавшие его книги домой. Александр Николаевич до сих пор ясно помнит, какие драгоценные сокровища он укладывал в мешок. Здесь была «Божественная комедия» Данте с иллюстрациями Г. Доре, «Собор Парижской богоматери» В. Гюго из серии «Историческая библиотека», выходившая в предвоенные годы; «Пословицы русского народа» В. И. Даля, «Русские народные пословицы и поговорки» И. М. Снегирева, «Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках» И. И. Иллюстрова. «Я находил для себя все новые и новые пласты русской и мировой классики, – пишет в воспоминаниях А. Н. Николюкин. – Передо мной открывался огромный мир в десятки полок от Апухтина до Языкова» (1, с. 455). «Думаю, – заключает он, – что университетский курс по истории русской литературы дал мне не больше, чем это недельное пребывание в книгохранилище, богатый и разнообраз-

ный состав которого я вполне оценил» (Там же, с. 453). Как жаль, что эти книжные богатства, и те, на латинском языке, вывезенные из Юрьевского университета в 1919 г., что видел подросток в университетском бомбоубежище, сгорели.

1 августа 1942 г. Николюкины покидали горевший город. «Горел тот Воронеж, – писал более полувека спустя А. Н. Николюкин, – который помнил яхтклуб на реке, заложенный Петром Великим во времена строительства кораблей для Азовского похода. Горел Митрофаньевский монастырь, основатель которого благословил Петра, горела книжная лавка поэта Никитина на Большой Дворянской и домик А. В. Кольцова» (Там же, с. 451).

Перед уходом из Воронежа А. Н. Николюкин начал читать «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. Вообще, следует сказать, что суровая военная обстановка на просвещение, образование самого Александра Николаевича действовала весьма положительно. Еще весной 1940 г., когда он сдавал экзамены за 4-й класс, а немцы взяли Париж, его вдруг осенило: если так будет продолжаться, то можно остаться без образования. «Не знаю, – писал он впоследствии, – какими путями падение Парижа связалось в мальчишечьей голове с учебой в воронежской школе, но именно эта мысль стала причиной того, что уже с сентября 1940 г. из едва-едва успевающего на “посредственно” я стал отличником, засел за учебники и систематическое чтение» (Там же, с. 490).

Полтора года провел Александр Николаевич на оккупированной территории, его отец работал в НИИ рыбного хозяйства в Киеве, а затем – в рыбопитомнике близ Белой Церкви. Летом 1944 г. Николюкины вернулись в родной Воронеж. В 1946 г. Александр Николаевич окончил мужскую среднюю школу № 2 Юго-Восточной железной дороги (теперь это школа № 5), ту самую, где учились К. П. Феоктистов, В. И. Воротников, Л. Л. Семаго и многие другие известные воронежцы. С этого же года начались его университеты: сначала искусствоведческое отделение исторического факультета Ленинградского университета, затем та же специализация в Московском. Однако болезнь, из-за которой пришлось пропустить полный академический год, вернула Александра Николаевича к тому, что ему было дорого с самого детства, – к литературе и книгам. В 1953 г. он окончил романо-германское отделение филологического факультета МГУ. На основе кандидатской диссертации, выполненной под руководством А. А. Елистратовой, была опубликована монография «Массовая поэзия в Англии конца XVIII – начала XIX вв.»

(М., 1961). В 1970 г. А. Н. Николюкину за книгу «Американский романтизм и современность» (М., 1968) была присуждена ученая степень доктора филологических наук. Рецензенты благодарили А. Н. Николюкина не только за то, что он своей монографией значительно продвинул советскую американистику (3), но и отмечали стиль этого научного издания, отличающийся «художественностью и – что важнее всего – романтичностью» (4, с. 114).

С каким бы увлечением и интересом ни занимался А. Н. Николюкин изучением англоязычной литературы, работая в Институте мировой литературы (1956–1974), русская литература всегда была в его сердце. Одним из сокровенных желаний ученого было и остается желание показать целостность литературного процесса. Речь идет как о писателях русского зарубежья, так и о литераторах, нашедших вечное успокоение в родном Отечестве, но находящихся под идеологическим запретом. Одной из таких одиозных, в понимании большевиков, фигур был В. В. Розанов. Его имя, огромное творческое наследие были изъяты из нашей культуры и истории. Но справедливость не могла не восторжествовать. Сам Розанов так размышлял о подобных ситуациях: «Есть у нас пословица: “Правда светлее солнца”. Когда ее услыхал давно и от одной старушки вдовы, подумал: “Жив русский народ”, – т.е. он жив, имея в душе такие верстовые столбы нравственности, как эта поговорка» (5, с. 344). А. Н. Николюкин явился одним из таких *верстовых столбов нравственности*, открыв Розанова для русского народа, для новой России. Его деятельность в области розановедения – целая эпоха в истории русского чтения.

Брошюра А. Н. Николюкина «Василий Васильевич Розанов: Писатель нетрадиционного мышления» (М., 1990) стала первой за почти семидесятилетний период замалчивания отечественной книгой о Розанове. И вот уже почти четверть века имена *Розанов* и *Николюкин* для современного читателя существуют неразрывно. В течение почти двадцати лет издавалось 30-томное собрание сочинений В. В. Розанова. Реализация этого масштабного проекта завершилась успешно благодаря тому, что редактор издания, по мнению Ю. Архипова, обладал «въедливым упорством», «даром убеждения», «неукротимостью в достижении намеченной цели» (6). Для серии «ЖЗЛ» А. Н. Николюкин написал биографию В. В. Розанова (М., 2001), хотя сделать это было непросто, потому что Розанов «рожден “не ладно”: и от этого такая странная, колючая биография, но довольно любопытная» (7, с. 373).

Много лет А. Н. Николюкин комментирует, интерпретирует, исследует, изучает наследие Розанова, помогая читателям познать многоликое творчество философа, публициста, писателя. Сделать это самостоятельно порой бывает сложно, поскольку творчество Розанова – это своего рода энциклопедия духовной жизни России конца XIX – начала XX века. Роль своеобразного путеводителя по обширному розановскому наследию сыграла «Розановская энциклопедия» (М., 2008), которая подытожила достижения розановедения к началу XXI века. «Розановская энциклопедия» – масштабное явление не только в розановедении, это, по словам Л. В. Скворцова, «одно из ключевых событий в духовной жизни, в интеллектуальной жизни нашего гуманитарного сообщества» (8, с. 11). Поражает широта охвата понятий и имен, включенных в энциклопедию. Она содержит 840 персональных и 525 тематических статей, над которыми трудились 110 авторов, перу же Николюкина принадлежит более двухсот статей. П. В. Палиевский уверен, что этот увесистый том не вышел бы из печати без главного редактора этого издания, его координатора и составителя, «без действительно фантастического человека – Александра Николаевича Николюкина, с его сверхъестественной <…> абсолютно непостижимой работоспособностью, способностью громаднейший материал, циклопический, выстроить в некую “пирамиду”» (Там же, с. 18).

Значительным вкладом в розановедение явились материалы грандиозной Международной научной конференции «Наследие В. В. Розанова и современность», состоявшейся в Москве в 2006 г. Но розановская издательская эпопея этим не завершилась. В издательстве Академии наук «уже лежит вроде бы благожелательно принятая заявка неутомимого исследователя на академическое собрание сочинений Розанова – такое, где уже не будет претензий ни к текстологии, ни к атрибуции, ни к комментированию текстов писателя, собранных в максимально доступном объеме» (6).

Свою насущную задачу А. Н. Николюкин видит в воссоздании целостности русской литературы. Он подчеркивает, что «важнейшим звеном, связующим в эстетическое целое русскую литературу в России и за рубежом, были русский язык, национальная проблематика, боль за судьбу России, а также традиции русской культуры, классической литературы прошлого» (9, с. 247). Он составляет и редактирует «Литературную энциклопедию русского зарубежья, 1918–1940» в четырех томах (М., 1997–2006), чтобы сберечь и передать потомкам бесценный материал.

Ученого волнуют судьбы авторов, забытых или необъективно оцениваемых в советское время. Таким, в частности, является М. Н. Катков. Его 6-томное собрание сочинений под общей редакцией А. Н. Николюкина уже издано в Петербурге (СПб., 2010–2012). В настоящее время внимание литературоведа переключено на изучение наследия Ю. Ф. Самарина.

Своим самоотверженным, высокопрофессиональным трудом Александр Николаевич Николюкин продолжает преданно служить России, сохраняя ее национальное богатство путем издания книг, руководствуясь соображением любимого им Розанова: «КНИГА же взята как центр культуры, потому что действительно в КНИГУ падает всякая дозревшая и полновесная мысль», потому что «в конце концов *все стекается в слово*, и все *завещается потомству*» (10, с. 296). В этом плане поистине титаническая деятельность А. Н. Николюкина является связующим звеном между отжившими и живущими поколениями. Главным двигателем, путеводной звездой его подвижнического служения является любовь к России, родной истории, культуре. Любовь – это прежде всего память и знание. При этом каждый человек и общество в целом должны работать над увеличением знаний о своем прошлом, о своих великих соотечественниках. Для России это задача важная и насущная, потому что, по справедливому замечанию Розанова, «святых много на Руси, – как ни в какой стране; но, будучи золотыми частицами, они тонут в массе хаоса, безобразия» (11, с. 42).

Литература

1. *Николюкин А. Н.* Журнал для себя // *Николюкин А. Н.* О русской литературе. М., 2003.

2. *Николюкин Н. И.* Межвидовая гибридизация рыб. Саратов, 1952; *Николюкин Н. И.* Отдаленная гибридизация рыб. М., 1942; *Анохин Д.* Царь-рыба из теплицы // Вечерняя Москва. 2004. 30 июля. № 140.

3. *Ковалев Ю.* Американский романтизм и современность // Вопросы литературы. 1969. № 7.

4. *Мулярчик А. С.* Опыт исследования американского романтизма // Филологические науки. 1969. № 4.

5. *Розанов В. В.* Собр. соч. Признаки времени. Статьи и очерки 1912 г. Письма А. С. Суворина к В. В. Розанову. Письма В. В. Розанова к А. С. Суворину. М., 2006.

6. *Архипов Ю.* Тридцатитомный Розанов // Литературная газета. 2010. № 31.

7. *Розанов В. В.* Уединенное. М., 1990.

8. Материалы обсуждения «Розановской энциклопедии» в Доме А. Ф. Лосева 7 апреля 2009 г. // Литературоведческий журнал. 2010. № 26.

9. *Николюкин А. Н.* О русской литературе. М., 2003.

