

ЗАПИСКИ

Вестник литературоведения и языкознания

ВЫПУСК 32

Часть 2

Д. Д. Жуковский. Слово — Образ — Звук

Письма А. В. Карельского

О любви: И. А. Гончаров, Л. Н. Толстой, А. И. Куприн

Памяти М. М. Гиршмана, Е. М. Таборисской, И. С. Приходько

2014-2015

ИЗДАНИЕ ОСНОВАНО А. А. ХОВАНСКИМ В 1860 ГОДУ



Вестник литературоведения и языкознания

2014-2015

ВЫПУСК 32

Часть 2



ВОРОНЕЖ 2015 УДК 80 ББК 83.3(2Рос-Рус)я43 Ф54

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

Филологические записки: вестник литературоведения и языкознания. 2014–2015. Вып. 32 / Воронежский государственный университет. – Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2015.

ISBN 978-5-9273-2301-2

Ч. 2. — 2015. — 356 с. ISBN 978-5-9273-2303-6

«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.

УДК 80 ББК 83.3(2Рос-Рус)я43

- © Авторы статей, 2015
- © Оформление, оригинал-макет. Издательский дом ВГУ, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 1

«Наставник и наблюдатель». К 200-летию со дня рождения
А. А. Хованского
К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
и 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. И. ВВЕДЕНСКОГО
<i>Фаустов А. А.</i> Субъект и мир в лермонтовском «Парусе»
Леонова М. П. Повествователь и его стратегии в романе
М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»
Иваницкий А. И. О ролевом характере «водяного общества»
(К вопросу о том, кто «герой нашего времени» в романе
Лермонтова)
Москвин Г. В. Почему и зачем Печорин похитил Бэлу?
(К феноменологии литературного поступка)43
Таборисская Е. М. Две Тамары Лермонтова – балладный и байро-
нический контексты56
<i>Мирзаев А. М.</i> Время, Смерть и Бог: Случай Александра
Введенского
Козюра Е. О. Об одной барочной параллели к драматической
поэме А. И. Введенского «Кругом возможно Бог»
ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ
$\it Евзлин М.$ Пчелы, мед и трагедия: И. Анненский и Ф. Сологуб 96
Нагина К. А. Миф об олене в русской литературе: сюжеты,
мотивы, интерпретации151
<i>Шульц С. А.</i> «Мертвые души» Гоголя и карнавализованные
жанры фольклора171
Удодов А. Б. Мотив странничества в художественной
антропологии «Тихого Дона»
ИЗ МИНУВШЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ
<i>Дружинин А. В.</i> Интермедия между первой и второй частью
«Заметок Петербургского туриста», или Летняя поездка господ
Лызгачова, Буйновидова и Брандахлыстова к российским
литературным знаменитостям. Публикация, вступительная
статья и примечания Н. Б. Алдониной
Яблоков Е. А. О странностях любви. Предисловие к двум публи-
KAUUAM
Евреинов Н. Н. Робот любви. Публикация, подготовка текста и примечания Е. А. Яблокова268
примечания Е. А. нолокова
смирнов н. г. ликвидация люови. (Сцены из оудущих времен) Публикация, подготовка текста и примечания Е. А. Яблокова 337
11уоликиция, пооготовки тексти и примечиния Е. А. ЛОЛОКОви 337

Часть 2
Жуковский Д. Д. Слово – Образ – Звук. Публикация Т. Н. Жуков- ской; подготовка текста Т. Н. Жуковской и Н. А. Молчановой; всту- пительная статья Т. Н. Жуковской, Н. А. Молчановой и А. А. Фаустова393
<i>Струве Н. А.</i> В. Н. Бунина: скромность и присутствие. <i>Интервью</i> В. В. Бойкова589
<i>Бунина В. Н.</i> Письмо Е. А. Струве. <i>Публикация и примечания</i> В. В. Бойкова593
Карельский А. В. Эпистолярные удовольствия. Публикация и предисловие О. Б. Вайнштейн596
УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ: О ЛЮБВИ
Мельник В. И. Этика и поэтика духовного преображения в романе «Обрыв» (покаяние бабушки Бережковой)
АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА
Токарева Н. В. Мечта в поэтической системе П. И. Шаликова 667
<i>Шохина Е. В.</i> Зимние мотивы в лирике П. А. Вяземского
<i>Фомина Ю. В.</i> Семантика жеста в повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича»
Просовецкий Д. Ю. Психолингвистический метод выявления оценки, содержащейся в слове685
<i>Евстратова Е. А.</i> Текстообразование и стилеобразование композиционной формы речи описания-рассуждения в данных смыслов на материале романа И. Шмелева «Солнце Мертвых» 690
ИМЕНА, СОБЫТИЯ, ФАКТЫ, КНИГИ
Памяти М. М. Гиршмана (20 октября 1937–17 мая 2015)700
<i>Ляпина Л. Е., Михновец Н. Г.</i> О Евгении Михайловне Таборисской705
Ботникова А. Б. Светлая память714
Сальман М. Г. К родословной Ю. М. Лотмана718
Андреюшкина Т. Н. Неизвестные поэты немецкого
натурализма
Аркадьева Т. Г., Федотова Н. С. Новое о производных предлогах
русского языка
Соколова Е. В. Филологическое приношение В. И. Тюпе740
Наши авторы



ИЗ МИНУВШЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ

Д. Д. Жуковский СЛОВО - ОБРАЗ - ЗВУК

Публикация Т. Н. Жуковской; подготовка текста Т. Н. Жуковской и Н. А. Молчановой; вступительная статья Т. Н. Жуковской, Н. А. Молчановой и А. А. Фаустова

Жизнь Даниила Дмитриевича Жуковского была быстротечной и трагической в том особом смысле, который стал вполне привычным, почти обыденным для целого поколения людей, выросших в России в начале XX столетия.

Родился Даниил Жуковский 5 (18) августа 1909 г. в семье одной из блестящих представительниц русского литературного Серебряного века Аделаиды Казимировны Герцык и ученого-биолога, издателя философской литературы и журнала «Вопросы жизни» Дмитрия Евгеньевича Жуковского. Годы раннего детства Даниила прошли в замечательном окружении: друзьями семьи (жившей в России то в Москве, то в Крыму), частыми гостями были многие известные писатели и философы той эпохи: Волошин, Брюсов, Иван Ильин, Шестов, Бердяев, Гершензон, Вячеслав Иванов, Цветаева... Здесь царил культ творчества, кипели споры, в 1916 г. затевалось издание рукописного журнала «Бульвары и переулки» (при активном участии жен Бердяева и Гершензона).

Революция 1917 г. и последующие события положили конец этой творческой идиллии. А смерть Аделаиды Герцык в 1925 г. как будто окончательно развязала руки центробежным, катастрофическим силам судьбы. Д. Е. Жуковский был

арестован в Симферополе, где преподавал в Таврическом университете. Младшего сына, Никиту, взяли знакомые; старший, Даниил, поступил в Крымский педагогический институт на физико-математическое отделение и жил самостоятельно. Евгения Герцык – сестра Аделаиды – писала Волошину весной 1929 г.: «Эти мальчики просуществовали всю зиму, как птицы небесные: на все мои вопросы, как они питаются и т.п., он [Даниил] только отвечал восторгами по поводу Тютчева, Блока и т.д. А теперь узнаю, что они почти что голодают. Такие они, Адины мальчики!».

На короткий срок (1932–1934 гг.) отцу и двум сыновьям удалось объединиться в Иванове. Д. Е. Жуковский, получивший запрет на жительство в больших городах и находившийся под наблюдением НКВД, работал в лаборатории, Никита учился в медицинском институте, а Даниил преподавал рабочим математику и физику. Затем Даниил перебрался в Москву: здесь он посещает литературные кружки, участвует в дискуссиях, заочно поступает в Московский университет, чтобы продолжить занятия математикой.

1 июня 1936 г. к Даниилу пришли с ордером на обыск и арест. Ему было предъявлено обвинение в «хранении контрреволюционных стихов Волошина» и «измышлении о жизни советских людей» (в каком-то разговоре упомянул о голоде на Украине). В архиве КГБ сохранилась папка с его делом. Даниил, проведя двадцать месяцев в застенках, держался чрезвычайно мужественно, с достоинством, не изменяя себе. На вопрос следователя о волошинских стихах он отвечает: «Я хранил эти стихи из любви к ним...». И затем начинает приводить свое определение поэзии...

Первый приговор – пять лет. Но там же, в тюрьме, по доносу – новое обвинение и новый приговор, подписанный особой тройкой 15 февраля 1938 г. Вероятно, на следующий день, в день рождения матери, двадцативосьмилетний Даниил Жуковский был расстрелян.

Увлечение математикой было не единственным в краткой жизни Д. Д. Жуковского. Он был наделен несомненным литературным даром и еще более удивительным даром интроспекции и проникновения в психологическую суть словесного (прежде всего поэтического) творчества. Этот двойной дар отпечатлелся в целой серии сочинений Дани-

ила Жуковского, разных по жанру и относящихся к разным периодам его жизни. Лишь незначительная часть этих текстов (хранящихся в основном в архиве Т. Н. Жуковской) была опубликована. В сборнике «Таинства игры. Аделаида Герцык и ее дети» (М., 2007) были напечатаны материалы из детского рукописного журнала Жуковских «Вести из хижины» (1923–1924), статья о поэзии матери (1929), замечательные «Мысли о детстве и младенчестве» (1935–1936). стихотворения и письма разных лет (там же см. сопроводительные статьи Т. Н. Жуковской и И. Андреевой). Два главных сочинения, над которыми Даниил Жуковский работал в 1930-е гг., – два трактата (отчасти пересекающихся) «Слово – Образ – Звук» и «Проблема ритма», до сих пор почти целиком оставались в рукописи. Небольшие фрагменты первого из них были опубликованы в журнале «Новое литературное обозрение» (1993. № 4), а во вступительной статье «Поэтика Д. Д. Жуковского», написанной С. В. Поляковой и М. Б. Мейлахом, был сделан реферат книги.

В настоящем выпуске «Филологических записок» мы печатаем полностью сочинение Даниила Жуковского. Рукопись «Слово – Образ – Звук» представляет собой конторскую книгу in folio, включающую 183 заполненные страницы авторского текста с многочисленными вклеенными вставками (рукопись хранится у Т. Н. Жуковской; в архиве Н. В. Котрелева есть ранний вариант книги, черновая неполная рукопись).

По замыслу, отразившемуся в авторском плане, в работе должно было быть семь глав, но Жуковскому не удалось полностью реализовать свою идею. Три последние главы (V – «Образы природы и искусства», VI – «Образ с гносеологической точки зрения» и VII – «Жизнь и эволюция образа») им не были написаны, хотя отсылки к этим главам в рукописи кое-где даются. Недописанным остался и последний раздел IV главы – «О субъективных ассоциациях стиха».

Почерк автора мелкий, но достаточно четкий и разборчивый, строки не сползают к краю листа, не загибаются на поля. Однако сохранность текста не везде хорошая, на ее качество повлиял «возраст» рукописи, поэтому некоторые фрагменты пришлось расшифровывать. В большинстве случаев это удалось сделать, одно-единственное слово из IV главы (§ «Про-

цесс активизации сознания с количественной точки зрения») было нами понято как «самодоосуществление» под знаком вопроса; оно обозначено в скобках как «нрзб».

Помимо авторского деления на главы при редакторской правке разделы были обозначены как параграфы. Это сделано для того, чтобы облегчить восприятие частых отсылок автора к некоторым наблюдениям и умозаключениям, содержащимся в предшествующих главах. Слово «параграф» в тексте рукописи встречается; думается, что искажения авторского замысла при такой организации текста рукописи не произошло. Часть «близко лежащих» отсылок вообще снята, так как логика изложения хорошо понятна без них.

Весь текст рукописи был переведен на современную орфографию и пунктуацию. Исправлены нередкие ошибки при цитировании поэтических текстов, в огромном количестве воспроизводимых автором, скорее всего, по памяти. В прозаические цитаты (зачастую также очень вольные) исправления не вносились. Главным принципом при работе над текстом стал тезис польского текстолога К. Гурского: «Лучше оставить в тексте ошибку автора, чем внести свою».

Сносок в авторской рукописи содержится сравнительно немного, они отмечены «звездочками», на отдельных страницах их количество доходит до пяти-шести. Показалось целесообразным проставить сноски сплошной нумерацией. «Звездочками» обозначены примечания издателей. Исправлены некоторые названия книг в сносках и указаны, где это оказалось возможным, их выходные данные.

Рукопись публикуется без комментариев, которые уместнее в «книжном» формате, а главное, предполагают скрупулезную предварительную работу с текстом. Мы предпринимаем только первый шаг, призванный сделать достоянием читателей (в первую очередь, разумеется, профессионалов – филологов, психологов, философов) выдающийся памятник отечественной гуманитарной мысли первой половины XX века. Все прочее – задача на будущее.

* * *

СЛОВО - ОБРАЗ - ЗВУК

ГЛАВА І. ЭЛЕМЕНТЫ СЛОВА

§ 1. Поэзия как звук

Мне кажется наиболее целесообразным начать настоящую главу с вопроса об определении поэзии и отграничении ее от других искусств. Именно таким путем нам удастся вплотную подойти ко всем особенностям воздействия стиха на нашу психику.

Поэзия и проза в своих крайних и даже средних пунктах суть искусства не менее различные, чем, например, живопись и музыка; и однако определения поэзии как таковой не существует. Речь идет не о проложении резкой грани между обоими искусствами в их переходных ступенях, ибо этого сделать нельзя (о чем вряд ли приходится говорить), а об указании на какой-то факт, который в прозе или вовсе отсутствует, или дан в высшей степени слабо и бледно, в поэзии же присутствует с огромной интенсивностью, что и создает их огромную различность, что и делает для нас одно стихом, другое – прозой.