10. *Розанов В. В.* Собр. соч. Когда начальство ушло… М., 1997.

11. *Розанов В. В.* Собр. соч. Загадки русской провокации. Статьи и очерки 1910 г. М., 2005.

И. В. Пантелеев

В ЕДИНСТВЕ – МНОГООБРАЗИЕ: ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА ВОРОНЕЖСКОГО КРАЯ, ОТРАЖЕННАЯ В КУЛЬТУРЕ РОССИИ

Общеизвестно, что Россия является многонациональным и поликультурным государством и что в этом этническом и культурном многообразии заключается ее сила, поскольку такое взаимодействие способствует сплочению этносов и взаимообогащению национальных культур, а следовательно, и общероссийской культуры. Обращение к архаичной культуре нашей Родины, изучение ее посредством сопоставления с современной культурой позволяет нам не только объективно оценить понесенные за прошедшие столетия культурные потери, но и наметить перспективы развития культуры современной России с учетом ориентации на традиционные культурные ценности. Из всего сказанного выше следует: выход в свет первой части сборника «Фольклорно-этнографические материалы из архива Русского географического общества XIX века по Воронежской губернии», в котором впервые опубликованы 14 рукописных текстов, хранящихся в «Русском географическом обществе» в Санкт-Петербурге и недоступных массовому читателю, является значимым событием в культурной и научной жизни не только Воронежского края, но и всего нашего государства[1].

Представленные в сборнике материалы, собранные воронежскими краеведами позапрошлого столетия в различных уездах Воронежской губернии, знакомят современного читателя с древ-

[1] Фольклорно-этнографические материалы из архива Русского географического общества XIX века по Воронежской губернии. Часть I / Подготовка текстов и составление Т. Ф. Пуховой, А. А. Чернобаевой. Афанасьевский сборник: материалы и исследования. Воронеж, 2012.

нейшими пластами традиционной народной культуры: бытом, обрядами и поверьями, языком и произведениями устного народного творчества, в которых отразились, по меткому замечанию С. Н. Булгакова, душа народа, его вера, отличительные особенности мировоззрения. Представленный в сборнике фольклорно-этнографический и лингвистический материал сопровождается разнообразными пометами, указывающими на место записи, время исполнения того или иного обряда, той или иной песни, на этническую принадлежность фольклорного произведения или диалектного слова. Это убедительно свидетельствует о том, что «культурное творчество, создающее духовные ценности, конкретно и национально» (С. Н. Булгаков).

Сказанное подкрепим примерами. Так, в разделе IX, опись № 5 содержится обстоятельная характеристика обычаев малороссиян Бирюченского уезда отмечать христианские праздники. Несомненным достоинством записей этнографа Снесарева является то, что он не просто пошагово описывает всю последовательность праздничного действа, но и приводит соответствующие лексические эквиваленты малороссийского и великорусского названия праздника. Например: **вечер Богоявления**, по-русски *свечки*, по-малороссийски *голодная кутья* (с. 76); **девишник**, по-малороссийски *дружбины* (с. 78); **Светлое Христово Воскресенье**, по-малороссийски *Великдень* (с. 94) и т.п. Интересно, что слово «Великдень», которое Снесарев дает как украинское, в «Словаре русских народных говоров» датируется 1854 годом с пометой курское (СРНГ-4: 108), а Л. Н. Толстой приводит его в Записной книжке № 8 за 1879 год (ПСС, т. 48: 232). Отсюда возможно предположение, что лексема Великдень была принесена в курские и воронежские диалекты переселенцами из северных районов России (Москва, Тула), поскольку после свержения монголо-татарского ига началась вторая волна миграции населения, но теперь уже не с юга на север, как во времена Киевской Руси, а с севера на юг, в результате чего произошло освоение земель, известных в истории России под названием Дикого поля. Этой теме посвящен содержащийся в рецензируемых «Фольклорно-этнографических материалах…» «Исторический очерк постепенного заселения Воронежского края», написанный Н. И. Второвым, многие научные положения которого подтверждены позднейшими научными изысканиями.

Этнографические материалы, собранные М. А. Веневитиновым, содержат необрядовые и обрядовые великорусские и мало-

российские песни, духовные стихи, сказки, загадки, заговоры, в которых раскрываются особенности мировоззрения двух братских народов, сходство и различие их культурных традиций.

Особый интерес представляют записи диалектных слов и выражений (с. 138, 248, 271), народных названий православных праздников (с. 260), антропонимов и содержащих их поговорок (с. 264 и др.), поскольку благодаря им мы можем проследить эволюцию русского и украинского языков. Так, например, на основе анализа языкового материала, собранного П. В. Малыхиным в Нижнедевицком уезде Воронежской губернии, мы можем заключить, что для речи населения этого уезда характерны слова, присущие жителям Тульской губернии. Например: **брухать**, **волосень**, **гладкий**, **гваздаться**, **загнетка**, **замашки**, **крикса**, **окоротить**, **притоманно**, **притуга**, **трус**, **цыновать** и др. (с. 270–278). Ср., например, в дневниках, записных книжках, художественных произведениях Л. Н. Толстого – Матрена: «Если случаем и похрапывать начнет [баба. – *И. П.*] или что, ей *укороту* можно сделать» (ПСС, т. 26: 168); Аким: «*Притаманно*, значит, не знаю, тае» (ПСС, т. 26: 184); Акулина: «Ишь, подлая, *загваздала* как» (ПСС, т. 26: 192); «*Гладеха* баба» (ПСС, т. 48: 286); «вешника шерсть: *волосень* на паневы, выволочка на сукно-кафтан» (ПСС, т. 48: 363); «*циновать* лыко на лапти» (ПСС, т. 48: 183); «*криксу* откликаешь» (ПСС, т. 48: 287); «косая *притуга*» (ПСС, т. 48: 185). Многие из диалектных лексем, зафиксированных П. В. Малыхиным, употребляются в современных тульских говорах: **брухатый** – «бодливый», **гладкий** – «толстый, упитанный (о человеке)»; **гваздаться** – «сильно пачкаться, грязниться»; **загнетка** – «шесток, площадка перед устьем русской печки»; **замашка** – (чаще во мн. ч. – **замашки**) – «мужская особь конопли; посконь»; **крикса** – «детская болезнь, приводящая больного в плаксиво-раздражительное состояние»; **окоротить** – «остановить, призвать к порядку кого-либо»; **трус** – «кролик» (Романов Д. А., Красовская Н. А. Материалы к словарю тульских говоров. Тула, 2008). О том, насколько весом вклад П. В. Малыхина в отечественную науку, убедительно свидетельствует тот факт, что его работа «Быт крестьян Воронежской губернии Нижнедевицкого уезда», опубликованная в «Этнографическом сборнике Императорского русского географического общества» Ч. I, 1853 г., была использована при составлении многотомного труда «Россия. Полное географическое описание нашего Отечества», который вышел под. ред. В. П. Семенова-Тян-Шанского в начале XX столетия.

Второй том «Среднерусская черноземная область» увидел свет в 1902 году в Санкт-Петербурге, издание А. Ф. Девриена. В этом томе на с. 648 в указателе главнейших источников и приводится упоминаемая нами работа П. В. Малыхина.

В заключение краткого разбора «Фольклорно-этнографических материалов из архива Русского географического общества XIX века по Воронежской губернии» считаем необходимым отметить, что этот сборник будет крайне полезен историкам, культурологам, филологам – диалектологам и фольклористам, а также специалистам в области религиоведения (в сборнике содержится информация о религиозных сектах, ранее существовавших на территории Воронежского края) и всем тем, кто интересуется патриархальной культурой России.

М. Н. Недосейкин

БОДЛЕР-ПАЛИМПСЕСТ

Можно смело утверждать, что в последнее время интерес к фигуре Шарля Бодлера заметно вырос в нашей стране. Появляются все новые и новые переводы его классических произведений[1], постепенно расширяется и сам состав бодлеровских текстов[2], растет число статей, защищаются диссертации[3]. Однако при внешней действительно обнадеживающей картине освоения творческого наследия самого известного французского поэта XIX столетия попрежнему остается, а возможно даже и усиливается, ощущение некоторой интеллектуальной неудовлетворенности. Связано это,

[1] Наиболее примечательным явлением в этом ряду, пожалуй, представляется издание в рамках серии «Библиотека зарубежного поэта». См.: *Бодлер Ш.* Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники / Пер. с фр. Е. В. Баевской. СПб., 2011.

[2] Наконец-то вышли письма Бодлера, на которых, между прочим, построено не меньше интерпретаций его творчества, чем на собственно художественных произведениях. См.: *Бодлер Ш.* Избранные письма / Пер. с фр. под ред. С. Л. Фокина. СПб., 2012.

[3] См., к примеру, следующие весьма показательные авторефераты кандидатских диссертаций: *Солодовникова Т. Ю.* Шарль Бодлер и становление литературно-художественной журналистики Франции: Первая половина – середина XIX в. Краснодар, 2000; *Фонова Е. Г.* Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма. М., 2009; *Максимова Т. М.* «Стихотворения в прозе» Шарля Бодлера. Поэтика жанра. Иваново, 2010.

думается, с тем, что всякий раз исследователи (часто незаметно для самих себя) сталкиваются с необходимостью прояснить те творческие достижения и жизненные основания, которые и позволили Бодлеру занять столь уникальное и признаваемое практически всеми место в мировой литературе. Именно в этом пункте, собирающем основные интенции литературоведческого анализа, и происходит чаще всего своеобразный сбой, не позволяющий более или менее ясно артикулировать смысловую специфику феномена Бодлера.

Приходится признать, что одной из главных причин сложившейся ситуации является тот устойчивый, давно оформившийся понятийный научный аппарат, который расположился вокруг имени французского поэта, тем самым блокируя саму возможность иных смысловых контекстов. Бодлер словно бы и не существует за этими категориальными пределами: здесь и предельно широко понимаемый романтизм, и грядущий символизм, неизбежная тема современности и города, обязательный синтез разных жанров и направлений и тому подобные общие места литературоведческой науки. Спору нет, все эти понятия, безусловно, присутствуют в творчестве французского классика, и меньше всего нам хотелось бы утверждать их абсолютную нерелевантность, однако они явно уже исчерпали свою объяснительную силу, по крайней мере, по отношению к Бодлеру. В их семантическом кругу он сразу до неразличимости становится похож на многих и многих других поэтов и прозаиков второй половины XIX века. Очевидно, что выявить реальную художественную специфику Бодлера с помощью такого научного арсенала вряд ли уже получится, о чем явно, хоть и опосредованно, свидетельствуют многие современные диссертационные работы.