Овсянико-Куликовский в числе многих других считал, что главное, что отличает поэзию от прозы, - это наличие или отсутствие эмоции ритма. Это, казалось бы, наиболее естественное, «обывательское» определение. Но такая формулировка затрагивает совсем иной вопрос - проблему ритма, а последняя слишком сложна и неясна еще, чтобы с ее помощью определять другую неясность, не имеющую, в сущности, к ритму прямого отношения, ибо ритм существует и помимо поэзии. Эмоция ритма, как и всякая другая эмоция, даже более чем какая-нибудь другая, не может поддаться точному определению и отграничению от других переживаний. Она имеет множество ступеней, сводящих ее на нет и деформирующих ее в другое. Определить же ритм с внешней стороны, как те или иные конкретные факты, которые, будучи введены в стих, дают нам эмоцию ритма, представляется мне совершенно немыслимым. Но даже и с

¹ Поэзию здесь и впоследствии мы будем понимать в узком смысле, как стихотворчество, ибо «лирика» может иметь совсем иное значение, а «лирический жанр» – термин слишком громоздкий.

этой точки зрения значительно удобнее в целях исследования и разгадки ритма попытка определять его уже на почве готового определения поэзии как факта, неизбежно сопровождающего что-то иное, более простое и конкретное, что делает для нас прозу стихом.

Гораздо остроумнее английское определение стихотворения, как «самых лучших слов, расставленных в лучшем порядке». Оно уже несет освобождение «ритма» и «поэзии» от тяжелых непосильных обязанностей взаимного определения, и в нем есть какая-то искра истины. Но оно не указывает нам все же достаточно простой и конкретной черты, отличающей именно поэзию как таковую. Наоборот – к иной прозе оно может быть применимо с большим успехом.

Поэтому мне хотелось бы дать такое определение: стихотворение, в отличие от прозаического произведения, есть то, что требует звукового воплощения голосом. Проза может удовольствоваться каким угодно органом чувств. Он необходим лишь для того, чтобы передать сознанию ряд восприятий, являющихся для нас возбудителями представлений и понятий. Вся работа усвоения прозы совершается в сознании как процесс комбинирования этих представлений. Восприятие, как условный знак данного понятия, может быть звуком, может быть начертанной в книге комбинацией букв или, наконец, осязательным восприятием для слепых. В поэзии же звук, даже несколько уже, — звук именно человеческого голоса, — необходим как еще некоторый факт иного влияния на нашу психику, помимо прозаического влияния слова как термина.

С этой точки зрения становится понятным, что если нет точной грани между поэзией и прозой в их переходных ступенях, то степень близости данного произведения к поэзии можно оценивать как степень более или менее значительной в нем роли звука. Некоторая сохраняющаяся здесь неясность и неотчетливость в том смысле, что и здесь можно безрезультатно спорить о том, насколько присутствует звук в данном произведении, – есть уже та степень неясности, которую нельзя изжить в подобных вопросах. Во всяком случае, звук есть несравнимо более конкретное, чем любая из самых загадочных человеческих эмоций. Звук может быть своим субъективным критерием для каждого читателя в

деле распознавания поэзии и прозы. Если роль звука достигла того предела, после которого она начинает ясно осознаваться так, что вам невольно хочется прочитанное воплотить в звуке, начать декламировать, значит это в сущности уже поэзия для вас. Обратно: если вы не улавливаете звука при чтении лирического стихотворения, если звуки его не играют для вас никакой роли, значит, вы воспринимаете его как прозу, значит, вы попросту не воспринимаете его.

Поэзия принадлежит к тем искусствам, которые несут на себе надстройку нового искусства, - искусства исполнения. Отчасти именно поэтому поэзию нужно считать искусством относительно менее доступным, при этом только исполнителю стих становится вполне доступным, ибо кроме ощущения звука иногда особенно важным становится ощущение лично воспроизводимого звука, - мышечные ощущения дрожания человеческих связок, артикуляции звуков, ибо, как мы увидим, все это может также нести свои ассоциации, участвующие в общем воздействии стиха. Если вы воспринимаете стихотворение не из уст декламатора, а прямо из книги, то вы должны уметь «слышать глазами», уметь до известной степени стать в положение глухого Бетховена, мысленно возбуждать все звуковые ассоциации. Но это сделать трудно, и не все умеют это делать. Если же вы слушаете декламатора, то вам, прежде всего, остается меньший простор для собственного творчества. Над вами совершается, так сказать, двойное насилие. Вы должны будете почувствовать не только эмоцию автора, но и то, как она преломилась в личности декламатора. Но и помимо этого декламация искусство трудное, и хорошие декламаторы, быть может, еще более редкое явление, чем хорошие поэты. Декламатор должен глубоко и детально воспринять стихотворение (что само по себе редкость), а затем творчески воплотить его богатством своего голоса. Обычно впадают в крайности: так называемая «поэтическая читка» часто однообразит, автоматизирует стих, умерщвляет отдельные слова и строки. Читка «актерская» игнорирует ритм, который все произведение должен окрасить в особый эмоциональный оттенок. Но в голосе человека есть достаточное богатство, чтобы сохранить в неприкосновенности все элементы стиха, каждому воздав должное. Каждый звук должен жить своей индивидуальной жизнью и в то же время воспламеняется общим ритмом. Поэзия максимально использует все возможности нашей гортани. Она может быть определена как высший культ человеческого голоса.

Стихотворение есть вечно-живой, хотя и окаменелый, кристаллизованный голос поэта. Нам дано почувствовать в строках все изгибы и нюансы его интонации. Читая стихотворение Пушкина, мы слышим его подлинный голос во многом точнее, реальнее и чище, чем если бы он был передан нам не существовавшим еще в пушкинские времена фонографом. Мы не слышим, быть может, тембр его голоса, его общую высоту и т.д. (хотя и для этого в стихе есть данные, которые могут быть удовдены как интуитивно, так и с помощью анализа²). Но вызванная эмоцией и несущая ее в себе интонация состоит и из иных факторов: из повышений и понижений. усилений и ослаблений. ускорений и замедлений и т.д., и т.д. – одним словом, из соотношений элементов звука, которые могут быть воспроизведены дюбым голосом, как басом, так и тенором, и которые, тем не менее, столь же реальны, как и общий тембр и общая степень высоты голоса. Их-то мы и улавливаем, и они-то и нужны в деле восприятия слова стиха.

По-видимому, неустранимой является та идея, внедренная в сознание обывателя, что достаточно раз прочесть стихотворение, чтобы больше не возвращаться к нему. Но «услышать» и, следовательно, воспринять стихотворение таким образом почти никогда невозможно. Каждое хорошее стихотворение до такой степени индивидуально, обладает целым рядом таких неповторимых, ему одному присущих интонаций, что часто долго приходится ждать, после длительных промежутков снова и снова возвращаться к нему, прежде чем начнет зарождаться сложнейшая работа его восприятия, и оно, наконец, вольется в душу как простой, потрясающий своей выразительностью человеческий голос. Многие и не знают, что можно слышать стих и удовольствуются тем беззвучным половинчатым образом, который могут дать тропы стиха. В таком случае хорошая декламация может иногла открыть им совсем новый облик поэзии.

² Существует направление, которое, изучая звуковую структуру стиха, пытается определить строение голосового аппарата поэта.

Не нужно, однако, думать, что мы считаем звук главным и последним, что должен воспринять читатель. Это лишь важнейший этап, который он должен пройти по пути к восприятию образа. Этому последнему термину мы придаем, быть может, несколько более углубленное значение, чем это обычно делают, и смысл его станет ясен из дальнейшего. Дать образ – цель всякого искусства, искусства вообще, в том числе и художественной прозы, но в противоположность прозе – в стихе образ рождается из моря звука и сверкает со всех сторон его влагой.

§ 2. Инволюция слова*

Прислушайтесь к строкам:

Бейте в площади бунтов топот! Выше, гордых голов гряда!

(В. Маяковский)

- и отдайте себе отчет в том, как все элементы ритмически, синтаксически и фонетически сопряжены в одно звучащее целое, в единый возглас. Строка до такой степени едина, что ее хочется назвать новым рожденным словом, подобным рождению первого слова в устах троглодита. Оно выделено из душевного мира человека как сгусток и носитель его эмоции, причем средством передачи эмоции является звук.

В настоящее время элементарнейшим случаем рождения живого слова является момент, когда человек начинает ощущать потребность выразить свою эмоцию криком. Таковы причитания матери-крестьянки над трупом мужа или сына. Таково ругательство, вырвавшееся в минуту досады из груди человека. Максимилиан Волошин именно ругательство считал простейшим прообразом лирического стихотворения. Здесь опять появляется в слове и интонационная насыщенность, и упругий ритм, как неизбежный ее спутник, и часто еще какая-нибудь незаурядная метафора.

Основная разница между первым рождением слова и рождением его в устах современного человека заключается, очевидно, в том, что материалом-сырьем для нашего прародителя являлись первые членораздельные звуки (возможно, подкрепляемые жестами, мимикой), а для нас

^{*} В авторском содержании – «Жизнь слова».

таким материалом является целое скопище маленьких серых клочков – скелетиков, оставшихся от былого угасшего слова, проще говоря, нам даны слова-термины, которые мы должны уметь слить вновь в слово живое, звучащее, где каждый элемент будет иметь смысл.

Мы не будем говорить здесь подробно о том, в чем заключается «мертвость» современных слов-терминов. Давно уже среди поэтов и литераторов слышны голоса, говорящие о том, что жизненный путь слова есть, в сущности, не эволюция, а инволюция, не прогресс, а регресс. Скажем об этом словами Михаила Гершензона: «Наше слово прошло по времени три этапа: оно родилось как миф; потом, когда драматизм мифа замер и окаменел в слове, оно стало метафорой и, наконец, образ, постепенно бледнея, совсем померк, – тогда остался бесцветный, бездыханный знак отвлеченного, т.е. родового понятия. Таковы теперь почти все наши слова»³. К этим словам мне хотелось бы еще добавить, что утрата словом всех его свойств совершалась параллельно усыханию в нем звука.

Первоначально слово вылилось из груди человека как физиологический акт осуществления первых членораздельных звуков. Только звук был в силах закрепить собой и подчинить себе первый, сверкающий новизной образ. Это было Слово - Образ - Звук. Дальнейшее обеззвучение слова совершается незаметно. Нельзя указать той грани, за которой оно действительно становится «беззвучным», ибо оно продолжает произноситься в речи, но звуки его теряют смысл; оно перестает оказывать влияние на психику своей звуковой структурой и вместе с этим теряется его эмоция. Оно уже могло бы не произноситься, а обозначаться хотя бы пальцами, как у глухонемых. Оно стало условным знаком. Это происходит, быть может, довольно скоро после рождения слова, и позднейшее изобретение письма есть следствие этого процесса. Это изобретение было бы немыслимым, если бы надобность в звуке не отпала.

Будучи выделен из груди человека как звук, как самостоятельный носитель его эмоции, – образ вскоре повлекся обратно, в тесный мир сознания, теряя звук и порождая мысль. Ибо отвлеченная мысль есть обеззвученное слово.

³ *Гершензон М.* Гольфстрем. М., 1922.

§ 3. Четыре элемента живого слова

Рассмотрим, однако, детальнее, какими путями рожденное поэтом слово-строка влияет на нашу психику. Взглянем еще раз на приведенные строки Маяковского и попытаемся установить, какие именно элементы их влияют на нашу психику. Нам кажется наиболее удобным в целях дальнейшего изложения разбить эти элементы на четыре категории:

А. Синтаксис; В. Фонетику; С. Ритм; D. Лексику. *Каждым* из этих факторов слово внедряется в наше сознание, и каждый является средством пробуждения угасшего в слове звука. Скажем несколько слов о каждом из них.

А. Синтаксис

Воздействие синтаксиса, т.е. формы словосочетания на нашу психику есть одна из самых загадочных и привлекательных областей, как для языковеда, так и для психолога. Мы встречаемся здесь с целым скопищем психологических тайн, которые вряд ли могут быть разгаданы до конца.

В чем различие синтаксиса прозы и поэзии?

Проза родилась как совсем особое искусство позднейшей культуры, как *искусство мышления понятиями*. Перед ней открылась возможность создания образа как продукта сложной сознательной работы мысли, не требующей звукового воплощения. Синтаксис прозы должен удовлетворять требованию легкого, точного, экономического течения мысли. Это достигается выработкой синтаксических шаблонов, которые дают возможность пространного, неутомительного изложения.

Поэт – наоборот – производит в синтаксисе постоянные маленькие революции; его удел – нарушать эти шаблоны, создавая новые формы, между тем как прозаик упрочивает старое. И вот тут-то под руками поэта и вскрываются колоссальные возможности синтаксиса. В настоящее время синтаксис является, если не всегда главным, то почти всегда самым первым приемом, кристаллизующим в себе голос автора, самым первым фактором строки, напрашивающимся в сознании читателя на звуковое воплощение. У первобытного человека не было еще этого могучего орудия закрепления голоса и потому возможно, что звук его слова умирал гораздо скорее, чем умирает поэтическое произведение нашего времени.

Откуда взялась в синтаксисе его огромная интонационная сила?

В процессе позднейшего усложнения языка многие смысловые оттенки речи, которые выражались ранее интонацией, стали выражаться иначе: падежами, склонениями, всевозможными флексиями и, наконец, формами словосочетаний. Синтаксис есть, очевидно, как раз такая интонация, перешедшая из гортани человека на бумагу и застывшая там формой словосочетания. Причем этот процесс сравнительно недавнего времени. Более того, - подобные превращения совершаются на наших глазах; в синтаксической форме: «Ты читал?» - вопрос дается только интонацией, от нее зависит, будет ли это вопрос или утверждение. Между тем, как в форме: «Читал – ты?» – вопрос дается уже самой формой, и соответствующая интонация делается не так необходима. Если же прибавить частицу «ли», она делается вовсе не нужной. И точное исследование показывает, что в форме: «Читал ли ты?» - интонация вопроса (соответствующее повышение голоса) может отсутствовать.

И вот оказывается, что это превращение интонации в форму словосочетания обратимо. Можно, употребив необходимую форму словосочетания или поставив слово в особо благоприятные для этого условия, – вновь наполнить его с ее помощью интонацией. Например, такой неожиданный излом формы, как «ты читал ли?», «ты слышал ли?» будет уже чисто поэтический оборот, где та же самая частица «ли» не упраздняет, а вновь как-то по-новому воскрешает интонацию и сразу несравненно более богатую, чем обычная интонация вопроса.