В этом исследовательском контексте монография С. Л. Фокина «Пассажи: этюды о Бодлере»[4] приобретает, думается, особую значимость. Дело заключается в том, что основной интерес отечественного ученого как раз направлен на выработку понятий, которые смогли бы уловить уникальность художественного опыта Бодлера и представить ее читателю в наиболее полном смысловом объеме. Для решения этой задачи он обращается к уже сложившейся тра-

[4] *Фокин С. Л.* Пассажи: этюды о Бодлере. СПб., 2011. Интересно, что это всего лишь вторая монография в нашей стране (насколько нам известно), посвященная Бодлеру. Предыдущая книга вышла в свет более тридцати лет назад. См.: *Нольман М. Л.* Шарль Бодлер. Судьба. Эстетика. Стиль. М., 1979.

диции, правда, сложившейся в смежной литературоведению дисциплине, во французской философии второй половины XX века (представленной в нашем случае такими именами, как Ж. Рансьер и Ф. Лаку-Лабарт). Если быть более конкретным, то речь идет о весьма гибком и динамичном понятии, которое может вызвать (и часто вызывает) на русской почве легкое недоумение: «политика поэзии»[5]. Действительно, как и любое подобное образование, за которым во Франции неизменно маячит призрак деконструкции, оно трудно поддается однозначному определению, отчего, думается, и оказывается под постоянным подозрением у научного сообщества. Но в том-то и дело, что объяснительная энергия этого понятия напрямую связана с возможностью его постоянного перестраивания, внутренней и внешней изменчивостью, повышенной приспосабливаемостью к анализируемому материалу. И поэтому, когда С. Л. Фокин почти сразу дает обозначение «политики поэзии» как способа-бытия-вместе-с-другими людьми (с. 28), то это скорее стоит рассматривать не как окончательный вывод, а только в качестве начала того литературоведческого приключения, которое с помощью «подозрительного» понятия предлагает нам совершить автор монографии.

Своеобразным подспорьем в этом начинании ему служит и сама организация книги, построенной как серия литературоведческих эссе. Всего их шесть: «Политика поэзии», «История с Академией и “моя черная Сибирь”», «Призрак Прудона, или Почему надо бить бедных», «Сладострастие революции», «Словарь прописных истин и поэтика общего места» и «Николай Сазонов – первый переводчик Шарля Бодлера». Интересно, что отличаются они друг от друга не только материалом или объемом, но и аналитическими доминантами: от ярких вспышек «силовых» прочтений – до классической историко-литературной статьи. Собираются же воедино эти вроде бы внешне разрозненные части за счет сквозных лейтмотивов, иногда даже прямых повторов той или иной мысли. Впрочем, результат подобного объединения оказывается весьма неожиданный: всякий раз, когда ученый возвращается к своим центральным интуициям, происходит своеобразное расслоение; одно и то же оказывается различным. Другими словами, на протяжении всей работы С. Л. Фокин постоянно смещает, расшатывает и перестраивает ис-

[5] Неувядающая популярность этого словосочетания у философов самой разной интеллектуальной ориентации (в диапазоне от Т. Иглтона, например, до Б. Гройса) сама по себе уже может стать объектом научного интереса.

пользуемые аналитические категории. Вообще, если сравнить эту книгу с его предыдущими монографическими работами о Ж. Батае или А. Камю, то очевидна как раз эта смена научной оптики: от стремления свести все в систему, собрать в одно непротиворечивое целое, выстроить единую линию – к смысловой поливалентности, созданию своеобразного палимпсеста, который, конечно же, будет настаивать на собственном продолжении. Бодлер словно бы потребовал от ученого иного подхода, удачно воплощенного в метафоре пассажа.

Работа в рамках «политики поэзии» предопределила выход С. Л. Фокина к особой области взаимодействия, постоянного перетекания того, что привычно (и, увы, неточно) обозначается в литературоведении словами «жизнь» и «творчество». Чтобы вновь уйти от привычного терминологического деления, потребовалось ввести еще одно «переделанное» понятие – «опыт» (теперь уже с опорой на В. Беньямина). Здесь не место, конечно же, подробно разбирать исторические хитросплетения одной из самых сложных литературоведческих проблематик, имеющей диаметрально противоположные решения и, что самое интересное, равную научную обоснованность и результативность; отметим лишь ее неизбывную интеллектуальную продуктивность, подтверждаемую рецензируемой книгой. Опыт как область постоянного взаимодействия жизни и творчества у Бодлера и становится главным объектом научного анализа, опыт, раскрывающийся всегда косвенно, улавливаемый благодаря «политике поэзии», различные конфигурации которой и предлагают читателю шесть эссе этого исследования.

Не останавливаясь подробно на каждом из этюдов, постараемся представить общий абрис фигуры Бодлера, возникающей в монографии С. Л. Фокина. Думается, что ядерным образом, вбирающим и одновременно формирующим опыт французского поэта, является образ пропасти, бездны (le gouffre). Наиболее репрезентативно он дан в одноименном стихотворении, разбирающемся в первом этюде книги («Политика поэзии»). Именно вокруг него циркулируют основные составляющие творческой практики поэта. Можно сказать, что, по мнению ученого, одной из специфических черт поэтического видения Бодлера является его способность в любом явлении увидеть пропасть. Это чуть ли не универсальный метод, с легкостью вскрывающий все, что угодно: мыслить пропастью, бездной.

В остальных этюдах идет конкретизация столь необычного творческого метода, выделяются его основные аспекты. Во-пер-

вых, это постоянное обнаружение крайностей, разрывающих мнимую гармонию целостного бытия. Достигнуть этого состояния – между крайностями / над пропастью – возможно только благодаря особой практике / политике доведения всего до логического завершения или почти научного экспериментирования на себе и окружающих. Именно отсюда возникает и навязчивое возвращение Бодлера к культу чистой и холодной формы, к идее строгого «гигиенического» построения себя, а также его откровенная авантюра с выборами на освободившееся место во французской Академии. К этому же проблемному полю стоит отнести и драматические отношения с идеей Революции, проанализированные сразу в двух этюдах («Призрак Прудона, или Почему надо бить бедных» и «Сладострастие революции»).

Во-вторых, способность мыслить пропастью / бездной предполагает минимум собственного Я, так как перед лицом Ничто обычная романтическая зацикленность на самом себе не приносит никаких творческих дивидендов. Здесь необходимо скорее самоумаление, вычеркивание из себя всего лишнего, наносного, романтического в том числе. В русле этой поэтической политики С. Л. Фокин и рассматривает поздние незаконченные проекты Бодлера[6], связанные с идеей произведения, состоящего в основном из своеобразных «общих мест», проводит напрашивающуюся параллель с последним романом Флобера «Бувар и Пекюше» («Словарь прописных истин и поэтика общего места»).

Третий аспект имеет характерные социальные обертоны. Состояние пропасти / над бездной необходимо влечет за собой жизненную установку на неудачу, катастрофу, несчастье. И здесь в ход может пойти все, что угодно: от самооговора (сумасшедший, шпион и т.д.) до пристрастия к «демону противоречия» Э. А. По. Кстати, именно при анализе этого пучка творческих устремлений Бодлера С. Л. Фокин ясно демонстрирует, что крайности у французского поэта обычно не сходятся. Наоборот, их появление и продуктивность в большой степени связаны с постулируемой невозможностью какого бы то ни было совпадения. Отсюда и его тяга к созданию «зеркальных масок» (с. 58), помогающих достичь столь

[6] Здесь стоит сказать, что в целом акцент исследования смещен на те произведения Бодлера, которые в чрезвычайно малой степени освоены отечественной наукой. Ведь Бодлер в России стал своеобразным заложником «Цветов Зла», и преодоление этой инерции, думается, было еще одной задачей С. Л. Фокина.

желаемого результата, минимального, но различия. Любопытно, что в роли таких масок выступали не только вымышленные фигуры произведений или образы, формировавшиеся в бодлеровской искусствоведческой критике, но и вполне реальные люди, с которыми так или иначе пересекалась его «политика поэзии» (Сент-Бев, Прудон, Флобер и др.). При этом, что немаловажно, смена масок происходит у Бодлера с потрясающей скоростью, их постоянный хоровод приводит поэта даже к созданию особого жанра – жанра фейерверков (с. 129 и др.), моментальных записей мелькающих событий опыта.

Понятно, что выделенные нами аспекты «политики поэзии» французского классика не функционируют отдельно друг от друга, их сложные и противоречивые отношения как раз подробно представлены в книге С. Л. Фокина и проанализированы. В результате у читателя действительно вырисовывается чрезвычайно объемный и многомерный образ поэта, что и было, думается, главной целью предпринятой ученым литературоведческой прогулки по творческим пассажам Бодлера.

М. А. Телятник

ЖИВАЯ КНИГА

Наше литературоведение стало богаче с появлением новой монографии, посвященной творчеству Леонида Андреева, знаковой фигуры конца XIX – начала XX веков[1]. Публикация первого тома Полного академического собрания сочинений и писем писателя (М., 2007), где увидели свет такие его ранние рассказы, как «В холоде и золоте», «Он, она и водка», «Загадка», «Две встречи», «Чудак» и др., позволила Екатерине Степановне Панковой ввести их в научный обиход. А блестящие знания автора монографии русской и зарубежной классики, мифологии, библейских текстов, философии, театральных и музыкальных сочинений сделали возможным приступить к рассмотрению исключительно важной для исследователей Л. Андреева проблемы осмысления писателем «чужого текста».

Работа Е. С. Панковой, являясь результатом многолетнего, тщательного изучения наследия Л. Андреева, убедительно опроверга-

[1] *Панкова Е. С.* Творчество Леонида Андреева и мировое художественное наследие (1892–1917). Орел, 2012.

ет бытовавшие утверждения о «небогатом запасе его знаний», о «малообразованности и претенциозности», о недоверчивом и небрежном отношении к книгам. В своем исследовании Е. С. Панкова рассматривает те произведения писателя, в которых трансформировались образцы русской и мировой художественной культуры. Перед нами возникают параллели Андреев и Пушкин, Шекспир, Тургенев, Гл. Успенский, Гончаров, Гомер, Фонвизин, Андерсен, Мунк, Диккенс, Гаршин, Шиллер, Некрасов, Ницше, Шопенгауэр, Достоевский, Э. По, Чехов, Надсон… Многообразие цитат, реминисценций, аллюзий позволили автору монографии говорить об Андрееве как о писателе, произведения которого органически вписываются в мировой культурно-исторический процесс.

По наблюдению Е. С. Панковой, «среди иностранных писателей бесспорным авторитетом для себя Андреев считал Шекспира», и потому параллели с шекспировскими текстами представляют особый интерес. Так, в частности, анализируя рассказ «На избитую тему» (глава «Исходя из шекспировских критериев») о любовной связи героя с падшей женщиной, автор монографии рассматривает персонажей, учитывая рецепцию двух шекспировских пар: Гамлет – Офелия, Отелло – Дездемона. Андреевский персонаж возмущается, когда его относят к типу «Гамлетиков», при этом изображает из себя человека, которого волнуют «проклятые вопросы». Пытается цитировать Шекспира и героиня – при этом ее знания ограничиваются единственной растиражированной фразой из «Отелло». Эти и другие реминисценции и аллюзии из шекспировских трагедий позволяют увидеть всю глубину измельчания чувств андреевских героев.

Из русских писателей, по словам автора исследования, особое предпочтение Андреев отдавал Пушкину. В монографии приведены многочисленные примеры введения пушкинского текста в рассказы («Памятник», «Держите вора», «Он, она и водка», «Оро», «Баргамот и Гараська») и пьесы («К звездам», «Дни нашей жизни») писателя. Комментируя пушкинское «Мечты, мечты, где ваша сладость…» в пьесе «Екатерина Ивановна» (глава «Вдохновляясь Пушкиным»), Панкова вступает в спор с устойчивой точкой зрения. Она не соглашается видеть в одной из сцен андреевской пьесы реминисценцию из стихотворения Пушкина «Пробуждение». По ее мнению, в данном случае более уместна отсылка к фрагменту из шестой главы «Евгения Онегина».

Любопытно обращение к строчке «милые, но погибшие создания» в связи с рассказом «Баргамот и Гараська» (глава «От Геме-

ра до Гончарова»). У этой фразы много источников. Е. С. Панкова указывает на «Пир во время чумы» Пушкина, очерк А. И. Левитова «Погибшее, но милое создание». Можно вспомнить и «Тысячу душ» А. Ф. Писемского, и стихотворение Я. П. Полонского «Встреча». Сам Андреев в одном из фельетонов «Москва. Мелочи жизни» (Курьер. 1901. 11 февр. № 42. С. 2) приводит эту фразу в ироническом ключе, характеризуя московские развлечения в манеже, где в числе предлагаемых и рекомендуемых удовольствий масса «милых, но погибших созданий». В рассказе «Баргамот и Гараська» мы читаем: «По своей внешности Баргамот скорее напоминал мастодонта или вообще одного из тех милых, но погибших созданий, которые за недостатком помещения давно покинули землю…». «Видоизмененная цитата, – замечает Е. С. Панкова, – поставленная рядом со словом “мастодонт”, создает эффект несообразности, что побуждает пристальнее вглядеться в городового, понять суть его натуры».

Глава «Между истиной и заблуждением» посвящена широко обсуждавшемуся в литературоведении и важному для самого Андреева «Рассказу о Сергее Петровиче». Во всех высказываниях о рассказе Андреева, как считает Панкова, нет ясного ответа на существенный для понимания произведения вопрос о соотношении автора – повествователя – героя. Вступая в полемику с Л. А. Иезуитовой, которая утверждала, что повествователь полностью тождествен главному герою, автор монографии справедливо замечает, что этому противоречит сама конструкция заглавия. Она предполагает «дистанцированность повествователя от персонажа».

Несомненным достоинством размышлений Е. С. Панковой о духовных поисках Сергея Петровича является обращение к кругу его чтения – к книгам Ж. Верна и Ф. Шпильгагена. Возможно, допускает исследователь, именно «80000 верст под водой» Ж. Верна о капитане Немо, «могучей и стихийно свободной личности», и «Один в поле не воин» Ф. Шпильгагена о «благородном деспоте Лео», подготовили благодатную почву для восприятия ницшеанской идеи сверхчеловека. Интересно отметить связь этого рассказа и фельетона Андреева «Если жизнь не удается тебе, то удастся смерть», написанного позднее и посвященного спектаклю Московского художественного театра по пьесе Г. Гауптмана «Михаэль Крамер». В рассказе Сергей Петрович передал мысль Ницше своими словами: «Если жизнь не удается тебе, если ядовитый червь пожирает твое сердце, знай, что удастся смерть». Для названия фель-

етона Андреев взял не цитату из Ницше, а слова героя рассказа, их сокращенный вариант. Более того, в конце фельетона Андреев вводит фразу: «Люди всегда добивают того, кто уже ранен природой» – точную цитату из «Рассказа о Сергее Петровиче».

Последняя глава книги Е. С. Панковой посвящена произведению позднего Андреева – пьесе «Милые призраки», перенасыщенной цитатами, аллюзиями, реминисценциями. Греческая мифология, Евангелие от Матфея, Пушкин, Лермонтов, Языков, Белинский, Курочкин, Некрасов, Грановский, Сервантес, Мольер, Шиллер, Глинка, Оффенбах – таков круг источников, к которым обратился Андреев, решая новую для себя задачу: показать, как «вокруг центрального лица заплетаются и разворачиваются события, отдаленно напоминающие нам страницы знакомых и любимых книг».

Обстоятельное исследование интертекстуальных связей в поздних «Милых призраках» позволило Е. С. Панковой подвести читателя монографии к выводу о том, что на протяжении всего творчества «Леонид Андреев уверенно ориентировался в мировом художественном наследии и его лучшими образцами насыщал, обогащал собственное творчество», во многом предвосхищая литературные новации XX века.

В. А. Пестерев

ЛИЧНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ И ЛИЧНОСТЬ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ

Личность и творчество Грэма Грина – магистральное направление научной деятельности Светланы Николаевны Филюшкиной на протяжении вот уже пяти десятилетий, начиная с защищенной в 1969 году кандидатской диссертации «Грэм Грин – романист». Многоаспектность исследования романного наследия этого британского писателя отражена и в последней монографии С. Н. Филюшкиной[1].

В этой работе очевидно целостное осмысление писательского пути Грина в единстве духовно-нравственных, религиозно-философских и социополитических воззрений прозаика и их видоизме-

[1] *Филюшкина С. Н.* «Нет, не песчинка!» Размышления над романами Грэма Грина. Воронеж, 2010.

нение, однако при том, «что Грин вроде в чем-то и меняется, и остается… прежним» (с. 10)[2]. Устремленность писателя к подлинным ценностям рассматривается в монографии в единстве мировоззренческого скепсиса, парадоксальности, иронии, составляющих суть миропонимания Грина в его художественной проекции. Авторский контекст в работе органичен внеавторскому: не только в четвертой главе, посвященной связям Грина – непосредственным и типологическим – с Ч. Диккенсом, Ф. М. Достоевским, Сервантесом, а также противостоянию им, переосмыслению их художественных достижений (с. 103–127). Начиная с предисловия и до заключительной части в поле зрения исследователя постоянны Дж. Джойс, Э. Хемингуэй, Г. К. Честертон, Н. А. Некрасов, В. Шекспир, Г. Белль, В. Кеппен, Т. Гарди, Дж. Фаулз, Р. Хаггард, А. П. Чехов, А. К. Дойл и ряд других писателей прошлого и настоящего. Глава «В мастерской писателя» (с. 127–148) всецело сосредоточена на самобытности Грина-художника, вместе с тем анализ каждого из романов включает поэтологические моменты, раскрывающие соответствие содержательно-смысловой и формальной структур, свойственное прозе Грина. Калейдоскопически складывается, благодаря лаконичным и тезисным суждениям автора монографии в процессе интерпретации романов Грина, общее представление о нем как о художнике классического реализма: глубинна связь писателя с английскими традициями, явная, скажем, в «реалистической детерминированности характера» (с. 13), но одновременно его произведения современны в художественных модификациях романа XX века (монтаж, подтекст, интертекстуальность).

«Грин обращается к одному и тому же кругу больных для него вопросов: нравственного выбора и личной ответственности индивида, к проблеме плодотворности и гуманистической сущности его действий, его отношения к общепринятым моральным нормам» (с. 10). В соответствии с этим основополагающим принципом С. Н. Филюшкина концептуализирует материал монографии, утверждая правомерность «блочного» ее построения, объединяя в главы произведения «с учетом не столько времени их создания, сколько их внутренней общности, или, наоборот, различных нюансов в решении сходных проблем» (с. 10). Именно поэтому осмысляются (но в разной мере) как «серьезные» романы («Novels» в определении Грина) от «Сути дела» до «Монсеньора Кихота», так

[2] Здесь и далее страницы цитат из монографии С. Н. Филюшкиной указаны в тексте рецензии.

и из разряда «развлекательного чтения» (их автор именует «an Entertainment»): «Ведомство страха», «Наш человек в Гаване», «Путешествия с тетушкой».

Подобно У. Фолкнеру Грин мог бы заявить: «Меня интересуют главным образом люди, человек в конфликте с самим собой, со своим собратом, со своим временем и местом, где он живет, со своим окружением»[3]. Это вправе сказать о себе каждый значительный художник XX столетия: Р. Музиль, Л. Ф. Селин, В. Набоков, А. Мердок, К. Абэ, Г. Гарсиа Маркес… Своеобразие британского романиста отмечено С. Н. Филюшкиной в точных формулировках названий глав и подглавок: «оппозиция героев "праведного" и "грешного"; диктат "отвлеченных формул" и голос чувства»; «"грех" свободной воли и проблема личной ответственности»; «человек и Бог»; «индивид в системе социума и политической "злобы дня"»; «проблема гуманизма и действия»; «подлинное и мнимое, вера и безверие»; «творческая личность в столкновении с обществом и борениях с самой собой»; «индивид и государственные институты» (с. 5).

Углубленное и основательное аналитическое развитие эти положения получают в размышлениях – интерпретациях произведений Грина в том полном охвате творческих десятилетий писателя, когда целостно раскрывается парадоксальная многосоставность его «проклятых» вопросов: духовно-нравственных, религиозных, экзистенциальных, онтологических, психологических. Расширяет и проблематизирует художественное мышление Грина включение автором монографии его «Силы и славы», «Сути дела», «Комедиантов», «Доктора Фишера из Женевы» и других романов в исследовательский и критический контекст. Он представлен (с определенными полемическими моментами) современниками Грина (И. Во, У. Голдинг, Папа Римский Павел VI, Р. Мортимер), западными и отечественными литературоведами, среди которых Ф. Уиндем, У. Аллен, В. В. Ивашева, В. Д. Днепров, С. Бэлза.