Что, если я, завороженный, Сознанья оборвавший нить, Вернусь домой уничиженный, – Ты можешь ли меня простить? (А. Блок)

или

Тайна ль моя совершается, Ты ли зовешь вдалеке? (А. Блок)

Причина этого обращения процесса, происходящая в поэзии, станет нам понятна, если мы забежим несколько

вперед. В нашем повседневном, практическом, логическом словоупотреблении, как и вообще во всех наших действиях, царит принцип экономии. Если соответствующий смысл дан формой словосочетания - его уже незачем давать интонацией. Такое двойное подчеркивание одного и того же различными способами было бы само лишено логического смысла. В искусстве дело обстоит иначе. Его принцип с этой точки зрения диаметрально противоположен. Оно стремится быть возможно более расточительным, стремится к тому, чтобы одно и то же подчеркнуть различными способами возможно большее число раз. Если в искусстве также следует искать принцип экономии, то это нужно делать совсем иначе. Он заключается, как мы увидим, в том, что одно и то же подчеркивается каждый раз именно новым способом, с помощью новых приемов, в силу чего один и тот же факт освещается с разных сторон и все более углубляется (см. гл. II, § 3).

В прозе синтаксис монотонен своей однообразностью, повторяемостью одних и тех же шаблонов. Он приспособлен к тому, чтобы не останавливать на себе наше внимание, и работа художественной мысли идет мимо него в иное русло. В поэзии же излом формы сразу останавливает на себе наше внимание и требует подчеркнуть основную мысль строки еще иным способом. Мы сразу вспоминаем связь синтаксиса с интонацией и в ней ищем причину, побудившую поэта сделать этот излом. В обоих последних примерах необычность синтаксиса как раз выражается в том, что вопрос дважды синтаксически подчеркнут, как частицей «ли», так и соответствующей перестановкой частей предложения, чего в практике не встречается, ибо с ее точки зрения это лишнее. Обратив внимание на эту особенность и руководствуясь затем всеми остальными элементами строки, включая и лексику, мы в конце концов внутренне или реально создаем вопросительную интонацию с какими-то особыми, быть может, еще не осуществлявшимися до сего времени нюансами.

Однако в строках:

Что за вечер! А ручей
Так и рвется.
Как зарей-то соловей
Раздается!
(А. Фет)

- интонация подчеркнута совсем иначе. Поэт использовал здесь свойство человека, находящегося в состоянии аффекта, - испускать не связанные логически друг с другом возгласы, - и создал из этого совсем новую художественную форму, почерпнутую не из старых приемов языка, взятых в необычной усиливающей комбинации, а из специфических свойств проявления человеческой эмоции, до него не подмеченных.

Умение подметить и художественно воплотить те изменения словосочетаний, которые невольно производит человек в миги различных душевных переживаний, – есть принадлежность поэта.

Необычные инверсии – обмен местами частей предложения, выделительные слова, необычно употребленные, повторение слов, перечисления и т.д., и т.д., – все это становится голосом под умелыми руками поэта. К самым грубым элементарным синтаксическим приемам поэзии следует отнести формы словосочетаний, начинающиеся с междометий «О» и «Ах». Это есть опять-таки прием, не скомбинированный из старых форм языка, а взятый из какой-то независимой психической и физиологической связи человеческой эмоции с этими возгласами, «неодолимыми возгласами плоти» – Ах! Ох! Эх!

Ох, когда трудно, и ах, когда чудно, А не дается – эх! И повинись, поэт, Что ничего кроме этих ахов, Охов, – у Музы нет. (М. Пветаева)

И здесь же пытается вскрыть колоссальное интонаци-

онное богатство и силу этих частиц. Ах: разрывающееся сердце, Слог, на котором мрут.

> Ах, это занавес – вдруг – разверстый. Ох: ломовой хомут.

Ax – да ведь это ж цыганский табор Весь – и с луной вверху!

Эти междометия действительно являются обязательными спутниками всех поэтов, начиная от Пушкина и кончая Пастернаком. Можно собрать прекрасную коллекцию отрывков, где эти возгласы в сочетании с иными приемами сообщают возгласу каждый раз свою особую, каждый раз новую интонацию.

В настоящее время весьма многие увлекаются фонетической структурой стиха. Гершензон говорит о своем чувстве непогрешимой фонетической закономерности строки Пушкина:

Для берегов отчизны дальной...

Эта закономерность всегда будет чувствоваться при сугубо внимательном чтении стиха чутким читателем во многих строках хороших поэтов. Но существуют и другие закономерности, столь же ясно чувствуемые: ритмическая, лексическая и синтаксическая, причем на последнюю, кажется, никто не обращал серьезного внимания. Для меня лично именно синтаксис столь же красноречив и столь же непогрешимо точен в своей красноречивости. Когда я читаю строки

Не дай мне Бог сойти с ума!..

или

О, если правда, что в ночи, Когда покоятся живые...

(А. Пушкин)

– они изумляют меня какой-то, я бы сказал, «магией» синтаксиса. Пусть здесь нет столь кричащей ломки традиционных установок, как в некоторых предыдущих примерах; но зато роль синтаксиса гораздо тоньше. Какая-то неуловимая, но совершенно непреложная сила сочетания обращения, глагола, местоимения и отрицания, – первых четырех слов, расставленных именно в этой непогрешимой, максимально-красноречивой последовательности. И как индивидуально зазвучал здесь банальный и бледный возглас повседневности «Не дай Бог!..». А во втором случае, какая своеобразная группировка междометия «О» с целой лестницей придаточных предложений (если – что – когда), причем эта лестница вовсе не производит впечатления тяжеловесности и неудобочитаемости, как то бывает, например, в газетном языке в случае многих подчиненных. Какое поле

деятельности раскрывается в этих строках для талантливого декламатора.

Итак, нам кажется, мы можем сказать: синтаксис – один из центральных вопросов поэтики, глубокое психологическое исследование которого может совсем по-новому осветить проблему стихотворной речи; тем более что даже в тех случаях, где синтаксис вполне «нормален» с точки зрения прозы, – он и тогда воскрешает, а не умерщвляет интонацию, ибо в аспекте всех других звучащих элементов слова форма словосочетания вновь становится тем, чем была когда-то: звуком.

В нашей повседневной речи, поскольку в ней участвуют как элементы поэзии, так и прозы, – интонация то пробуждается, то умирает. Все междометия, все синтаксические приемы могут одинаково служить как фактом, заменяющим собой интонацию, так и фактом, усиливающим ее. Если вы находитесь в состоянии аффекта, горячо спорите, ругаетесь, умоляете, негодуете и т.д., – тогда синтаксис идет рука об руку с реальной живой интонацией.

Проза, собственно говоря, заведует синтаксисом, она создает и развивает эту логику и математику языка, стремясь наиболее детально и наиболее стандартно разработать ее. Когда говорят, что данный автор имеет оригинальный стиль, – это по большей части значит, что он выработал себе ряд шаблонов, отличающих его от других авторов, но не различающих между собой его собственные произведения. Если применить такое же понятие стиля к поэзии, то при внимательном разглядывании мы убедимся, что каждое новое стихотворение имеет свой стиль. Индивидуальность же всей поэзии данного автора надо искать совсем иными путями.

Проза стремится задержать развитие языка на данной точке, стремится все вопросы синтаксиса распространить по всей плоскости языка; поэзия же, ломая синтаксис, движет эту плоскость как бы в третьем измерении, создавая глубину языка, заставляя прозу ловить и задерживать развитие языка все в новых точках и, быть может, переиздавать учебники синтаксиса. Правда, проза, как мы увидим ниже, никогда не может стать «чистой», вполне освободиться от звука; она всегда несет в себе малую толику зву-

чащих элементов, ибо это все-таки тоже искусство слова, но проза неустанно стремится к своему идеалу: к полному обеззвучению слова, иногда приближаясь к нему, иногда опять от него отдаляясь.

Таковы две противоположные тенденции, постоянная борьба которых осуществляет любую эволюцию в природе. Одна внешняя, экзогенная, сглаживает, приводит к стройному однообразию, другая эндогенная, внутренняя, постоянно возводит новые бугры и ложбины. Друг без друга обе эти тенденции не могли бы осуществиться. Каждая создает поле деятельности себе противоположной. Ломка синтаксиса только потому смогла выступить в поэзии как новый прием воскрешения звука, что появилась проза, которая взялась его упрочивать, распространять, стандартизовать.

В. Фонетика

Фонетика - второй указанный нами элемент живого слова. Членораздельные звуки человеческого голоса есть одна их тех огромных ценностей, которыми мы обладаем. Это было, очевидно, главнейшее орудие в руках первобытного человека при создании им первого Слова - Образа. Нет такой эмоции, которую так или иначе нельзя бы было передать звуками. Это та область стиха и поэтики, которая в большой степени уже раскрыта современными стиховедами и исследуется ими. Исследователи, говорящие наиболее научно и сдержанно, должны признать, что иногда, как например, в стихе, звуки эти «окрашиваются эмоционально и всплывают в светлое поле сознания»⁴. В противоположность такому скромному и осторожному суждению Андрей Белый в своей книге «Глоссолалия» говорит, что когда он открыл в себе «лики» этих звуков, он открыл в себе свое второе «я». И подавленный восторгом перед сверкнувшим ему богатством, которое человек сам несет в своей гортани, он восклицает: «Если бы я мог выйти из себя, чтобы войти в свой собственный рот, то увидел бы там не нёбо и десны, не язык и зубы, а увидел бы новый мир, где были бы и небо, и звезды».

В прозе это богатство оказывается ненужным. Оно так и лежит там неиспользованным. Применение в прозе аллитераций, бросающихся в глаза, или каких-нибудь иных

 $^{^4}$ *Якубинский Л*. О звуках стихотворного языка. Пг., 1916.

звуковых эффектов будет либо безвкусицей, либо поведет к тому, что проза начнет перерождаться в поэзию, т.е. начнет влиять на вас звуками.

В нашей речи опять-таки, поскольку в ней участвуют элементы поэзии и прозы, эти звуки могут то оживать, то умирать. Внимательно вслушиваясь в собственную речь и в речь окружающих вас людей, вы услышите, как мы коверкаем, смазываем (особенно при быстрой речи) звуковую структуру слов. Но, с другой стороны, опять-таки в моменты аффектов или эмоций эти звуки вдруг приобретают какое-то значение. В нашей повседневности вы, может быть, очень часто употребляете возглас «черт возьми», не задумываясь над звуками слова «черт». Но в минуту какой-нибудь особо сильной досады вам вдруг захочется особо резко артикулировать их, и вы воскликните: «О, чччерт» - «да через три ч еще» (как сказала Марина Цветаева). Звуки «ч», «о», «р» приобретут для вас в этот момент какой-то свой незаменимый «смысл». Точно так же вспоминает русский человек свое звуковое богатство, развернувшись в какойнибудь народной плясовой песне:

Шинь-пень-шиваргань!..

В поэзии каждый фонетический элемент стиха строго осмыслен, участвуя в его ассоциативной сети. Это опятьтаки одно из тех положений, истинность которых мы будем стремиться показать в течение всего дальнейшего. Но для чуткого читателя, глубоко воспринявшего данное стихотворение, положение это является очевидным. Он чувствует необходимость тонкой умелой артикуляции каждого звука, чувствует, как беднеет стих при смазывании и произношении скороговоркой звуковой последовательности.

Подобно синтаксису звуки-буквы регулируют интонацию, начиная с грубых указаний (присутствие «р», например, может требовать усиления звука, внесения в звук большей энергии) и кончая указаниями весьма тонкими.

C. Pumm

О ритме мы не будем сейчас говорить, ибо это может быть лишь темой специальной работы. Пока лишь дадим грубую характеристику, сказав, что к собственно ритму мы относим совокупность всех периодичностей стиха; а так как

подавляющее большинство этих периодичностей суть периодичности звуковые, то и с точки зрения ритма стих требует декламации, причем и ритм влияет на интонацию, определяя прежде всего относительную силу ударений, продолжительность пауз, общий темп чтения со всеми его вариациями.

Мы увидим в свое время, что если синтаксис есть математика прозы, то математикой стиха является ритм.

D. Лексика

Наконец скажем несколько слов о лексике как о комбинациях семантических элементов. У первобытного человека также не существовало еще этого элемента. Семантика слова появляется как продукт его длительной жизни, как осадок, оставшийся в результате иссякновения образа. Только слово, прошедшее уже известный путь, может легко и беспрепятственно, автоматически ассоциировать нашу мысль общим своим фонетическим или зрительно воспринятым обликом с определенным представлением; причем здесь отдельные элементы оказываются в большой степени освобожденными, т.е. могут посылать свои ассоциации независимо от содержания лексического. В этом освобождении звукового элемента и кроются для поэта богатейшие возможности по-новому объединить эти расторгнувшиеся части.

К лексическому элементу стиха относятся так называемые тропы. Это единственный из всех элементов строки, вполне сохраняющийся в прозе. И это есть там единственная возможность создания образа, которую прозаик скромно оставляет себе.

Казалось бы, что лексический элемент имеет меньше всего общего со звуком, с интонацией, ибо здесь мы имеем дело с чисто внутренними психическими комбинациями представлений и понятий, не имеющими выхода. Но это не совсем верно. Когда родилось сравнение: «Смотри, смотри, у нее волосы черны, как ночь», – оно родилось опять-таки как возглас, порожденный избытком эмоции (изумлением, восторгом, испугом), и даже, если сравнение сожмется постепенно в метафору, даже если при этом отпадут частицы личного обращения, – возглас сможет остаться слышимым. В поэзии обычно применяются тропы более резкие, неожиданные, которые подобно синтаксическому излому напоми-

нают нам о связи слова вообще с эмоциональной интонацией и требуют звукового воплощения. И этот прием есть самый «вечный», самый надежный способ закрепления голоса, ибо при переводе на другие языки обычно только лексический элемент сохраняется в относительной целости, и голос автора может быть услышан только через него.

Но помимо этих «резких» метафор и сравнений надо сказать, что лексика стиха играет колоссальную роль в определении его интонации, «заражаясь», так сказать, ненасытимой жаждой звука от всех остальных звучащих элементов стиха.

§ 4. Звук слова в прозе

Мы видим, как все четыре элемента слова участвуют в звуке, как каждый из них напрашивается в сознании на звуковое воплощение, и теперь с этой точки зрения можем яснее наметить связь и различие стиха и прозы. Все в стихе приспособлено для звучания; в прозе лишь для удобства течения мысли. Однако проза, как мы сказали, никогда не может стать абсолютной. Все эти элементы могут по очереди начинать звучать в прозе.

Возьмем строки: «Громы в руках Юпитера, и что ж: он спокоен; часто ли слышно, что он загремит?.. А посади на место Юпитера какого-нибудь литератора или дуру деревенскую бабу – грому-то, грому-то будет!»⁵. Здесь можно обратить внимание на особую звуковую выразительность последних слов: пробуждена отчетливая интонация, пробуждена, главным образом, синтаксическим приемом. Здесь есть яркий жест автора: «грому-то, грому-то будет!» – интонация сокрушения с некоторой дозой иронии, насмешки. Но достаточно присмотреться хотя бы к любому из вышеупомянутых примеров из поэзии, чтобы увидеть, насколько подобная, как будто довольно яркая интонация скудна и груба по сравнению с поэзией, насколько солидарнее в стихе все элементы в звуковом отношении, насколько более тонкие интонационные нюансы она дает.

Однако и в прозе могут быть случаи гораздо более тонкого и глубокого пробуждения звука. «С умным человеком и поговорить любопытно», – говорит Смердяков отъезжа-

 $^{^{5}}$ Достоевский \mathfrak{P} . Подросток.

ющему Ивану в «Братьях Карамазовых». Как могут прозвучать для нас эти слова и особенно слово «любопытно», если мы знаем, какой тайный смысл может вложить в них Смердяков, если мы знаем, в чем заключается этот «любопытный» разговор, и знаем, наконец, каким звеном является он в общей цепи событий. В интонации этих строк слышится уже столь многое, и они представляют для читателя столь богатый материал в смысле их звукового воплощения, что здесь уже приходится говорить о перерастании прозы в поэзию. Именно в силу интонации этой строки Достоевский выставил ее как название целой главы. Она обладает всеми атрибутами строки стихотворения, причем звук пробужден главным образом лексически.

В заглавии «Неточка Незванова» тоже пробужден звук, но уже совсем иным путем, не лексически или синтаксически, а фонетически. Это словосочетание должно оказывать воздействие своей звуковой анатомией, тонко введенной сюда заботливой рукой автора аллитерацией начального слога и другими трудноуловимыми аналитически элементами. Когда знаешь содержание рассказа – звуки делаются особо красноречивыми. Хочется тихо и любовно произнести их, внося в интонацию оттенок грусти и задумчивости.

Так мерцают в прозе звуки, вспыхивая время от времени, пробужденные то неожиданным синтаксическим изломом, то фонетической группировкой, то зарождающимся кое-где ритмом, то, наконец, какой-нибудь метафорой, требующей возгласа.

Но проза Достоевского стоит значительно ближе к поэзии, чем проза иных русских прозаиков. У Толстого мы найдем гораздо меньше подобных приемов. Еще меньше у Чехова. Как нам кажется, проза Чехова во многом может служить мерилом наиболее чистой прозы, какая только возможна, где доведено до своего рода идеала математически точное беззвучное течение мысли, где все в языке, что могло бы пробудить звук, неумолимо умерщвлено. Всю жизнь Чехов упорно боролся с нечаянными аллитерациями, тратя на это, по-видимому, большую долю своей творческой энергии. Допустить в заглавии бросающийся в глаза повтор звука, как это сделал Достоевский, было бы для него кощунством. Знаки препинания – почти исключительно размеренно рас-

ставленные точки и запятые. Автор сдерживает себя от всякого, самого невинного звукового жеста.

Об интонациях в произведениях подобных авторов говорить все же возможно, поскольку эта проза может быть исполняема художественно (собственно, преобразуясь этим в поэзию), но это будет, главным образом, интонация повествовательная, в которой в силу отсутствия постоянной новизны индивидуальный человеческий голос заменен стандартным. Кое-где встретятся вопросительный и восклицательный знаки, как его жалкие останки, между тем, как в поэзии к каждой строке надо бы было придумывать новый знак препинания, если бы мы захотели обозначить их интонацию условным знаком.

В противоположность Чехову и Толстому – Тургенев уже почти поэт. Гоголь уже почти не прозаик. Оба они ежеминутно отдаются волне рождающегося из слова ритма. Из писателей нашего времени можно указать Андрея Белого, вся проза которого полна аллитераций, синтаксических вывертов и ритма.

§ 5. Четыре возможных направления развития поэзии

Наша классификация элементов слова на четыре категории не есть только искусственное дробление. Можно указать существенные предпосылки, побуждающие именно к такому, а не иному подразделению. Мы можем рассматривать их как четыре категории явлений, из которых каждая может существовать независимо от другой, как некая ценность своего рода. Можно указать на случаи глоссолалии, как на пример эмоции, достигнутой исключительно фонетическими элементами. Во многих строках русских песен, в уже приведенной строке

Шинь-пень-шиваргань!...

или

Тень-тень-потетень!...

- фонетический элемент слишком явно преобладает. От лексики остаются бледные расплывчатые обрывки. Также и ритм может существовать вне стиха. Он присутствует в музыке, танце, пении. Наиболее очищенный от всех посторонних элементов ритм представляет, на наш взгляд, джазбанд. В прозе изолирован от всего остального лексический

элемент. Наконец, эмоция, достигаемая синтаксисом, может быть выделена как эмоция нечленораздельного возгласа, в которой присутствует только интонация, – самого интонационного жеста, могущего выразить подавленность, восторг, упрек, укоризну, удивление, испуг и т.д. В поэзии эти четыре категории качественно различных явлений переплетаются и находят каждый раз свой некоторый синтез, но при этом чаще всего что-нибудь одно остается преобладающим, что и определяет путь развития поэзии как данного поэта, так и данного народа.

Если начинает преобладать эвфоническая сторона стиха, – говорят обычно о его музыкальности. Из русских поэтов на этом пути стоял Бальмонт. В современной поэзии много можно привести примеров, где главная ценность стиха заключена в его фонетической структуре.

Однако в русской поэзии XX века, взятой в целом, преобладает эмоция ритма, что мы и будем пытаться доказать впоследствии.

Наконец, может преобладать лексический элемент. Таковы, например, многие (хотя не все) стихи Тютчева, у которого часто метафора или сравнение столь могущественно и сильно (например, его знаменитые «демоны глухонемые»), что оно не утратит известной ценности, даже будучи изъято из совокупности всех остальных элементов строки, которые играют менее важную, вспомогательную роль. Такова была, по-видимому, поэзия арабская: «Бедность внешних форм, говорят про нее специалисты, – отсутствие изысканных звуковых эффектов, однообразие ритмов. Центральное место занимает образ». (Говоря об образе, подразумевают тот образ, который дается тропами стиха, т.е. лексическими элементами). Культ сравнений, противоположений, изысканных и неожиданных параллелизмов был возведен там на такую высоту, перед которой наши метафоры и сравнения могут показаться совсем бледными. Такого рода поэзия ближе всего стоит к прозе, что, конечно, не умаляет бедность в ней звука.

Формально ближе всего стоящей к музыке нам кажется не та поэзия, где сильнее всего развита фонетическая сторона, а та, где преобладают синтаксические эффекты; ибо музыка есть то ответвление поэзии, где слово утеряло лексику, утеряло свои фонетические элементы, оставив *инто*-

нацию и ритм, разросшиеся здесь до чудовищных размеров, а в поэзии самой непосредственной связью с интонацией обладает синтаксис. Правда, в музыке интонация свелась, главным образом, к интервалам высоты звуков, но ведь это все-таки всегда и есть главнейший элемент ее. В сущности, почти каждый музыкальный инструмент есть та или иная художественная интерпретация человеческого голоса.

Труднее всего подвести к поэзии, где преобладает чисто интонационный элемент. Возьмем для примера еще раз строки:

Что за вечер! А ручей Так и рвется. Как зарей-то соловей Раздается!

(А. Фет)

В начале, быть может, довольно бледная интонация возгласа, затем вдруг совсем неожиданный синтаксический переход: «А ручей...», который сразу обогащает ее, затем еще неожиданно прибавляются выделительные слова «так и...», еще более ее усиливающие. И, наконец, опять неожиданнобылинная песенная интонация последних двух строк. Ряд разнотипных возгласов, которые следуют друг за другом в таком неожиданном порядке, что ученый синтаксисовед, пожалуй, в ужасе схватится за голову. Фет был первым из русских поэтов, проявившим такую смелость в области синтаксиса и указавший на силу подобных приемов. В этих строках интонационная сторона явно преобладает, и только она придает яркость и свежесть картине, нарисованной в общем довольно-таки «общими местами», которые сами по себе были бы символом бездарности поэта.

Если существовал когда-нибудь высокопластический язык, вся поэзия которого развивалась по пути интонации и была основана на постоянной деформации синтаксиса, то такая поэзия неизбежно должна была погибнуть со смертью языка, ибо сохранять в неприкосновенности эмоциональный смысл синтаксиса при переводе с одного языка на другой нельзя ни в какой степени. Ибо если значения слов – терминология есть нечто с безвестной прочностью установившееся и (при некоторой степени поверхностности) тождественное на всех языках, – то форма сочетания

этих слов нечто гораздо менее прочное и на всех языках различное. Чтобы создать новую форму словосочетания, нужно меньше творческой энергии, меньше смелости, чем для того, чтобы создать новое слово только из звуков. Поэтому в синтаксисе никогда нет той степени абсолютизма, который присутствует в области значений отдельных слов; поэтому форма словосочетания наиболее пластическая и живая часть языка; и потому, возвращаясь к уже сказанному, – синтаксис всегда остается самым первым и легким орудием поэта и закрепления голоса.

§ 6. Природа ассоциаций стиха

Каждый элемент стиха – логический, фонетический, ритмический и синтаксический, – поскольку он участвует в воздействии слова на нашу психику, должен, очевидно, возбуждать в нас какие-либо ассоциации. Под ассоциацией в самом элементарном смысле понимается элементарное воспроизведение какого-либо представления, понятия, так или иначе психически связанного с другим, имеющимся уже в сознании представлением или ощущением. Мы будем называть эти ассоциации, следуя довольно распространенной терминологии, предметными; причем словом предметности объединяется все то, что называется в психологии элементами знания, в отличие от чувственных явлений душевной жизни. Отправляясь от этой элементарной точки зрения, попытаемся установить, насколько ассоциации стиха подходят под такое определение. Прочтите внимательно строки:

Сквозь волнистые туманы Пробирается луна, На печальные поляны Льет печальный свет она

(А. Пушкин)

- и вдумайтесь в смысл здесь различных слов. Наиболее удобно в этом отношении слово «печальный», повторенное два раза. Если вы умеете воспринимать живое слово, то вы почувствуете, что оно обозначает нечто совсем иное, чем в нашей обычной речи. Звуки этого слова теперь не просто ассоциируют нашу мысль с представлением печали, т.е. это слово здесь не просто термин. Оно получило чувственную окраску, отчего печаль сделалась как-то гораздо более ре-

альна. Нам самим в какой-то степени делается печально. В строке «И тихо, тихо все кругом...» (А. Пушкин) можно почувствовать разницу между тишиной, даваемой словом-термином, и тишиной, даваемой словом стиха. В нас возникает не представление тишины, а чувственное переживание ее. Не вдаваясь пока в те загадки, которые ставит перед психологом это свойство художественных переживаний, просто скажем, что ассоциации стиха приобретают особую чувственную окраску, которая имеет здесь свойство представления реального.

Однако мы пойдем дальше и покажем сейчас, что мало сказать об *окрашивании* предметностей чувственностью, ибо иногда мы только и можем установить наличие чувственных движений, между тем как конкретное представление превращается в нечто неуловимое и, по-видимому, второстепенное.

Возьмем наречие «странно». Это одно из тех исключительных слов, которое само по себе не имеет никакого, даже самого отвлеченного и общего предметного значения. Оно, собственно говоря, охватывает все; любое представление, возникшее в несоответствующем месте, может быть названо «странным». Более того, даже в конкретном сочетании «странный город», «странный человек» – представление, связанное с этим словом, остается неопределенным до тех пор, пока не объяснят нам, в чем заключается их странность, т.е. их отличие от других городов и людей. Возьмем ряд отрывков, где употреблено это слово:

- За вздохом утренним мороза,
 Румянец уст приотворя,
 Как странно улыбнулась роза
 В день быстролетней сентября! (А. Фет)
- II. В час рассвета холодно и странно,В час рассвета ночь мутна. (А. Блок)
- III. Но заалелся переплет окна Под утренним холодным поцелуем. И странно розовеет тишина. (А. Блок)
- IV. И мрак был глух. И долгий вечер мглист. И странно встали в небе метеоры. (А. Блок)

- V. И на горах, в сверканьи белом, На незапятнанном лугу, Божественно-прекрасным телом Тебя я странно обожгу. (А. Блок. «Демон»)
- VI. Своей улыбкой странно-длительной, Глубокой тенью черных глаз Он часто, юноша пленительный, Обворожает, скорбных, нас. (В. Брюсов)

Почти всегда автор оставляет нам неограниченный простор в отношении загадок, в чем заключается странность. Можем ли мы, например, указать конкретно, что вносит этот термин в представление об осенней розе, что мы начинаем в ней новое видеть при этом. Или, может быть, представление, даваемое этим словом, нужно назвать каким-нибудь именем вроде грусти, радости, умиления. Но это все же, очевидно, будет не то. Во II примере автор говорит, что холодно, что люди спят, что ночь темна. Конкретно - чем дополняется эта картина словом «странно». Зачем это нужно? В V примере прикосновение тела демона, очевидно, отличается от прикосновения демона, - акт любви человеческой должен, очевидно, быть заменен чем-то необычным, «странным»; но и здесь дает ли автор какие-нибудь конкретные нити в руки для определения, в чем эта странность. Только в последнем примере автор несколько более точен в определенном отношении: он указывает, что странность заключается в длительности. Но тогда с точки зрения предметных ассоциаций становится не понятным, зачем нужно это слово, если представление длительности дано помимо него. Таким образом, почти ни в одном примере действительно совсем нет того, что можно бы было назвать предметной ассоциацией. Но в момент восприятия стиха это отсутствие предметной ассоциации не мешает слову как-то чрезвычайно отчетливо конкретизировать, уточнять и углублять общую эмоцию и образы строк. Возможно, что главную роль здесь играет интонация слова, которая действительно иногда остро чувствуется, но ведь и конкретная интонация, выражающая то или иное определимое переживание, казалось бы, должна быть вызвана какими-то конкретными намеками со стороны автора. Все это заставляет нас обратить еще более серьезное внимание на чувственную сторону стиха.