В общей дискуссионной парадигме XX века о разных, подчас несовместимых, сферах искусства и морали, отраженной, скажем, в работах Ж. Маритена и Г. Белля, творчество Грина представляет единство эстетического и нравственного, вплотную ставя вопрос о судьбе гуманизма в современном мире. Прослеживая далеко не простой путь писателя в этом направлении и основываясь в первую очередь на его романах, С. Н. Филюшкина раскрывает природу гуманизма Грина. Правомерность насилия во имя добра; выбор

[3] *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма М., 1985. С. 161.

человеком нравственной позиции; вера и католическая этика; человек в социально-политической и идеологической ситуации; метафизическое зло; отчуждение личности и чувство ответственности; человек и его «маска»; гуманистическая ценность сомнения; диалектика добра и зла. Эти внешние и внутренние параметры концентрируются в главной дилемме Грина – ложных и истинных ценностей. Для британского писателя, как показывает исследователь, – исходная и итоговая «проблема подлинной нравственности, основанной на доброте и сострадании к человеку, на непрестанном искании истины и активном неприятии любых завершенных теорий и концепций, застывших догм, предписаний, правил» (с. 121). Дегуманизации жизни и дегуманизации искусства противостоит развитие и самосознание стремящейся к целостности, целесообразности и антропологической аксиологичности культуры XX века. В ее смыслообразующем сущном органично творчество Грина, в своем единомыслии и личной ответственности родственного таким писателям его времени, как У. Фолкнер, Т. Манн, Г. Грасс, У. Голдинг. Человеческое в человеке и вера в человека как основа гуманизма Грина не вызывает сомнения. И в этом смысле не случайна первая часть названия монографии с постулатом Грина: Человек – «не песчинка».

Л. Штраус

ВЫЙТИ ИЗ БОГОУБЕЖИЩА

В детской сказке читал, как искусный фехтовальщик так ловко вертел шпагой, что капля дождя не могла упасть на него. Мы тоже научились столь искусно фехтовать делами, словами, всей жизнью нашей, что Богу не пробиться к нашим душам, мы прочно защищены от человеческого идеала, что пребывает где-то над нашими головами... лишь крохотные островки в море житейском, случайные проколы в куполе всеобщего богоубежища, лишь там совершается, что предназначено было всему человечеству.

Л. Бородин, «Расставание».

17 апреля 2012 года в Центральном Доме литераторов при переполненном зале состоялся вечер памяти Л. И. Бородина…

Роман Леонида Бородина «Другая жизнь» по предложению издательства «Посев» был опубликован под названием «Расставание». Леонид Иванович – в другой жизни, а мы переживаем расставание

с ним. И как при жизни, так и сейчас он продолжает помогать: «...и дела их идут вслед за ними» (Откр. 14; 13). Продолжает нести тяготы ближних и тех, кто его читает и перечитывает. Тяжесть выбора он перенимает на себя, предоставляя возможность следовать. Так же незаметно, тихо и просто перерабатывает «бессмыслицу», злобу жизни, бесплодные хождения по кругу в поисках избавления от уныния и выхода к преображению. Жизнью и творчеством крайне деликатно, принципиально нементорски, Леонид Бородин плавно направляет прямым сообщением к цели, к тому, что «одно только нужно» (Лк. 10.42).

«...Попытка осмыслить мир через художественное творчество – очень рискованна, – отвечал Л. Бородин, удостоенный ордена Сергия Радонежского, в интервью 2002 года. – Невозможно требовать от литературы и искусства, чтобы они были православными. Тогда они и не нужны. Есть главная Книга, в которой все сказано. Остальное – попытки воспроизвести Тайну творения через себя. По большому счету, они тщетны, но в первоначальной основе могут нести здоровое начало. Не просто как произведение искусства, а как способ расширения души, стремящейся к Богу. В этом смысле можно рассматривать творчество положительно».

Вечер сложился тоже положительно. Живо и нелицемерно. Было главное – состоялась Встреча. На ней были такие люди, которых вместе мог собрать только Леонид Бородин. Пришел Владимир Николаевич Осипов, которому хотелось поклониться. Его сроки: 1962–1968 в Дубравлаге (Мордовия) и 1974–1982 в политическом лагере Дубравлага. Молодежь и студенты в зале, возможно, и не знали, что Леонид Бородин и Владимир Осипов много лет провели в тюрьме, в первую очередь ради того, чтобы мы теперь могли свободно ходить в православный храм и воспитывать в вере себя и детей.

Владимир Николаевич Крупин выступил первым. Он сказал о Леониде Бородине светло и кратко. И не упомянул, что в 90-е годы пробился сквозь кордон и запреты эвакуировать больных из реанимации и буквально на руках вынес Леонида Ивановича из заминированной больницы. А сам Леонид Иванович, в свое время, не уставал повторять, что благодаря В. Н. Крупину в журнале была открыта рубрика «Домашняя церковь». Игорь Георгиевич Штокман – автор первой и пока единственной монографии о Л. И. Бородине, нескольких статей и предисловий, посвященных писателю, в своем слове благодарности, по существу, определил

нравственные и эстетические основы дальнейшего изучения его жизни и творчества. Борис Асафович Мессерер – художник, сценограф, из потомственной семьи деятелей российской культуры – вспоминал о том, как поразил его Леонид Бородин, герой, на которого шла настоящая охота, который платил за свои убеждения свободой, здоровьем, жизнью. Благодаря Б. А. Мессереру повесть «Расставание» была переправлена на Запад и там впервые опубликована.

Профессор русской филологии Иван Андреевич Есаулов, автор известных исследований «Соборность русской литературы», «Пасхальность русской литературы» и др., говорил о торжестве русской «мужицкой», народной правды Леонида Бородина. Выступил архитектор Владилен Дмитриевич Красильников – тоже один из авторов журнала «Москва», общественный деятель, близкий Л. Бородину человек по нелицемерности настроя души и воспитанию. Он тоже всю жизнь добивался возможности и свободы осуществления своих замыслов. Виктор Николаевич Тростников – физик-математик и православный публицист, давний автор журнала «Москва», подчеркнул значение Божией и исторической правды в наследии писателя.

Видеоряд из фотографий людей уже ушедших, но бывших рядом с Леонидом Ивановичем, оживил память о них. Они тоже как бы сказали свое слово. Прозвучала песня на стихи Л. Бородина, которые он посвятил погибшему в лагере другу, поэту Василю Стусу. В камере они пели на два голоса украинские песни. Это помогало выживать, сохранять душу. Одну из их любимых песен – «Гарная ж я, гарна…» – исполнила Анна Широченко и ее ансамбль.

Веру Галактионову Л. Бородин назвал в числе тех немногих писателей, которых ему интересно читать. Ее негромкая речь была посвящена ответственности писателя, от которой никогда не бежал Леонид Бородин и которая почти «снята» как проблема с повестки современной литературы. Сергей Куняев поднял на щит мужество Леонида Бородина, его борьбу. В первую очередь его мужество в духовной брани и его победу в ней! Эмоциональная речь поэта и переводчицы Екатерины Марковой была искренней благодарностью писателю за его свет. Сын поэтессы Емельян Марков и совсем юная внучка Евдокия впервые исполнили гимн ВСХСОНа. Публицист и общественный деятель Илья Числов никогда не был лично знаком с Леонидом Ивановичем и не был автором его жур-

нала, но, пожалуй, не многие из близких так масштабно оценивают личность Бородина. Публицист Светлана Мельникова не говорила о Бородине. Она говорила в духе его журнала и журнала «Вече». О русской боли – прямо, последовательно, с фактами.

Завершил вечер доктор исторических наук, специалист по русскому средневековью и истории Вооруженных сил России XVI века, писатель-фантаст, литературный критик, издатель, постоянный автор журнала «Москва» Дмитрий Михайлович Володихин. Он спешил на вечер из университетской аудитории и здесь тоже встретил ползала студентов, молодежи. Дмитрий Михайлович сказал, что Леонид Бородин был титаном своего движения, человеком, реально влиявшим на ход современной истории. Видео- и фотоматериалы собирал и монтировал для вечера внук писателя Василий Кудинов.

Впервые были показаны счастливые байкальские, улан-удэнские фотографии семьи Леонида Ивановича, его родителей, их общие фотографии с первой супругой, Верой Васильевной. Дочь писателя Елена, организатор, вдохновитель этого вечера, не взяла слова. С юных лет она ездила к отцу на свидания в лагерь. Ее не остановили унижения обысков, досмотров и такая боль за отца, о которой знает только она одна. Елена Леонидовна смогла перенять на себя часть ноши, которую нес ее отец. Дочь оказалась готовой воспринять идеи отца, разделить с ним радость освобождения и неизбывную отцовскую печаль. Дежурила возле него в больницах, из которых он в последние годы выходил, чтобы снова туда вернуться. Отец был и остается камертоном ее жизни.

После ухода Леонида Бородина подумалось о памяти Господней. Наша память о нем необходима в первую очередь нам самим, она помогает нам жить. И видимо, сам Господь восполняет несовершенство нашей памяти. На следующий день после смерти Леонида Ивановича я подошла к отцу Даниилу в Берлинском кафедральном соборе и сказала, что ушел из жизни выдающийся русский писатель, главный редактор журнала «Москва» Леонид Иванович Бородин. Попросила помолиться за упокой его души и услышала в ответ: «А мы уже молимся о нем, он в наших списках!»

М. Н. Недосейкин, С. Н. Филюшкина,
Д. А. Чугунов

НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ТЕКСТУ: ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА

Международная научная конференция с таким названием проходила в Воронежском государственном университете 16–18 ноября 2012 г.

Современная нарратология, несмотря на обилие школ и терминологических разногласий, представляет собой одну из самых развитых и точных научных традиций в литературоведении. В ней, например, уже довольно давно произошел переход от всегда несколько сомнительной категории убедительности к жесткой доказательности. Причем процесс этот осуществлялся как при разработке максимально абстрактных логико-математических моделей повествовательных возможностей текста, так и на уровне анализа конкретного произведения того или иного автора. Однако отличительной чертой конференции явилось то, что сугубо нарратологическая проблематика освещалась в более широком контексте – контексте феномена культурной памяти.

После вступительных приветствий *В. М. Акаткина*, декана филологического факультета, и *С. Н. Филюшкиной*, заведующей кафедрой зарубежной литературы ВГУ, вниманию слушателей были представлены наблюдения *О. В. Глебовой* (*г. Ченстохов, Польша*) над особенностями развития нарратологической теории в 1980–1990-е гг. Пленарное заседание продолжилось выступлениями *А. А. Житенева* (*Воронеж*) о путях трансформации нарратива в блогосфере, *И. А. Авраменко* (*Пермь*) об изоморфизме повествовательных уровней в модернистском романе, *О. В. Тихоновой* (*Воронеж*) о повествовательных стратегиях в современной скандинавской прозе. Немаловажно, что при этом в ходе живых дискуссий, развертывавшихся вокруг тех или иных тезисов, сразу же прояснялись ключевые вопросы нарратологической теории, требующие дальнейшего научного осмысления.

Конференция показала многообразие подходов к рассматриваемым проблемам. Если в ее начале основное внимание было уделено историко-теоретическим вопросам, своеобразному подведению итогов и обрисовке возможных перспектив развития нарратоло-

гии, то в дальнейшем участники сосредоточились на исследовании частных вопросов поэтики и проблематики того или иного автора. *Д. О. Курилов* (*Воронеж*) предложил кардинально пересмотреть традиционное восприятие автора и текста в романе Дж. Джойса «Улисс», мотивируя это тем, что текст романа не представляет собой раскрытия / развертывания сознания (в совокупности субъектных и несубъектных форм его выражения) как такой точки зрения, идеологии, концепции жизни или даже частной жизненной правды, которая могла бы быть идентифицирована целиком с авторской позицией. *Т. Г. Теличко* (*Донецк*, *Украина*) обратилась к специфике художественного построения «итальянского текста» в романе Э. М. Форстера «Куда боятся ступить ангелы», показав, как столкновение английских стереотипов с реальной Италией вскрывает несостоятельность или незавершенность точек зрения персонажей. *А. Л. Савченко* (*Воронеж*) проанализировала особенности авторского поведения в романе Г. Джеймса «Урок мастера», поставив в центр феномен т.н. «центрального сознания», когда писатель, отказываясь от открытого анализа внутреннего мира своих героев, воссоздает его по крупицам, отдавая должное деталям, пейзажным и интерьерным зарисовкам, реакциям персонажей на различные явления и т.п.

О неожиданном взломе, упразднении такого понятия, как нарратив, в романе Э. Елинек «Дети мертвых» рассуждала *А. Э. Воротникова* (*Воронеж*). Она показала, как разные голоса, утрачивающие четкую закрепленность за действующими лицами, говорят одновременно, но не в унисон, а вразнобой, рождая неразрешимые противоречия и парадоксы. О проблеме авторской точки зрения – в раннем творчестве Анатоля Франса – говорил и *М. Н. Недосейкин* (*Воронеж*). Исследователь, приводя в пример автобиографическую тетралогию Франса, обратил внимание на возможность сознательного провоцирования писателем путаницы, в которой реальные события и вымышленные имеют одинаковый художественный статус «правдоподобия». Сходная конечная «неразграниченность», неопределенность позиций автора и героя стала предметом размышлений в докладе *М. А. Мялкиной* (*Воронеж*), посвященном роману Ж. К. Гюисманса «Наоборот».

Второй день работы конференции открылся докладами *Л. А. Мироненко* (*Днепропетровск, Украина*) о языке художественного единства в прозе А. де Сент-Экзюпери и *О. А. Судленковой* (*Минск, Белоруссия*) об особенностях повествовательной манеры в

сборнике «Выдуманные рассказы» П. Лайвли. О новой «повествовательной технике» в жанре художественной биографии рассуждала *Н. А. Соловьева* (*Москва*), опиравшаяся на опыты П. Акройда, взятые в широком историко-культурном контексте.

Эти выступления задали своеобразный ориентир дискуссиям второго дня. Собранный всеми участниками аналитический материал прекрасно демонстрировал, что развитие различных повествовательных форм было тесно связано не только с решением тех или иных литературно-художественных задач, но и со становлением, формированием человеческой субъективности, которая требовала для своего выражения все более динамичных нарративных моделей. Так, *В. Л. Лунина* (*Нижний Новгород*) связала особенности внутри- и межроманного структурирования в творчестве М. Эмиса с ситуацией постмодернизма. *В. А. Щукина* (*Воронеж*) выявила эволюцию повествовательной манеры – от story к history – в антимилитаристском романе США. О «повествовательных ситуациях», об особенностях субъектной организации текста при явном несовпадении субъекта речи и субъекта сознания применительно к роману М. Ондатже «Английский пациент» размышляла *С. Н. Филюшкина* (*Воронеж*).

Игра как повествовательная стратегия в романах К. Маккензи «Бегство влюбленных» и «Карнавал» привлекла внимание *Л. В. Сапегиной* (*Донецк, Украина*). Анализ авторских приемов, реализующих принцип игры, в конечном итоге выявил еще одну задачу романиста: представить в напряженном диалоге две культурные эпохи – современность и век Просвещения. *Д. А. Чугунов* (*Воронеж*) также обратился к проблеме культурного диалога прошлого и настоящего и обусловленной этим специфики текста. Авторская ориентация на определенные культурные коды прошлого и настоящего была выявлена им при рассмотрении нарративных особенностей романов Г. Ледига «Сожженные дотла» и А. Зурмински «Отечество без отцов».

Ряд докладов показал возможные выходы нарратологической проблематики за пределы обычного круга ее вопросов и задач, в еще более широкие и масштабные культурные контексты. Назовем здесь выступления *Т. Л. Селитриной* (*Уфа*) о творчестве К. Исигуро, *Т. Ф. Усковой* (*Воронеж*) о рассказах В. Набокова «Звонок» и Б. Юльского «Святочный гость», *Е. В. Васильевой* (*Воронеж*) о фигуре героя-рассказчика в романе М. Брэдбери «Профессор Криминале», *Б. Ю. Дурова* (*Воронеж*) об особенностях повествования

в романе К. Воннегута «Рецидивист», *Т. В. Морозовой* (*Воронеж*) о повествовательной манере М. де Унамуно, *П. А. Моисеева* (*Пермь*) о специфике повествования в детективе и проблеме психологизма.

Завершением конференции стал ***круглый стол*** *по проблемам нарратологии, который вели заслуженный профессор МГУ Наталия Александровна Соловьева и профессор ВГУ Светлана Николаевна Филюшкина.*

С. Н. Филюшкина. Интерес к повествовательному облику произведения и первые шаги в формировании нарратологии как науки были обусловлены так называемым «уходом автора» из произведения. Первые признаки этого процесса проявились в литературе во второй половине XIX века и были связаны прежде всего с Флобером. Вспомним, что он отстаивал идею объективного, безличного повествования, ратовал за поиски слова, наиболее адекватного изображаемому предмету, что исключало бы открытые оценки со стороны автора.

Н. А. Соловьева. Флобер работал над словом, стремясь, чтобы эта работа, авторское искусство не были заметны. Для Флобера автор в произведении подобен Богу, который присутствует везде, однако нигде конкретно не виден.

С. Н. Филюшкина. Полностью соглашаясь с Вами, я хочу напомнить и о роли Тургенева, который был с восторгом принят на Западе и именно там, прежде всего в Соединенных Штатах, был прочитан в эстетическом плане по-новому. Я имею в виду группу американских литераторов и критиков – Перри, Латропа, Хоуэллса и других, выступавших в 1870-е годы в журналах «Атлантик Мансли», «Нейшн», «Норс Американ Ривью», «Скрибнерз». Именно у Тургенева они обнаружили обращение к приему «точки зрения» (point of view), который практически и теоретически отстаивал и Генри Джеймс, также восхищавшийся новаторством русского писателя.

В произведениях Тургенева англоязычные критики усмотрели «уход автора» и то, что потом было названо «драматизацией повествования». Так, Вильям Дин Хоуэллс называл прозу Тургенева «в высшей степени драматической». Откровенно требуя изгнания автора из повествования, отмеченные мной литераторы, ратовали за сближение романа с драмой, которая, как известно, непосредственно воспроизводит действия персонажей и их высказывания.

Отсюда излюбленные формулировки зачинателей новой теории: «dramatic novel writing», «dramatic effect», «dramatic method of play».

Н. А. Соловьева. Следует заметить, что в XIX веке драма была слабой, и компенсаторную роль должен был сыграть роман. Не случайно широкое обращение прозаиков к диалогам и полилогам. Пример тому опять же Флобер с его знаменитой сценой сельскохозяйственной выставки в «Госпоже Бовари», а в английской литературе – Джордж Мередит. Что касается современной литературы, то драматическую нагрузку в произведении могут нести и недоговоренность, «провалы в памяти», игра с читателем.

С. Н. Филюшкина. Совершенно с Вами согласна. Но мне хочется подчеркнуть один очень важный момент в истории развития нарратологии на этапе, который я назвала бы первым: изгнание автора из произведения, проявившееся в стремлении уподобить роман драме, было связано с попыткой устранить ту эстетическую условность, на которой зиждется эпическое повествование: кто-то рассказывает известную ему историю, и ему внимает читатель. Развивая, а точнее, спрямляя и формализируя искания Генри Джеймса и других упомянутых американских литераторов, англоязычная критика 1920–30-х годов стремилась утвердить принцип «безусловного изображения» – «life-like description»: роман должен рассказываться сам собой, подобно тому как развиваются события в жизни, мир романа должен быть уподоблен миру действительности!

Наиболее настойчиво такая позиция отстаивалась в книге секретаря Генри Джеймса Перси Лаббока «Мастерство прозы» (1921), которую неокритики позже уподобили по значению «Поэтике» Аристотеля. Назову еще монографию Джозефа Уоррена Бича «Роман XX века: очерки по проблемам техники» (1932). По мнению Бича, классическая английская и французская проза из-за присутствия в романе голоса автора была лишь ветвью истории и философии и не представляла собой эстетической ценности. Обрести такую ценность может только (по аналогии с «хорошо сделанной пьесой») «хорошо сделанный роман», т.е. опирающийся на четкие правила **роман драматический.** Именно обращение к «драматическому методу» (считали теоретики тех лет) как методу непосредственного представления характеров и картин, а также умственных состояний без комментариев автора позволит превратить роман в произведение искусства. К «драматическому методу», ко-

торый должен был проявиться именно в **технике повествования**, тогда относили «показ», противопоставляемый «рассказу», «сцену» – в отличие от «панорамы» как обзора событий, прием «point of view», чаще всего понимаемый как оптическая «точка зрения», ограниченная в пространстве и времени – по аналогии с драматическим искусством: зритель в определенный момент воспринимает нечто происходящее в границах сцены.

Н. А. Соловьева. Естественно, к проблеме нарратологии мы должны подходить исторически. Категории традиционной романной эстетики не остаются вечными. Мы живем в эпоху активного наступления технологий на продукты духовной деятельности человека, это эпоха упрощения, которая требует усиления фактора развлекательности, о чем интересно говорит Поль Кобли в своей монографии «Нарратив» (2001). Его внимание привлекают не только литературные произведения, но и их интерпретация в кино. При этом для создателя книги важны три ключевых термина: история, сюжет, нарратив, смысл которых он раскрывает, анализируя четырехсерийный фильм по «Оливеру Твисту» и уделяя особое внимание занимательным моментам в произведении.