Далее мы будем говорить об ассоциациях звуков, и там часто еще труднее будет установить предметные ассоциации, ибо звуки стиха - область почти чистой чувственности. Наконец, если мы перейдем от звуков стиха к психическому воздействию звуков и музыкальных интервалов как элементов чисто музыкальной мелодии, - они исчезают почти бесследно. Правда, психология говорит об «аналогии ощущений», о том, что звук может вызвать ассоциацию с совершенно другим представлением, например, зрительным, которое имеет почти тот же эмоциональный оттенок. Наиболее грубый пример: резкий звук после темноты ассоциируется с резким светом после темноты. «В чувстве видна притягательная сила не только к представлениям однородным с его первоначальной причиной, но и к другим представлениям, возбуждающим сходное чувство»⁶. Но, во всяком случае, здесь уже оказывается, что промежуточным членом ассоциации является чувство, и определение предметной ассоциации нарушено. Мы не исключаем возможности, что, преломляясь в сознании разных читателей, представление о розе (в I примере) примет какой-нибудь предметный оттенок цвета или формы под влиянием слова «странно», но скорее и здесь это происходит оттого, что наше сознание часто любит переводить эмоции на язык предметных представлений и легко успевает в этом. Во всяком случае, здесь имеет место то же, что и в чисто музыкальной мелодии: эти предметные представления, если они и есть, гораздо более субъективны, случайны, необязательны и различны у каждого читателя. Настроение же, чувственная окраска слова нечто гораздо более абсолютное и в большей степени для всех обязательное и одинаковое. Следовательно, чувство вызывает предметности, является их основой и первопричиной? Но и это сказать было бы весьма рискованно, особенно имея дело с лексикой слов, ибо воздействие лексики в подавляющем большинстве есть именно предметные ассоциации. В вышеприведенной цитате из Гефдинга ясно можно усмотреть, что как чувство есть причина представлений, так и у чувства причиной может быть представление или ощущение. Однако стремле-

 $^{^6}$ *Гефдинг Г.* Очерки психологии, основанной на опыте. М., 1914.

ние нашего сознания во всём видеть единство побуждает искать какой-то общий принцип возникновения художественных переживаний, и это особенно нужно в целях исследования стиха, где, как мы видим, принимают участие столь разнородные элементы. Чтобы формулировать этот общий принцип, нам вовсе нет надобности искать точной причинной зависимости между обоими рядами явлений: чувством и предметностями, т.е. уходить в одну из запутаннейших проблем психологии. Вспомним психологический закон (в последнее время особенно культивируемый), что в каждом реальном факте нашего сознания в известной мере присутствуют и чувство, и предметности; а следовательно, во всяком психологическом процессе оба ряда непрерывны, и мы можем рассматривать их как два параллельных ряда, быть может, точнее, как две стороны одного и того же процесса, рассматриваемого с двух точек зрения. В каждой предметности, как ощущении или представлении, скрыт зародыш чувственности, и в нашем чувстве есть сторона. которая более или менее может поддаться выделению, абстрагированию в качестве представления или ощущения. Нам лишь важно указать, что ассоциация как следование по предметностям есть всегда в то же время движение чувственное, душевное. «Ощущение», а также и представление, - прибавим мы, - и «чувство не суть отдельные конкретные явления, а суть лишь абстрактные» (абстрагируемые нами) моменты целостного переживания. Но при этом в стихе, в силу его каких-то особых свойств, это внутреннее чувственное движение является, как мы видим, доминирующим фактором, является частью особо важной.

Все элементы слова или звука музыкальной мелодии могут там поддерживать друг друга, жить и разрастаться почти без наличия того, что мы называем предметными ассоциациями.

Итак: психическое действие каждого элемента слова лучше всего охарактеризовать как какую-то всколыхнув-шуюся струю душевной жизни, чувственной взволнованности, — лишь поверхность которой покрывается более или менее шаткой корой предметности. Исследовать эту струю мы

 $^{^{7}}$ *Франк С.* Душа человека. Пг., 1917.

можем только через посредство предметной коры ее, именно потому, что мы оперируем при анализе понятиями, т.е. предметностями. Наши настроения, чувства мы можем назвать и анализировать лишь постольку, поскольку малая толика их весьма неточно и несовершенно облеклась в языке и мышлении человека в понятия, т.е. приобрела уже окраску предметности. В приведенных примерах самое большее, что мы можем сказать, это то, что здесь возникает какая-то специфическая эмоция «странности», чувственное переживание необычности без предметной конкретизации, которое мы не можем определить точнее, но которое играет огромную роль в восприятии. При этом для каждого из шести примеров нам следовало бы придумать новый термин, ибо оттенок этой эмоции «странности» в каждом случае нов.

Та часть этой внутренней, чувственно-предметной струи, которая примыкает к элементу строки, всегда будет нам представляться более материализованной, ибо начинается от безусловной предметности - звука, понятия; на другом же ее конце предметность может бледнеть, и она будет более или менее теряться в неопределимом. В стихе чрезвычайно различно могут сочетаться ассоциации более чувственные и более предметные. Большей частью лексика вызывает ассоциации с преобладающей предметной стороной (пример, который мы привели, есть исключение); а ритм, фонетика – с преобладающей чувственностью (хотя и это не является обязательным). Реформы в поэзии XX века, особенно футуризма, внешне отчасти заключаются в том, что они перенесли в область фонетики и ритма довольно грубую предметность и самую элементарную чувственность, ассоциации же лексические заменили более неуловимой и более тонкой чувственной стороной.

Наиболее чистую чувственность несет для нас в момент художественного исполнения стиха интонация как непосредственная выразительница эмоции, а не понятий и представлений. И даже в момент внутреннего исполнения стиха – она должна в нашем сознании как бы собрать в себя и воплотить все самое чувственное, что имеется во всех элементах слова, подобно тому, как губка вбирает в себя влагу.

§ 7. «Гены» элементов слова

Чем внимательнее приглядываемся мы к ассоциациям стиха, тем больше приходится нам усложнять свой анализ. Усложнение, которое теперь нам нужно ввести, заключается в том, что каждый лексический, фонетический и синтаксический элемент может в различных случаях ассоциироваться по-разному и принимать различные эмоциональные оттенки. «Слово не имеет определенного значения. Оно – хамелеон, в котором каждый раз возникают не только новые оттенки, но и разные краски», – говорит Юрий Тынянов в «Проблемах стихотворного языка». Мы приведем несколько более сложную аналогию, но зато будем дальше продолжать ее.

Биологи учат, что организм развивается из клетки. Все свойства будущей особи уже заложены в этом микроскопическом тельце, даже еще теснее в некоторых частях ее, называемых хромосомами, и неизвестно, в каком виде содержатся они там. Биологи называют их генами. Не зная, какие гены содержатся в данной клетке, еще нельзя сказать, все ли они воплотятся и во что именно выльются. Чтобы началось развитие нового организма, необходимо слияние двух таких клеток - мужской и женской. А может случиться, что обе эти клетки будут нести гены противоположные, несовместимые друг с другом. В таком случае одно из свойств может оказаться доминирующим, оно победит, воплотится, а другое замолкнет, заснет побежденное, быть может, на несколько поколений, чтобы впоследствии опять пробудиться. Зеленая лестница законов Менделя вводит нас в круг этих вопросов.

Подобно этому каждый мельчайший «атом» слова, каждый его элемент есть семя, пребывающее в анабиозе и несущее громадное число генов, – будущих свойств. И от того, в какие условия мы его поставим, с какими соседями «скрестим» его, будет зависеть, какие гены воплотятся в нем, сделаются доминирующими, а какие останутся спящими, как лишние, ненужные поэту в данном случае⁸.

⁸ Впоследствии мы увидим, что в слове стиха «спящего» и ненужного, в сущности, нет. Стих использует каждый раз все богатство слова, и речь идет лишь о том, какие элементы острее осознаны нами; но пока что нам достаточно лишь этой, более грубой наметки.

Юрий Тынянов приводит примеры разных значений слово «земля»: «Небо и земля», «Земля и Марс», «родная земля», «рыхлая земля» и т.д. Однако нам важны не только эти грубые лексические различия. Нас не меньше интересуют вполне конкретное представление в каждом конкретном случае, так и чувственные оттенки. Пробужденным геном мы как раз и будем называть ту, каждый раз новую чувственно-предметную струю душевной жизни, которая была нами рассмотрена в предыдущем параграфе.

А. «Гены» лексические

Возьмем тот же термин «земля», но возьмем его не в смысле «Земля и Марс», не «рыхлая земля», а более узко, просто «земля» как мир бытия человека.

- I. Нет, моего к тебе пристрастья Я скрыть не в силах, мать-Земля! (Ф. Тютчев)
- II. День догорел на сфере той земли,
 Где я искал путей и дней короче.
 Там сумерки лиловые легли,
 Меня там нет... (А. Блок)
- III. Земля, к чему шутить со мною:Одежды нищенские сбросьИ стань, как ты и есть, звездою,Огнем пронизанной насквозь! (Н. Гумилев)
- IV. А когда придет их последний час, Ровный, красный туман застелет взоры, Я научу их сразу припомнить Всю жестокую, милую жизнь, Всю родную, странную землю... (Н. Гумилев)
- V. Звездные хоры, лилий дыханье Гаснут вдали. Небу навстречу встало алканье Душной земли. (А. Герцык)
- VI. Во останный во разочек Затянись, замри! То последний ветерочек С аржаной земли... (М. Пветаева)

В самом первом примере вы можете быть поражены тем количеством зноя, плотности, душности, материальности, которое чувствуется в слове «земля». Этот ген пробужден во всей его силе, хотя о земле в сущности ничего не говорится, а говорится лишь о переживании автора. (Пробужден он, на наш взгляд, главным образом соседством с фонетическими элементами «ть», «и», «ы», всей структурой слова «пристрастья» и т.д.). Земля во втором примере далекий, тонущий в голубых сумерках мир; но в противоположность всем остальным примерам мир не любимый автором, какой-то холодный, неуютный, пустынный. В третьем примере героическое восприятие земли, олицетворение ее. В пятом примере оттенок, похожий несколько на тютчевский, но если там знойный полдень, то здесь такая же знойная душная ночь. Наконец, в последнем случае земля, как нечто самое милое, любимое воспоминание, самое трогательное. В каждом примере образ меняется, земля делается то теплее, то холоднее, то уютнее, то пустыннее, она будет окрашиваться для вас в разные цвета - желтый, голубой, красный, зеленый, синий, черный. Одни из этих «земель» вы будете любить более, другие менее. Если же вы возьмете слово «земля» отдельно или даже в каком-нибудь обычном повседневном употреблении, то вы увидите, что оно резко поблекнет, сразу утратив до какого-то микроскопического минимума свою чувственную сторону; следовательно, все эти гены содержатся в нем действительно в состоянии генов, как задатки, зародыши могущих воплотиться свойств.

Возьмем еще один термин, чрезвычайно богатый в смысле количества содержащихся в нем «генов», термин «любовь», – как будто самое затасканное в поэзии слово, которое оказывается возможным неисчислимое количество раз пробуждать его из вялого, мертвого состояния и оживлять по-новому.

I. И вы забыты мной... Но прежних сердца ран, Глубоких ран любви ничто не излечило... (А. Пушкин)

II. И может быть – на мой закат печальный Блеснет любовь улыбкою прощальной.

(А. Пушкин)

- III. Сияй, сияй, прощальный свет Любви последней, зари вечерней! (Ф. Тютчев)
- IV. Какая ночь! Все звезды до единой Тепло и кротко в душу смотрят вновь.И в воздухе за песнью соловьиной Разносится тревога и любовь. (А. Фет)
- V. И обугленный рот в крови Еще просит пыток любви. (А. Блок)
- VI. От ликующих, праздно болтающих, Обагряющих руки в крови Уведи меня в стан погибающих За великое дело любви! (Н. Некрасов)
- VII. Только тайна одна необманная Мне открылась и дух зажгла, Как любить любовью безгранною, Как в любви вся земля светла. (А. Герцык)

Какие различные гены у одного только Пушкина: любовь, как нечто жестокое, наносящее раны, и любовь, как светлая, ласковая улыбка в сером сумраке дней. Любовь, какое-то теплое, качающее, ласкающее море у Тютчева; затем совсем неожиданно любовь, как некая материальная субстанция, как что-то, что носится в воздухе горячее и, пожалуй, на этот раз темное, ибо она принимает в себя все атрибуты ночи, она не видима во тьме и лишь ощущается как-то. Далее любовь-пытка, наконец, любовь с этическим, героическим подъемом; и в последнем примере в философско-религиозном аспекте, как какой-то свет, окутывающий мир, не видимый однако для большинства людей, тайный. Но несколько иной этот свет, чем свет, например, тютчевской любви. Тот для меня представляется оранжево-желтым, этот – белым. Но это уже субъективное восприятие. У других может быть иначе.

Надо сказать, что символизм, внеся новую свежую струю в поэзию, раскрыл нам во многих словах такие новые, неожиданные «гены», о которых нельзя было и подозревать. Так Блок указал на неисчерпаемую силу и возможности слова «странно».

Однако подобный метод исследования, быть может, очень удобный в смысле оценки богатства, присутствующего в за-

родыше в каждом слове, не может приблизить нас к истинной разгадке генов. По поводу самого первого примера со словом «земля» мы сказали, что «плотность» и «душность» пробуждается, очевидно, фонетическими элементами; нас же интересует (поскольку мы касаемся семантики слова «земля») только то, что дается самим содержанием слова «земля» и только тем, что мы должны взять из всего этого содержания. Но дело в том, что, пока мы смотрим на чувственную сторону, - мы всегда будем видеть, как каждый звук, каждое слово и любой другой элемент строки окрашены все одним и тем же эмоциональным оттенком. И это будет совершенно верно, ибо художественное значение каждого нового элемента строки заключается именно в том, что в нем может быть пробужден тот же ген, что и во всех остальных элементах. Между всеми элементами строки раскрывается нечто простое, общее. Поэтому, попытавшись охарактеризовать эмоцию, даваемую отдельным словом, мы тем самым характеризуем и все остальные отдельные гены всех ее слов и звуков. Но если мы смотрим с предметной точки зрения, мы видим, что при произношении строки возникает представление, причем каждый элемент строки дает какой-нибудь новый, отличный от других элемент этого представления, так или иначе дополняет его. Итак: пытаться отделять ген данного слова от всех остальных генов строки, как нечто от них отличное, можно и должно, только подходя с предметной точки зрения, а никак не с эмоциональной. Сказанное вполне вытекает из наших прежних рассуждений, а также из того, что в данном эмоциональном состоянии нам никогда не удастся различить отдельных частей как других эмоций, в сумме дающих некоторый эффект, ибо область чувства - область единства, не поддающегося дроблению. Сложное же представление мы можем мыслить состоящим из различных частей и отделять мысленно эти части.