Кстати, усиление занимательного начала в «серьезном» романе XIX века – под влиянием сенсационного романа, детективного жанра – можно тоже расценить как прием «драматизации», что проявляется и в усложнении отношений между характерами и событиями: характеры могут двигать события, а последние формировать характеры. В этом плане среди писателей XIX века, активно повлиявших на век XX, следует особо отметить Джордж Элиот, которая пыталась также внести изменения и в повествовательную форму романа, но, к сожалению, не была последовательна.

С. Н. Филюшкина. Вероятно, очень важным этапом в развитии нарратологии стал структурализм и связанные с ним подходы к произведению как к тексту, строящемуся по особым законам. Здесь опять очевидна ставка уже даже не на изгнание автора, а на его «смерть».

Н. А. Соловьева. О «смерти автора» много говорили, но она так и не наступила. Ведь все же роман кем-то пишется. Что касается структурализма и постструктурализма, а также модернизма, который в лице Джойса и Вулф также пересмотрел роль автора, роль слова в контексте, то в этом отношении любопытна статья Ирэн Макарик в «Энциклопедии», изданной под ее редакцией (Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms.

University of Toronto, 1995). Очень многое обещал постмодернизм, однако оказалось, что в литературе его претензии на новаторство бесплодны: литература и до него обращалась к аллюзиям, игре с читателем.

Д. А. Чугунов (Воронеж). Кстати об игре. Не кажется ли Вам, что повествовательные стратегии в романе могут стать и провокацией по отношению к читателю?

Н. А. Соловьева. Сейчас для романа трудное время. Очень сильное разрушительное воздействие оказывает на него массовая литература. Она деформирует у читателя восприятие привычных моделей текста.

И. А. Авраменко (Пермь). И все же нельзя говорить о кризисе романа. Роман – становящийся жанр, и становление его продолжается, преодолевая испытания.

Л. А. Мироненко (Днепропетровск, Украина). В словаре современной нарратологии нет такого понятия, как «произведение». Правильно ли это?

Н. А. Соловьева. Думаю, что нет. Но, говоря о произведении, важно иметь в виду и такое понятие, как «контекст», вне которого произведение не существует. И современная нарратология поднимает эту проблему, что отразилось, например, в монографии преподавателя Госфордского института в Ньюкасле Адриана Биэрда «Тексты и контексты» (2001). С точки зрения ученого, анализировать литературный текст необходимо с учетом четырех типов контекста: контекст автора, контекст читателя, контекст текста и смысловой контекст, т.е. сопоставление критических взглядов на данный текст.

Л. А. Мироненко. А какова судьба романных циклов, многотомных эпопей в XX веке?

Н. А. Соловьева. Яркий образец их – «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста. Были также и Золя, и Голсуорси, и Роллан, много позже – Сноу. Но все-таки сейчас не время романных циклов.

Д. А. Чугунов. Традицию пытается поддержать Гюнтер Грасс. У него некоторые герои переходят из романа в роман.

Е. В. Васильева (Воронеж). И все-таки преобладает восприятие жизни в ее фрагментах. Можно говорить о влиянии телевидения и компьютера, порождающих клиповое мышление.

Н. А. Соловьева. В этом большой вред компьютера. Он должен быть нашим техническим помощником, и все.

О. А. Судленкова (Минск, Белоруссия). У Лейдермана прозвучала мысль, что мы живем в эпоху постреализма. Это действительно так?

Н. А. Соловьева. Упрощенное понимание реализма привело к дискредитации этого понятия, как и понятия «метод». Наша задача вновь осмыслить реализм в его сложности и глубине.

М. Н. Недосейкин (Воронеж). Я хотел бы вернуться к нарратологии, к одной из наиболее точных дисциплин, которую в идеале следовало бы преподавать филологам уже на первом курсе. Впрочем, эта повышенная формализованность имеет и свои недостатки, что косвенно нашло отражение во многих докладах нашей конференции. Дискуссии о литературе XX века, например, ясно показали, что требуется уточнение и реконструкция многих нарратологических понятий. Мы вышли к таким вещам, с которыми, обладая прежним аналитическим инструментарием, литературоведы не в силах справиться. Возможно, речь должна идти вообще об иной концепции автора, построенной на неких динамических отношениях основных инстанций, где не будет места абсолютно четко прописанным и зафиксированным повествовательным явлениям. Источники же этой необходимой модификации могут быть самыми различными: от существующих достижений смежных дисциплин до «сублимации» собственно литературного материала. В этом случае, представляется мне, многие уже хорошо изученные конструкции могли бы получить совершенно иное наполнение. Скажем, к примеру, такой любопытный феномен, как страх современного писателя перед прямым высказыванием своих суждений, прекрасно продемонстрированный в докладах А. Э. Воротниковой, Е. В. Васильевой и др. (*реплика **Д. А. Чугунова**: «Гюнтер Грасс не боится!»*). Ну, Грасс – автор уже далеко не молодой и потому не совсем современный. Если же взять более свежий пример, то становится очевидным, что писатель, как это прозвучало в докладе Т. Л. Селитриной об Исигуро, не боится формулировать свою точку зрения в интервью. Но проблема как раз заключается в том, что в своих произведениях тот же Исигуро всячески этого избегает, в художественном тексте прямое высказывание словно бы находится под негласным запретом. Кстати говоря, благодаря именно такому контексту прямое выражение авторской точки зрения (не будем сейчас углубляться в проблематику, насколько возможна такая форма в принципе и какие допущения она за собой влечет) приобретает особый художественный статус, чем и пользуется, думается, Грасс.

Е. В. Васильева. Литературный материал всегда богаче теории. К тому же, полностью согласна с Недосейкиным, нам приходится использовать термины, которые устарели и не совершенны. Задача их совершенствовать.

С. Н. Филюшкина. К сожалению, наше время истекло. Но разговор был не бесполезным. Он напомнил, что нарратология как наука исторически развивается, включая в себя все новые и новые аспекты произведения и даже то, что лежит вне его, – контекст, без которого невозможно понимание текста. Кстати, это связывает проблемы нарратологии с проблемами культурной памяти, что нас тоже интересует. Всем большое спасибо!

А. Б. Ботникова

ОНИ НЕ ЗРЯ УЧИЛИСЬ

«Мы вышли в путь в шестидесятые» – так называется небольшая книга в мягком переплете, изданная в Воронежском гос. университете силами сотрудников и студентов филологического факультета (направление «Издательское дело»)[1]. В ней история одного выпуска студентов факультета. Тех, которые окончили университет в 1962 году. Их судьбы, их жизненная позиция…

Поколение шестидесятых… Это к ним в первую очередь были обращены песни Булата Окуджавы, исполненные тихой печали («А шарик улетел…») и трепетной надежды («Возьмемся за руки, друзья!»). Это для них собирались поэтические вечера в Москве, в Политехническом, и организовывались университетские Дни поэзии в Воронеже. Народу на них в ту пору было много. И все горячо заинтересованные. Для них возникла и легендарная Таганка. Шестидесятники – последнее поколение романтиков в российской истории.

А **наши** шестидесятники, какие они?

Разные, конечно. Но есть некие свойства, общие поколению. Они трудно определимы в словах, но интуитивно узнаваемы. Я сейчас не о том, лучше или хуже те сегодняшних. Не знаю. Знаю, что другие.

---

[1] Мы вышли в путь в шестидесятые: сб. воспоминаний / Сост. А. Г. Лапотько. Воронеж, 2012.

Собирая материал для книги, ее создатели меньше всего намеревались представить образ своего поколения. Их задача была намного проще. Они хотели подвести некоторые итоги. Шутка ли, ведь прошло полвека. Немалый срок. Хотели вспомнить прошлое. Узнать друг о друге. Желание законное и скромное. И конечно, с наибольшим интересом книгу в первую очередь будут читать ее герои (они же в основном и авторы), хотя в издательской аннотации гордо обозначено: «Книга адресована широкому кругу читателей». На «широкий круг», скорее всего, все-таки едва ли можно рассчитывать. Да и тираж уж очень незначителен. Всего сто экземпляров. Однако, если все-таки эта книга каким-нибудь образом попадет в руки постороннего, не задействованного в ней, к тому же вдумчивого читателя, он сумеет понять многое и в истории нашей страны, и в истории поколения, отраженного в предлагаемых текстах.

По составу книга очень пестрая. В подзаголовке значится: «Сборник воспоминаний». Но это неточно. Определить жанр трудно, потому что каждый из авторов высказывался так, как хотел. Есть тексты подробные и обстоятельные, есть совсем короткие. Порой просто информация, лишенная всяких эмоций, что-то вроде характеристики с места работы, а порой лирическое излияние. Одни действительно поделились воспоминаниями о годах студенчества, другие рассказали о том, что было с ними после университета, третьи поведали о случаях из своей профессиональной практики… Нашлись и такие, кто вспомнил содержание своей дипломной и рассказал о своих научных находках. О некоторых из выпускников читаем в посвященных им газетных материалах, иные представлены только стихами.

Что тут скажешь о жанре? Разнокалиберно, разностильно, неодинаково по уровню художественной выразительности. Встречаются отчеты протокольного характера и откровенно слабые «стишата»». Но есть и выразительные тексты, и прекрасные стихи… Все так. Но это не главное. Как раз в этой стилевой и жанровой разноголосице и заключено обаяние книги. Потому что здесь ничего не придумано. Люди с их жизнью и судьбой предстают без ретуши. А все вместе создает образ целого поколения, истинный, неприкрашенный и, на мой взгляд, очень привлекательный.

Отлично помню этот курс. Читаю их заметки и вспоминаю каждого. Во-первых, конечно, своих замечательных дипломниц. Оля Шишова, Валя Базилевская, Света Чузавкова, Эля Данильченко. Им не надо было вкладывать в сознание мысли, как птенцам пищу в рот, они были способны думать самостоятельно. Помнится, все

получили пятерки. Помнится, не без тихой зависти тогда это отметил Виктор Александрович Малкин.

…Входишь в аудиторию – и сразу останавливаешься на внимательных глазах Оли Шишовой. Как сейчас вижу Валю Антипову с косой вокруг головы, маленькую беленькую Асю Лапотько, крупную Нину Тишанинову… Валя Базилевская – туристка, способная очень, хотя не без трудностей сочетает с учебой экзотические путешествия (то на Кольский полуостров, то в Саяны). Поначалу запомнилась тем, что с непонятным упорством отказывалась отвечать на экзамене сидя перед преподавателем. Стоит сбоку, как в школе. Демонстрирует то ли характер, то ли своеобычность… Две красивые сестры-близняшки Шапошниковы… Впрочем, красивые они все! Достаточно посмотреть на фотографии. Мальчиков, как всегда, немного. Длинный, украшенный густой шевелюрой Виктор Лебедев. Этот старше других. Видимо, за плечами уже какой-то опыт. Коренастый Володя Драчевский. В нем что-то устойчивое, надежное. Черноглазый, «волоокий» мальчик-грек из семьи вынужденных эмигрантов Георгис Веллас… Всех не перечислишь…

Объединяет всех то, что они **хотели** учиться. Были озабочены не столько получением диплома, сколько приобретением знаний. Такое уж поколение. Читали книги, следили за новинками. На лекции ходили аккуратно. Слушали внимательно, потому что интересовались.

Однако было еще что-то, что их отличало. Сейчас затрудняюсь дать этому четкое определение. Речь идет об особом состоянии души, ощущении сопричастности друг другу, выбранному делу и самой Жизни. Одно из эпохальных чувств – культ дружбы. Любимые писатели, «властители дум» этих годов – Хемингуэй и Ремарк. «Осталось сказать о нашем студенческом братстве, – читаем в очерке Валеры Прониной. – Оно выдержало проверку временем. Мы до сих пор переписываемся, встречаемся».

Еще одна примета времени – оптимизм. Так не похожий на повсеместный сегодняшний скепсис. 60-е – эпоха надежд и упований. Позже это будет восприниматься как наивный утопизм. Пожалуй, что и так. Но ведь в этом и твердое приятие наличного бытия тоже. «*Темное прошлое скажется сном / Солнце заблещет в краю голубом»* – строки из стихов одного из «героев». «*Будут невзгоды и будут свершенья»,* уверенно вторит ему другой.

Исторически такая настроенность, наверное, объяснима. Хоть и краем, но их тоже опалила своим горячим дыханием война. Сами они, вероятно, мало что о ней помнили. Но их родители сохраняли

о ней живую память, особенно в те годы. Мирное время только потому, что оно без взрыва бомб и снарядов, уже воспринималось как счастье. Отсюда удивительная житейская неприхотливость, умение довольствоваться малым и радоваться простым вещам. «Живя в общежитии, в комнате по 6–8 человек, мы нашли способ выжить», – пишет Алла Новикова. «*Мне не забыть друзей-студентов, / У которых деньги на обеды занимал»*, – в самодельных стихах признается Миша Пономарев.

Не только в веселые и беззаботные студенческие годы, но, судя по коротким репликам в воспоминаниях, и потом, начав самостоятельную жизнь, осваивая профессию, они сохраняют веселое отношение к бедности, бытовым неудобствам, отсутствию элементарного комфорта. Фон эпохи отчетливо ощутим. Упоминания о жилищных проблемах встают, но «квартирный вопрос» их не испортил. Некоторые из них даже, как Виктор Лебедев, оказались способны увидеть рай в вечной мерзлоте Якутии: «*Сам я директор, за партами – чада. / Рай отыскался! Чего же вам надо?»*. Не тем жили и поэтому умели чувствовать себя счастливыми и тогда, когда с трудом растапливали печь в абсолютно промерзшем помещении и когда вместо холодильника использовали вырытую яму в вечно промерзшей земле.

В условиях этого, как говорил Пастернак, «немыслимого быта» они еще ухитрялись следить за публикациями в толстых журналах… Причем вспоминают не единожды «Новый мир» и «Иностранную литературу» – в те годы лучшие наши журналы. Вкус хороший. Не зря их учили. Кстати, учителей вспоминают с благодарностью. Спасибо!

Самое главное, что со страниц книги перед нами встает история людей **состоявшихся**. Многие авторы воспоминаний обзавелись учеными степенями, публикациями, монографиями, детьми, внуками. Кто-то по окончании пришел на родной факультет. Мне довелось сотрудничать с Лапотько, Антиповой, Чузавковой, Базилевской, Силкиной… Среди авторов – несколько директоров и завучей школ, много учителей. Есть журналисты, даже один кинорежиссер… Примечательно, что гуманитарной профессии остались верны все. Значит, начальный выбор был правильным. И, судя по всему, в профессии чувствовали себя хорошо. Достаточно прочитать то, что и как они пишут, бывшие учителя, о своих учениках… Многие реализовали себя в собственных детях.

Словом, **состоялись**. Я имею в виду в первую очередь не звания и награды, не восхождение по служебной лестнице и даже не

личное благополучие. А становление личности. Личности человека нравственного, человека-гражданина, человека-профессионала. Кажется, это получилось.

Умеют ценить главное. *Ценнейший из талантов – доброта, /А высшее достоинство – сердечность,* – пишет Ольга Шишова.

Наделены гражданским сознанием. Валентина Базилевская начинает свой очерк о работе в «Мемориале» словами: «В студенческие годы нас не только знакомили с филологическими науками, но и учили исторически мыслить, чувствовать ответственность и быть активными в общественной жизни». И подтверждает это своей историей, проявляя высокую ответственность, не только когда принимает участие в поисках долго скрываемых мест захоронения незаконно репрессированных в сталинское время людей (к этой работе она привлекла своих детей, внуков, друзей и знакомых), но и в своей педагогической работе. Почитайте ее мемуары!

Когда читаешь последнюю страницу книги, внезапно понимаешь, что главным в жизни этого поколения (или этих пишущих) всегда была работа. Создается впечатление, что именно труд и был для них главным составляющим жизни. Не просто источником материального состояния, а предметом неустанных забот и раздумий. Глубокая озабоченность слышна в заключительной реплике воспоминаний Анастасии Лапотько: «…Говорят, что филологи не нужны… Нет, филологи нужны и особенно сейчас. В современном мире появилась новая сфера их ответственности – обеспечение эффективной речевой коммуникации. Это необходимо осознать и предусмотреть соответствующие изменения в сфере профессиональной подготовки студентов-филологов».

Такие вот люди раскрываются на страницах этой заботливо и с любовью сделанной книги. Спасибо авторам, составителям и низкий поклон редактору!

Напоследок приведу слова Нади Марченко: «Выходит, не зря прошли мои пятьдесят лет после ВГУ, и не зря я окончила филфак, педагоги которого вооружили нас, студентов, не только прочными знаниями, но и умением не теряться на дороге жизни, быть полезным людям и верным делу, к которому прикипело само сердце. Так, что – если бы снова начать, я бы выбрала те же беспокойные хлопоты, что были все эти пятьдесят лет и, к счастью, продолжаются, продолжаются…».

И правда, не зря они учились!

Наши авторы

Алдонина Надежда Борисовна – профессор Самарского гос. педагогического университета

Ботникова Алла Борисовна – профессор (Воронеж)

Ваганова Ольга Константиновна – аспирант Воронежского гос. университета

Геллер Леонид – профессор (Париж, Франция)

Гродецкая Анна Глебовна – ст. научный сотрудник Института русской литературы (Санкт-Петербург)

Гусаков Владимир Леонидович – доцент Воронежского гос. университета

Ермишова Олеся Александровна – аспирант Воронежского гос. университета

Житкова Людмила Николаевна – доцент Уральского федерального университета (Екатеринбург)

Заварзина Любовь Элеевна – доцент Воронежского гос. педагогического университета

Иваньшина Елена Александровна – профессор Воронежского гос. педагогического университета

Козюра Евгений Олегович – доцент Воронежского гос. университета

Козюра Татьяна Николаевна – доцент Воронежского гос. университета

Корнильева Лилия Николаевна – докторант Харьковского нац. педагогического университета (Украина)

Кретов Алексей Александрович – профессор Воронежского гос. университета

Кудрявцева Татьяна Юрьевна – аспирант Воронежского гос. университета

Кухтина Надежда Ивановна – аспирант Воронежского гос. университета

Ларин Сергей Алексеевич – преподаватель Воронежского гос. университета

Молнар Ангелика – доцент Западно-венгерского университета (Сомбатхей, Венгрия)

Нагина Ксения Алексеевна – доцент Воронежского гос. университета

Недосейкин Михаил Николаевич – доцент Воронежского гос. университета

Овсянников Михаил Семенович – доцент Воронежского гос. педагогического университета

Орехов Борис Валерьевич – Башкирский гос. университет (Уфа)

Пантелеев Игорь Валентинович – доцент Тульского гос. университета

Пестерев Валерий Александрович – профессор Волгоградского гос. университета

Пономарев Евгений Рудольфович – доцент Санкт-Петербургского гос. университета культуры и искусств

Припадчев Анатолий Александрович – профессор Воронежского гос. университета

Розенфельд Марьяна Яковлевна – ст. преподаватель Воронежского гос. университета

Рыбина Мария Сергеевна – ассистент Башкирского гос. педагогического университета (Уфа)

Савинков Сергей Владимирович – профессор Воронежского гос. университета

Соколова Екатерина Васильевна – преподаватель Воронежского гос. педагогического университета

Телятник Марина Александровна – ст. преподаватель Санкт-Петербургского гос. университета культуры и искусств

Тюпа Валерий Игоревич – профессор Российского гос. гуманитарного университета (Москва)

Фаустов Андрей Анатольевич – профессор Воронежского гос. университета

Федоровская Светлана Эдуардовна – Стокгольмский университет (Швеция)

Филюшкина Светлана Николаевна – профессор Воронежского гос. университета

Чернокова Евгения Семеновна – доцент Харьковского нац. экономического университета (Украина)

Чугунов Дмитрий Александрович – профессор Воронежского гос. университета

Штраус Лада – Институт славистики Университета имени В. Гумбольдта (Берлин, Германия)

Щербакова Полина Олеговна – аспирант Воронежского гос. университета

Научное издание

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ
Вестник литературоведения и языкознания
Выпуск 31

Электронная верстка *К. П. Пенского*
Корректор *Т. Ю. Кудрявцева*

Подп. в печ. 6.06.2013. Форм. бум. 84×108/32
Усл. п. л. 24,7. Заказ 249. Тираж 200

Воронежский государственный университет
394006 Воронеж, Университетская пл., 1

Отпечатано в типографии ООО ИПЦ «Научная книга»
394030, г. Воронеж, ул. Кольцовская, д.23/1
тел. (473) 261-04-75, 261-04-85, 229-79-69
http://www.n-kniga.ru. E-mail: zakaz@n-kniga.ru