Возьмем строки:

Выхожу один я на дорогу; Сквозь туман кремнистый путь блестит...

(М. Лермонтов)

и попытаемся определить, какой элемент возникающего представления дает слово «кремнистый». Замените это слово другим: «пустынный», «далекий», «безбрежный», «широкий», «неясный», и попытайтесь определить, почему все это будет «хуже»? Чем оскудевает при этом представление? Как вы мыслите себе качество «кремнистый»? Что оно значит в данном случае? По-видимому, кремень дает здесь блеск – острые кремешки блестят при луне; их острия представляются мерцающими кое-где искорками, блестящими точками и т.д. И с этой точки зрения слово «кремнистый» детализирует представление, даваемое словом «блестит». Но все ли это? Можно отвлечься на минуту от ритма строк и попытаться заменить слово «кремнистый» словом «каменистый», в котором ассоциация с блеском очевидно должна сохраниться. Однако сосредоточенное восприятие покажет нам, что это уже не то. Здесь мы можем раскрыть еще ассоциацию с черным цветом, даваемую кремнем, что делает отчетливее представление темной поверхности пустыни ночью. Кроме того, глянцевитая черная поверхность поблескивает отчетливее. Цвета, пробуждающиеся вообще в этих строках: белый цвет - тумана, черный цвет земли и неба, блеск кремней и звезд. Эти цвета дают богатые сочетания. Пойдем, однако, еще дальше: обычная ассоциация кремня с твердостью. Играет ли она здесь роль? На наш взгляд, играет, хотя и гораздо более слабую. Как это не покажется странным, однако я буду утверждать, что слово «кремнистый» усиливает здесь представление простора, раскрывающегося перед путником, выходящим на дорогу. Грань кремня – твердая, значит резкая, отчетливая граница, за которой сразу начинается пустота. Мягкая, рыхлая поверхность – это менее резкий переход субстанции вещи в пустоту, и представление воздуха, простора здесь не было бы столь ярко. Теперь же, перекликаясь с другими элементами контекста, - это представление твердости кремнистой земной поверхности заставляет лучше воспроизвести внутренне простор и пустоту, объемлющую твердую поверхность пустыни. Могут возразить, что камень также твердый, и в этом отношении «каменистый» было бы тождественно «кремнистому». Но это не совсем так. Слово «камень» в нашем сознании часто является символом крепости, статичности, тяжести, мертвости, но оно должно быть поставлено в какие-то особо благоприятные условия, чтобы дать впечатление твердой грани и острого ребра. В слове же «кремнистый» это присутствует, камешки гораздо более рассыпчаты и «мягки», чем кремешки. Итак, резюмируя: слово «кремнистый» дает блеск, усиливает темную окраску земной поверхности и усиливает представление простора, воздуха, объемлющего пустыню. Однако и этот наш анализ нельзя считать исчерпывающим.

Теперь, если мы подойдем с иной, *чувственной* стороны «гена», мы уже без удивления увидим, как слово «кремнистый» дает не только чувство мерцания, поблескивания, но и делает реальнее и усиливает чувственное переживание простора, дали, воздуха, т.е. то же самое чувство, которое возникает во всех остальных элементах контекста: «один», «дорога», «туман», «путь» и т.д. Теперь с предметной точки зрения нам ясно, почему содержатся эти «гены» в слове «кремнистый».

Таким образом, для выделения гена отдельного элемента строки нужно возможно детальнее формулировать возникновение представления, затем заменять данный элемент (термин) другим и пытаться выяснить, чем оскудевает при этом представление, какой его элемент упраздняется.

Этот наш предварительный «статический» анализ еще весьма груб и несет, безусловно, известную долю противоречий, ибо образ строки никак не есть нечто статическое, но нам кажется, что эта

⁹ Этот метод исследования слова с помощью его замены в стихе, к которому нужно научиться постоянно прибегать, - до такой степени могуществен, что можно было бы пытаться установить с его помощью различия чувственной стороны генов. Действительно, упразднив или заменив другим данный элемент, можно заметить, как строка несколько бледнеет в чувственном отношении, как исчезает какой-то нюанс, уточняющий и конкретизирующий эмоцию, который, следовательно, привносится в строку именно данным элементом. Но это не совсем так, ибо, как можно заметить, каждый элемент строки несколько изменяет свой ген. Каждый элемент строки что-то теряет при этом. И этот нюанс есть поэтому ген не только одного этого слова, а, по-видимому, результат какого-то сложного взаимодействия между ним и остальными элементами строки. Это исследование, таким образом, вводит нас в самый процесс творческого переживания и возникновения образа. Мы пока не идем еще так далеко и пытаемся установить роль каждого элемента в уже законченном, возникшем образе, так сказать, со «статической» точки зрения. Поэтому сказанное о невозможности различения между собой генов, рассматриваемых с чувственной стороны, остается в полной силе.

Чтобы еще раз указать, до чего неожиданны могут быть новые пробужденные в слове гены, приведем еще один пример – отрывок из поэмы Марины Цветаевой «Переулочки»:

На! – На века-дни – Царствьица хлеб-ни!

Льни, Льни, Черны Котлы смоляны!

Не лги: смоляны, То льны зелены.

Клонись, Кренись, Ресницами льни. Ложись под свист. Стрелы калены. Ай, льны!

Этот могущий показаться бессмысленным набор слов есть описание одного из этапов страсти. Ассоциации, даваемые фонетикой, здесь яснее лексических. В звуках «ль», «нь», «льни, льни» и т.д. – легче всего пробудить чувственный «ген» неги и томления, нужный автору. Остановимся на лексике слова «стрела». Сколько мне известно, слово «стрела» имеет в стихе большей частью героический, мужественный оттенок. Однако в нашем примере оттенок совсем иной. В «стреле» есть что-то обессиливающее, как иные моменты страсти. В ней действительно пробужден тот же оттенок неги и томления, что и в звуках «и», «ы» и т.д. Исследование предметной стороны дает нам следующее: свист стрелы, который внутренне воспроизводится и подкрепляется свистящими согласными, несет в себе что-то общее с пронзительностью страсти, так же как и представление признака «острости», связанное со стрелой. Далее – слово «ложись» относится не только к тому, к кому обращены все эти строки, но внутренне ассоциируется и со стрелой (хотя синтаксис и не указывает этой связи). Стрела ложится на

предварительная наметка должна служить необходимым этапом перед дальнейшим углублением.

землю, и в этом представлении ложащейся стрелы есть какой-то жест, ассоциирующийся с человеком, клонящимся к земле, обессилевающим от страсти; при этом представление быстроты полета свистящей стрелы ассоциируется с «бурей страсти», со скоростью переживаний в этот миг. Все это вместе взятое и многое еще, не поддающееся учету, и дало возможность автору поместить стрелу в такое, казалось бы неподходящее для нее место, пробудить в ней также чувственный оттенок, что и во всех остальных элементах строк. Более шаблонная ассоциация стрелы с любовью, как мифической стрелы Купидона, кажется мне здесь отошедшей на задний план, степень ее интенсивности слаба и, скорее всего, зависит от специфической направленности мысли воспринимающего субъекта. Поэма Марины Цветаевой насыщена чисто русским духом, и все ее ассоциации направлены, прежде всего, в русло наших былинных напевов и образов и никоим образом не к греческой мифологии.

В. «Гены» фонетические

Мы уже касались «генов» фонетических элементов. При переходе к их исследованию нужно сказать, что мы встречаем трудности в смысле преобладающей здесь чувственности, и определять их мы можем грубо и неточно, окрашивая эти чувства с помощью нашей весьма недостаточной терминологии или переводя их на язык представлений, т.е. улавливая и закрепляя понятиями весьма шаткую здесь предметную кору ассоциаций. Именно поэтому многим анализ звукозаписи кажется искусственным, неправдоподобным, натянутым, и к нему относятся с большим скептинизмом.

Мы видели, как звуки «и», «ы» могут живописать душность и плотность земли в строках Тютчева, как он может живописать чувство неги и томления. Последнее его свойство часто вскрывается в рифмах, составленных из стандартных причастий, «томимый-любимый-палимый-гонимый» и т.д.

Мимо, все мимо – ты ветром гонима, – Солнцем палима...

(А. Блок)

Приблизительно тот же оттенок, что и в отрывке из М. Цветаевой, пробужден в строках:

Шире, все шире, кругами, кругами Ходи, ходи и рукой мани, Так пар вечерний плавает лугами, Когда за лесом огни и огни.

(Н. Гумилев)

Но здесь уже новый неуловимый отсвет, благодаря соседству с широкими «а» и другими элементами.

В силу своих физиологических свойств звук «и» считается самым высоким из всех гласных звуков. Отсюда вытекает возможность живописать с его помощью высому в буквальном смысле, например, в словах «высь», «зенит». Очевидно, есть какие-то причины, почему высокое небо и высокий звук – оба качества обозначаются одним термином. С другой стороны, есть, очевидно, какая-то психологическая причина и тому, что высокие звуки называются тонкими. Здесь как раз вступают в силу почти чисто чувственные ассоциации, на которых кое-где лишь возникает отчетливовидимый нами нарост предметности, и потому проследить ход ассоциации как непрерывное следование мы не можем. Но, так или иначе, отсюда вытекает возможность пробуждения в звуке генов более предметных. Например, «и» может живописать тонкую нить:

Сидит, ровно Божья мать, Да жемчуг на нитку нижет.

(М. Цветаева)

Поэтому же «и» может оказаться самым «острым» звуком, пронзительным. Изумительными строками М. Волошин дает с помощью «и», «ть», «нь», «с» архитектуру готического собора, тонкость линий, стремление ввысь, острия арок:

> В тверди сияюще-синей, В звездной алмазной пыли Нити стремительных линий Серые сети сплели.

(М. Волошин)

А вот неожиданно, наперекор всем известным доселе свойствам «и», Маяковский им же начинает живописать ритм топота многих ног, героический, революционный

марш народа, барабанный бой, наряду со звуками «б» и «р». Оказывается, и этот ген каким-то чудом ужился в нем:

Эй, стальногрудые! Крепкие, эй! Бей, барабан, Барабан, бей! Или – или. Пропал или пан!

Принято думать, что если поэт хочет изобразить что-то буревое, громоподобное, – он должен наводнить свои стихи звуком «р». Он будет прав, если при этом сможет пробудить соответствующий «ген» звука. Но мы были бы слишком низкого мнения о звуке, если бы решили, что только для этого он и годится.

Роняет лес багряный свой убор...

(А. Пушкин)

Андрей Белый в статье «Жест Аарона» приводит эту строку, показывая, что звукосочетание «р-н» живописует шелест падающих листьев и дает тихую золотистую прозрачность осеннего леса. А вот еще пример: конец довольно известного стихотворения Вячеслава Иванова:

Так и ты, встречая Бога,

Сердце, стань...

Сердце, стань...

У последнего порога

Сердце, стань...

Сердце, стань... Жертва, пей из чаши мирной

Тишину,

Тишину! -

Смесь вина с глухою смирной -

Тишину...

Тишину...

Конец, падающий в глухую пропасть душевного усмирения и сна. И это «р», введенное в последнюю рифму, звучит так усмиряюще и утишающе, как не зазвучал бы, быть может, ни один другой звук; то же самое «р», которое так динамически изображает Полтавский бой у Пушкина и барабанный бой у Маяковского. Роль этого звука в последней рифме, на наш взгляд, должна быть неоспорима для всякого, кто воспримет эти строки.

По законам неуловимых чувственных ассоциаций звуки могут давать цветовые представления. В этом отношении интересно опрашивать лиц, у которых сильно развиты подобные ассоциации. По моим наблюдениям, это лица, по большей части страдающие близорукостью, у которых зрительные восприятия складываются из цветовых пятен без резких контрастов, т.е. у кого в поле зрения цвет доминирует над линиями. Я опрашивал несколько таких лиц, - у них всегда «р» ассоциируется с красным цветом. Помимо этого интересно отметить, что в большинстве языков слово «красный» имеет звук «р». Таким образом, можно предвидеть какое-то глубокое психологическое оправдание тому, что в стихе звук «р» может живописать красный цвет. Но и этот цвет может быть весьма различен. «Р» может дать густой, заволакивающий покров: «ровный, красный туман», а может живописать представление нежного отсвета аленького цветочка, красного огонька, мерцающего во тьме, или вспыхнуть целым искровым потоком.

Я шел к блаженству. Путь блестел Росы вечерней красным светом...

(А. Блок)

Здесь троекратно повторенное «р» дает ассоциацию с переменчивым красным блеском росистой травы, детализируя те представления, которые даются лексикой. В уже приведенной строке:

Сквозь туман кремнистый путь блестит...

«р» участвует в возникающем представлении блеска кремней при луне. Наконец, в строке:

Росистой мглой луга блестят...

(А. Герцык)

представление росистого блеска детализирует и усиливает чувственное переживание этого блеска только однажды произнесенным \ll р».

Из современных поэтов настоящим колдуном в области звука можно назвать Пастернака. В самых неожиданных, самых «серых» словах он раскрывает звуковые клады. Возьмем, например, слово «касса», которое связано с чем-то деловым, денежным, которое ассоциируется у нас с очередями, с чем-то самым будничным. Нам и в голову не приходит об-

ратить внимание на звуки этого слова. Я припоминаю, что в детстве, когда я прочел «Хижину дяди Тома», мне очень нравилось имя одной героини – «Касси», и в звуках его мне слышался какой-то лиризм, но там этот лиризм был естественен в аспекте всего художественного романа; вскрыть же гены этих звуков, разыскав их в таком сером и непоэтическом слове, гораздо труднее. Пастернак делает это:

Ночные тени к кассе стали красться...

Оказывается, что в этом звукосочетании есть что-то крадущееся, есть гены, которые могут лирически живописать «крадущиеся тени». И здесь они, действительно, пробуждены, благодаря ли аллитерации или просто соседству с понятием «красться», но пробуждены до элементарности просто и отчетливо.

Могут быть случаи ассоциаций, которые я бы назвал «фонетико-лексическими». Когда я читаю строку

Кто разверз озера этих глаз?

(М. Волошин),

я совершенно отчетливо вижу чечевицеобразную или, может быть, точнее, овальную форму чистых девичьих глаз, несколько удлиненных. Слово «глаза» само по себе не несет этого представления столь отчетливо и, чтобы оно возникло, оно должно очевидно подкрепляться еще чем-нибудь. Здесь оно возникает при сопоставлении глаз с озерами, но ведь озеро не обязательно овальное. Оно может быть и какой угодно другой формы. Я искал довольно упорно, откуда оно возникает и, кажется, нашел: «озера» по своей звуковой структуре близко к слову «зерна», и ассоциация успевает захватить в себя этот неупомянутый термин и взять кое-что от формы зерна.

Можно к фонетическим «генам» подойти и еще с одной стороны, не с точки зрения звуковой, а с точки зрения артикуляционной, т.е. непосредственно интонационной. Эйхенбаум в своем «Опыте анализа», разбирая стихи Анны Ахматовой, показывает, что к ее звукозаписи гласных нужно подходить именно с этой точки зрения.

Например:

Не любишь, не хочешь смотреть? О, как ты красив, проклятый!

«Ю-о-е-а» – все шире раскрывается рот, – ассоциация с нарастающим криком.

Наконец, нельзя исключить возможность ассоциаций с формой начертания букв, с их зрительным восприятием для людей, у которых особенно развита зрительная память и которые всякое произнесенное слово видят написанным. Например, в строке: «Кто разверз озера этих глаз?» может присутствовать ассоциация с формой буквы «о» в слове «озера», которая не исключена даже тем, что «о» не произносится, а заменяется обычным для русского языка звуком – неударным «о». Один читатель утверждал мне, что в строке

Вон уж он далече скачет... (А. Пушкин)

звук «ч» ассоциируется для него со скачущим бесом, потому что писанная буква «ч» напоминает ему чем-то фигуру беса, как он ее себе представляет. И хотя это уже весьма редкий случай, но он показателен в смысле того, какие неожиданные факты могут охватывать ассоциации и в какие непредусмотренные поэтикой области приходится заглядывать в поисках происхождения генов. Связь звука с его начертанием станет ясна для чуткого наблюдателя, если, например, он подметит, как действительно несколько изменяется психический облик, например, звука «и» в зависимости от того, обозначается ли он знаком «и», или «і», или латинским «у».

Мы говорим, главным образом, о зрительных представлениях, вызываемых звуками. Но звук может вызвать и представления иные, например, осязательные. Так, слово «шершавый» обладает звуковой структурой, могущей детализировать и сделать отчетливее представление «шершавости».

Я, к шершавому стволу Прислонясь, стою.

(С. Парнок)

Итак, резюмируя: звуковые элементы с предметной точки зрения могут нести самые различные – не только звуковые, но и осязательные и, главным образом, зрительные ассоциации с цветами, контурами, линиями; причем мы иногда можем проследить, с какой стороны и каким имен-

но образом дополняет или усиливает в какой-либо частности данный звук представление всей строки. Поскольку же предметная сторона отсутствует, мы можем только, руководствуясь непосредственной интуицией в момент чувственного восприятия, констатировать факт, что данный звук имеет свойство окрашиваться данным эмоциональным оттенком, присущим всей строке, имеет свойство как-то приспособляться к этой эмоции, одним словом, несет в себе этот ген. Но за отсутствием предметной коры ассоциации (точнее в силу ее слишком слабой интенсивности), мы всегда будем затрудняться дать этому гену имя с помощью нашей терминологии.

С. «Гены» синтаксические

В § 3 мы видели, что интонация определяется всеми четырьмя элементами строки. Каждый элемент слова, с одной стороны, участвует непосредственно в создании образа, с другой стороны, в создании интонации, которая в свою очередь вступает с образом в усиливающееся взаимодействие. Каждый элемент с интонацией и образом образует своего рода треугольник, и гены его мы можем рассматривать как с точки зрения непосредственно чувственно-предметной, так и с интонационной. Синтаксис не представляет исключения. Он также играет двоякую роль. Прежде всего он помогает строить представления (обычно зрительные), указывая отношения между лексическими элементами строки, - качествами, действиями, вещами. Это обычная роль синтаксиса. Вторая его роль, как мы видели в § 3A, присущая только синтаксису поэзии – давать интонацию. Но при этом, ввиду особо явной его связи с интонацией, к его генам часто бывает легче и удобнее подходить именно с этой точки зрения.

Мы уже упоминали, что один и тот же возглас, один и тот же прием звучит каждый раз по-новому в каждом конкретном случае. Следовательно, понятие генов всецело применимо и здесь.

Мы уже говорили, какие интонационные возможности скрываются в частицах «Ax!» и «О». Можно еще прибавить к ним частицу «как», с которой часто начинаются строки в стихе. Она может дать как крик «во весь голос», так и тихий полушепот.

Как весел грохот летних бурь...

Как тихо веет над долиной Далекий колокольный звон...

(Ф. Тютчев)

Возьмем, однако, более узкий случай наиболее законченной синтаксической формы: личное обращение, начинающееся с междометия «о», употребленное в середине предложения.

- I. Но не хочу, о други, умирать; Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать... (А. Пушкин)
- II. Как хорошо ты, о, море ночное... (Ф. Тютчев)
- III. Нет, никогда нежней и бестелесней Твой лик, о, ночь, не мог меня томить! (А. Фет)
- IV. Крести крещеньем огневым, О. милая моя! (А. Блок)
- V. И золотой, о злой я мот, Отдам – и продавец возьмет¹⁰. (Т. Чурилин)
- VI. И каждый день нас обуяет, О, маловеры, жалкий страх, И сердце рабски забывает О чулесах. (А. Герпык)

В самом первом случае интонация, пожалуй, самая сильная и красноречивая, содержащая в себе и мольбу, и тоску, и радость, и бурное желание – порыв воли, который над всем доминирует. Во втором случае интонация совсем тихая, живописующая почти «безмолвный» восторг созерцания; в третьем случае восторг гораздо более звучный – «о» заставляет резко повысить голос, – восторг более открытый. В четвертом случае интонация порывистая с оттенком, я бы сказал, «фатального опьянения» – когда, зажмурив глаза, человек бросается в опасность – «будь что будет, но хорошо!». В пятом примере интонация злой веселости и злого самодовольства и, наконец, в шестом – бурно прорывающегося высокого негодования.

¹⁰ Клерк покупает себе пистолет для самоубийства.

Однако и здесь мы можем изменить характер исследования и искать не количество и многообразие генов, содержащихся в данной форме, а пытаться выделить, какую особую роль играет данная форма в данном конкретном случае в окружении всех иных элементов. Если при этом мы будем характеризовать интонацию с эмоциональной точки зрения, то мы опять-таки ничего не добьемся в этом направлении, ибо том же эмоциональный оттенок дается и лексикой, и всеми остальными элементами, и роль каждого элемента покажется нам тождественной всем остальным. Поэтому нам опять-таки надо искать предметной стороны гена.

Возьмем уже приведенные строки:

Что за вечер! А ручей Так и рвется. Как зарей-то соловей Раздается!

Месяц светом с высоты Обдал нивы, А в овраге блеск воды Тень да ивы... (А. Фет)

В чем смысл этих восклицаний, в которых, как мы уже указывали, характерно полное отсутствие какой бы то ни было системы, какого бы то ни было общего шаблона. Каждая фраза построена совсем по-новому. Мы говорили, что здесь подмечено одно из свойств человека, находящегося в состоянии аффекта, - испускать отрывистые возгласы, делать резкие движения, отрывисто и бессвязно мыслить. Это и есть те предметные ассоциации, которые присутствуют в синтаксисе. Поэт то глядит на ручей, то слушает соловья (неожиданный скачок внимания с одного предмета на другой), то смотрит на небо, то на нивы, потом опять на ручей (резкие повороты головы). Каждый возглас должен как-то отличаться от предыдущего, ибо должен передать что-то специфичное того предмета, на который перескочило внимание. В интонацию строки должна быть так или иначе вложена эта неожиданность переходов. Каким образом она осуществится в голосе, - это один из самых сложных вопросов. Для этого нужно, прежде всего, попытаться установить точную роль синтаксиса каждого отдельного предложения в даваемом им представлении, что сейчас мы делать не будем. Во-вторых, здесь возникает еще одна трудность: мы легко воспроизведем интонацию упрека, удивления, вопроса, но нам гораздо труднее будет установить, какими элементами нашего голоса мы ее даем. Здесь этого вопроса мы касаться не будем, ибо это может быть лишь предметом отдельного исследования.

Разберем детальнее более простой пример:

Поля мои – снопы мои! Некошены – невязаны! Хожу по ним, гляжу на них, А быль их не рассказана.

(А. Герцык)

Этот пример несколько напоминает предыдущий также некоторой бессвязностью перечисления, но здесь гораздо отчетливее все же присутствует какой-то единый стиль, поддерживающийся на всем протяжении четверостишья, и самый факт перечисления ввиду этой монотонности выступает ярче. Интонация этих строк несет в себе оттенки жалобы, недоумения (что делать с этими снопами?) - даже некоторой дозы изумления и вопроса, и все это объединено более общим оттенком печали. Мы ясно чувствуем связь этих всех оттенков с перечислением. Перечисления - одна из самых богатых синтаксических форм, в смысле количества и разнообразия ее генов. Кажется, нет такой интонации, которую не могло бы при случае усилить и живописать перечисление. Но это еще общая точка зрения, ибо с таким же успехом можно сказать, что все эти оттенки эмоции даются и лексикой, и ритмом, и всем остальным. Попытаемся разыскать в синтаксисе этих строк более конкретных указаний на ту роль, которую играет именно синтаксис. Можно обратить внимание на отрицание. Что отрицание (отсутствие положительного утверждения) дает оттенок печали и недоумения – это уже становится нам понятным, ибо отрипание действительно способно ассоциироваться с этими понятиями. Оно часто символизирует отсутствие цели жизни, самоосуждение. Еще важнее, что оно слито здесь

воедино с кратким прилагательным, которое, выступая в роли сказуемого, всегда несколько усиливает имеющуюся интонацию. Краткость прилагательного имеет здесь еще и иное значение. Оно заменило собой глагол, отчего в строках ослабел оттенок действенности, появилась некоторая бездеятельность, статичность, которая способна также ассоциироваться с печалью, недоумением. Однако самой основной особенностью синтаксического стиля четверостишья является постановка местоимений (в частности, притяжательного - «мои») в конце предложения, а не в начале, в первой строке после существительного. Почему здесь сказано «Поля мои», а не «Мои поля»? Оказывается, что интонация сожаления, или более грубо – сокрушения, всегда выражается постановкой притяжательного местоимения после существительного: «Ох, грехи наши тяжкие!», «О, Бог мой, Бог мой!» и т.д. Но не следует останавливаться на том, что это действительно так бывает. Каждая синтаксическая привычка может основываться на какой-нибудь психологической предпосылке. И как раз в стихе может случиться, что мы не подведем созданную им форму под то, «что бывает», ибо она может устанавливать новые формы. Итак, надо искать общую психологическую причину как того, что это бывает, так и того, почему это оказалось в данном случае. Но здесь мы останавливаемся перед такими тонкими взаимодействиями, в которых так много темного и неизведанного, что чувствуется необходимость длительной работы многих умов в этом направлении, чтобы можно было удовлетворительно объяснить эти «гены». Прежде всего, термин «мой», указывающий на принадлежность мне данной вещи, стоит на втором месте. Не внушает ли это сомнение в том, «мой ли уж он?». Может быть, такая форма действительно ставит под сомнение принадлежность мне данной вещи, в противоположность яркой утвердительной форме, когда «мой» стоит в начале. С другой стороны, в этой форме имеется что-то отдаленно общее с формой вопроса, где личное местоимение стоит также на втором месте («читал ты?»). А вопрос – отсутствие знания – опять-таки может быть связан с понятием нерешительности, недоумения.

Подготовленные этим рассуждением, мы теперь лучше оценим тонкость синтаксического приема в строке:

Выхожу один я на дорогу...

— где опять-таки применена постановка личного местоимения на втором месте и опять-таки дан тонкий оттенок грусти.

Уже несколько иной оттенок в тихой мечтательной интонации строки

Встану я в утро туманное... (А. Блок),

причем здесь этот же прием в сочетании с будущим временем дает оттенок той некоторой неопределенности и неясности, характеризующей мечту. Грусть присутствует здесь уже весьма слабо. Однако в других случаях та же синтаксическая форма (будущее время со следующим за ним личным местоимением) дает иные эффекты:

Разорву я цепь, Захожу волной...

(А. Герцык)

Интонация гораздо более мятежная, с резкими усилениями звука. Здесь ген грусти, неопределенности и т.д. не пробуждается. Вместо него пробужден совсем иной, который надо искать не в том, что местоимение стоит на втором месте, а в том, что глагол будущего времени стоит на первом. Сказуемое вообще, тем более сказуемое-глагол и особо сильно глагол в будущем времени способен ассоциироваться часто с понятиями действенности и воли, а отсюда становится понятным, каким образом эта форма в нашей психике становится эмоционально тождественна героическому переживанию, волевому подъему, мятежному желанию.

Наконец, еще пример рождения совершенно новой синтаксической формы:

В блеске, в румяном разливе огня, Ты потонула, ушла от меня; Я же, напрасной истомой горя, – Летняя вслед за тобою заря.

(А. Фет)

Опять та же необычайная синтаксическая смелость, которая сразу позволяет угадать имя автора. В последнем

предложении, несмотря на деепричастие «горя», требующее глагола, и на «вслед за тобою», требующее его еще более настойчиво, - глагола все же нет. И эта необычность не может не обратить на себя внимания. Ассоциация же, которая может возникнуть от такой необычности и действительно возникает, обусловлена, прежде всего, словами «напрасной» и «истомой», а в контексте всего стиха становится еще очевидней. В синтаксической форме пробужден «ген» «бессилья». Он чего-то хочет, к чему-то стремится и не достигает. Он стремится «вслед за ней» и все же как бы остается неподвижен. Отсутствие глагола указывает красноречивее и проще всяких слов на это бессилие и какую-то изнеможенность. Глагол, данный опять-таки в форме деепричастия, которого ухо так напряженно ждет, - «летя за тобой», появляется лишь в следующем четверостишии, но здесь это осуществившаяся, наконец, действенность будет опять-таки полна чувством изнеможения и бессилья, хотя и «слалко»:

Сладко сегодня тобой мне сгорать, Сладко, летя за тобой, замирать.

Это чувство бессилья, прежде всего, опять-таки находит выход в *интонации* строк.

D. Простейшие элементы слов и трудность их выделения

Итак, во всех областях слова раскрываются два пути анализа генов. Первый путь: искать гены, содержащиеся в каком-нибудь элементе, подбирая ряд примеров и характеризовать их просто как факт. Второй путь: конкретно пытаться проследить на предметной стороне гена, как данный элемент вливается в общую эмоцию строк. При этом возникает вопрос, что следует принять за простейший элемент слова. В синтаксическом отношении, например, простейшим элементом, казалось бы, следует считать грамматические формы слов, например, в приведенном примере:

Разорву я цепь, Захожу волной

- глагол, будущее время, первое лицо и т.д., затем, в некоторых случаях, сочетания из пары слов. Однако легко увидеть,

что если мы все формы словосочетаний и слова станем дробить по всем формальным категориям, – анализ станет немыслимо-сложным и чересчур искусственным, поэтому на каком-то этапе дробления следует останавливаться. Другой крайностью будет исследование наиболее законченных синтаксических форм как целого.

Когда мы пытаемся выделить роль данного элемента в конкретном случае, сам анализ и наша интуиция должны указывать нам, до каких пределов дробления надо спускаться. Так, с общей точки зрения «атомом» лексического строения строки проще всего, казалось бы, считать словотермин. Однако в этом случае анализ требует спускаться еще дальше и брать элементами лексических содержаний корни, приставки, суффиксы и вообще формальные части слов, одним словом, переходить в ту область, где стираются грани между семантикой и морфологией слов. Например, слово «захожу» в последних приведенных строках состоит из двух лексических элементов: приставки «за», которая как раз и дает ассоциацию с мятежным желанием, устремлением в будущее, и самого глагола, дальнейшее дробление которого уже не требуется. Только таким путем мы сможем иногда разобраться в той изумительной лексической тонкости и точности, которая достигается порой в стихе.

> Погасло дневное светило; На море синее вечерний пал туман. Шуми, шуми, послушное ветрило, Волнуйся подо мной, угрюмый океан. Я вижу берег отдаленный, Земли полуденной волшебные края...

> > (А. Пушкин)

Обратим внимание на пятую строку и, в частности, на слово «отдаленный». Замените его другим: «Я вижу брег земли далекий» или «Я смутно вижу берег дальний». Почему лирика этих слов уточняется и оказывается наиболее сильной именно в случае «отдаленный», что вы неизбежно почувствуете, внимательно углубившись в восприятие. Мы приблизимся к разгадке этого слова, только если раздробим слово на два элемента «от-даленный». Только сплетение этих двух элементов способно было дать Пушкину то, что ему нужно. «От» дает какую-то едва ощутимую ассоциацию

с динамичностью, действенностью, которая отсутствует в словах «даль», «дальний», «далекий». Благодаря этой приставке мы видим не только берег дальний, но и берег, который как бы на наших глазах несколько «от-даляется», уходит вдаль. И это окончательно солидаризирует слово с тем тонким, данным в меру оттенком неуловимых чувствований строки, которые в силу убогости нашей терминологии нам опять придется охарактеризовать каким-нибудь слишком общим именем вроде «грусти воспоминаний» и т.д. Но, само собой разумеется, что это лишь один из возможных «генов» приставки «от». В других случаях она может дать иные эффекты.

В строках из русской песенки «Расподмахивать горазд!» – общий подъем и эмоцию строки можно аналитически рассматривать только как результат необычного сочетания опять-таки двух приставок, из которых каждая несет в слабой степени предметную ассоциацию, могущую поддаться выделению. Между прочим, это редкий случай, когда великолепнейшая интонация дана уже не формой словосочетания, а грамматической формой самого слова.

«Атомом» фонетическим проще всего считать звук-букву, но как раз этот мельчайший ген при исследовании бывает выделить очень трудно. Строка часто указывает нам на какой-нибудь повторяющийся слог или даже еще больший комплекс, который следует взять как целое.

В строках

Небу навстречу встало алканье Душной земли.

(А. Герцык)

самым красноречивым пунктом в фонетическом отношении является конец первой строки; «а» символизирует широко раскрытый рот – «алчущую пасть земли» – как самый «открытый» звук и, действительно, требующий для произнесения наиболее широко раскрытый рот. Звуки же «алоал» есть стон с широко раскрывающимся ртом. Таким образом, в данном случае мы можем взять этот фонетический комплекс как в целом, так и выделить в нем более мелкий элемент «а». По поводу звука «л» – какую он дает предметную ассоциацию и почему он так легко окрашивается общей

эмоцией, – нам будет ответить труднее. Бальмонт считает «л» «влажным» звуком; быть может, здесь он сказал бы, что этот звук несет в себе «жажду влаги».

Возьмем еще в качестве примера слово «трын-трава». Оно до такой степени красноречиво одной своей звукописью, что «смысл» его, хотя бы в момент возгласа: «Эх! Всето нам трын-трава!» - может быть эмоционально понят человеком, который никогда не слыхал его. Однако можем ли мы надеяться установить, какие сплетения звуковых ассоциаций возбуждают нужное психическое состояние, - выделить роль отдельных звуков? В лучшем случае нам лишь удастся как-нибудь охарактеризовать комплекс «тр» или «тры», но не больше. Слово «муторно» я сам имел счастье «понять» и вполне точно, не зная перед тем даже о его существовании. Оно было применено ко мне моим товарищем в минуту, когда мне действительно было «муторно», и, помнится, это слово доставило мне в тот миг такое чистохудожественное удовольствие, что я на время даже забыл о своей «муторности». В нем слышится и «дурнота», и «тошнота», и то, что называется «мутит», в его эмоции действительно есть эти предметные представления. Но выделить роль в этом представлении звуков «м», «у», «р» и т.д. или ту роль, которую, безусловно, играет здесь какая-то слоговая и звуковая последовательность, - я не вижу возможности.

Труднее всего бывает отделить друг от друга роль фонетики и лексики одного и того же слова. Мы говорили, что фонетические элементы в современном слове оказываются в большой степени освобожденными от лексического содержания; но именно в большой степени, а никогда не до конца. В представлении, возникающем при произнесении слова, неизбежно принимают участие какие-то фонетические ассоциации, которые в таких словах, как «муторно» или «трын-трава», начинают даже доминировать. Мы подробно разобрали, каким образом лексика слова «кремнистый» дает нам блеск в строке

Сквозь туман кремнистый путь блестит...

но ведь столь же несомненно, что этот блеск дается и его звуками (в которых с первого взгляда доминирует «р», а при более внимательном вчувствовании открывается какое-то

неуловимое значение звуков суффикса «ист» и т.д.).

Нам приходится остановиться перед тем положением, что семантика и лексика слова лишь взаимно усиливают некоторый элемент представления, но выделить качественно различные роли их мы не можем. Это наше бессилие проистекает из невозможности произвести здесь наш эксперимент замены или упразднения элемента. Мы не можем произнести слово «кремнистый» без «р» и, следовательно, не можем проследить при этом, чем оскудевает представление.

В строке

И странно встали в небе метеоры...

(А. Блок)

мы также не можем отделить фонетику слова «странно» от его лексики. «А» и «т», участвуя в аллитерации, играют какую-то весьма важную роль, они как-то зрительно живописуют «странность» метеоров, давая какие-то неопределенные контуры, зигзаги, очертания их (вместе с фонетическим комплексом «встали»), но как бы была дана та же картина без наличия данных звуков, только одной лексикой – мы не знаем.

У Максимилиана Волошина есть строки:

Тонкость рук у юношей Содомы, Змийность уст у женщин Леонардо...

Слово «змийность» дает какую-то влажность, красноту, материальность и в то же время живописует изгиб женского рта. Попробуйте заменить его словом «змейность» – и впечатление резко меняется. Представление изгиба может быть даже становится определеннее, но сам женский рот как-то сразу блекнет, теряет плоть, материальность, цветовую насыщенность. Значит, казалось бы, звук «и» и «ий», – его фонетические свойства дают эту материализацию. Очевидно, мы имеем здесь дело с каким-то новым геном этого звука. Но тут же вклинивается и лексический элемент. «Змий» – это ведь далеко не то же, что «змей», – это уже чисто библейское понятие, это не только змея, но и злой дух, мудрый и хитрый, и этот лексический ген пробужден здесь очень отчетливо, причем мы чувствуем (хотя не знаем еще точно, каким именно образом), что это лек-

сическое изменение может изменить представление рта. Изменить же лексику, не изменяя фонетики, и проверить ее действие мы опять-таки не умеем. Это прекрасный пример, показывающий, как тонко сплетены в слове лексика и фонетика.

Анализ с этой точки зрения гораздо легче осуществить в музыке, где мы можем отделить от мелодии любой элемент и пытаться воспринять, чем оскудевает при этом общее переживание. Неотделимость элементов в музыке существует только между тональностями и ритмом, но и с этими трудностями можно справиться до известной степени, сохраняя, например, ритм с помощью иных звуков. Однако в музыке препятствия анализу, быть может, гораздо более непреодолимые, мы видим с другой стороны, а именно, со стороны отсутствия предметных ассоциаций и преобладающей чувственности.

Таким образом, в стихе нам приходится брать часто слово-термин волей-неволей как целое, вместе с его фонетикой и в таком виде исследовать его гены. Иногда бывает даже удобно брать и большие совокупности. Мы, например, можем взять комплекс «во мраке ночи», различно применяемый разными поэтами и исследовать, какие гены содержатся в нем, но при этом в каждом случае все же придется разбивать его на элементы. Беря совокупности все большие, мы, в конце концов, придем к той грани, за которой данный комплекс уже будет сам в себе пробуждать некоторый ген как самостоятельный образ, с помощью своих собственных средств. В некоторых случаях ген одного только слова может жить как самостоятельный образ. Таково слово «трын-трава», таковы слова, метафизически составленные из нескольких корней. Но это довольно редкие случаи. Если мы возьмем комбинацию «душная земля», это будет словосочетание, которое едва ли само по себе осуществит поэтический образ. То же самое и «встало алканье», хотя тут есть уже известная солидарность лексики с фонетикой и фонетических элементов между собой. В совокупности «встало алканье земли» образ уже начинает брезжить, а строки:

> Небу навстречу встало алканье Душной земли.

(А. Герцык)

уже безусловно существуют как самостоятельный образ. Каждый из подобных маленьких образов по отношению к образу всего стиха занимает то же положение, что и отдельные элементы строки по отношению к образу строки. Одна или две строки по сравнению с образом всего стиха имеют эмоцию и представления еще бледные и неопределенные: он может быть деформирован еще в значительных пределах; и, действительно, чем больше выдержки вы будете брать из контекста, прибавляя все новые элементы, тем образ будет все более обостряться, усиливаться, деформироваться в каком-то определенном направлении, конкретизироваться как чувственно, так и предметно. Сама же по себе строка еще может быть поэтому оценена как комплекс различных возможностей.

Не нужно думать, что если мы спускаемся по лестнице дробления слова возможно ниже, то мы, в конце концов, добьемся некоторого упрощения в том смысле, что простейших элементов не такое большое количество. Если мы условимся каждую звук-букву считать за фонетический элемент, то все же количество фонетических элементов в строке не будет равно количеству в ней звуков-букв. Ибо помимо этого каждый фонетический комплекс - отдельное слово, слог, слоговая последовательность являются такими же простейшими элементами. Они могут нести какие-нибудь свои ассоциации, которые никак нельзя представить себе складывающимися из отдельных ассоциаций звуковбукв. С этой точки зрения слог, состоящий всего из двух звуков-букв, несет не два, а три простейших фонетических элемента. Исследуя роль в строке какого-нибудь слога, мы иногда действительно можем рассматривать даваемый им элемент представления как сумму влияний его отдельных звуков, иногда же это делать нельзя и нелепо, ибо его можно рассматривать как психически простое, имеющее одну ассоциацию, возбуждаемую данной звуковой последовательностью; роль же отдельных звуков может быть помимо этого совсем иная. Они могут дополнять общее представление строки совсем с иных сторон. То же рассуждение применимо не только к фонетике, но и ко всем четырем категориям элементов слова. Итак, число простейших элементов по мере того, как мы дробим слова, действительно,

не только начинает уменьшаться, но вообще оно не есть какая-нибудь ограниченная величина, ибо каждая новая комбинация в свою очередь может выступить как простой и качественно иной психический элемент. Здесь, наоборот, начинает видеться некая бесконечность качественноразличных элементов, и бесконечность с математической точки зрения весьма большего порядка. В этом отношении науки о слове полярны другим наукам, которые путем дробления всегда, в конце концов, добиваются упрощений. Химии удается свести количество качественно различных «кирпичей мироздания» – атомов до числа 92, а физике еще продолжить это дробление и установить всего 2 полярных элемента, из которых слагается материя. В слове подобных пределов дробления быть не может, почему и анализ никогда не может быть полным; умение же до известной степени производить этот анализ будет, по-видимому, во многом зависеть от умения вовремя остановиться по пути этого дробления.

Е. Вопрос происхождения «генов»

Самый центральный вопрос, который возникает при изучении генов и вокруг которого группируются все остальные, - это вопрос об их происхождении или иначе, вопрос о причинах пробуждения и вообще наличия в элементе данного гена. Откуда и как попали в слова и в звуки эти семена, готовые так пышно распуститься при благоприятных обстоятельствах? Когда мы начинаем искать ответ, сказывается огромная различность всех четырех указанных категорий и намечаются четыре заманчивых пути исследования, раскрытия, изучения и выделения генов - четыре большие науки о слове. Так, для исследования лексических генов нужно углубиться в дебри семасиологии, в детальное изучение лексических содержаний как слов в целом, так и их формальных частей, изучать длинные и прихотливые жизненные пути слов, ибо лексика остается, как осадок от усохшего образа слова. Для исследования синтаксических генов нужно не только изучение синтаксической физиологии, но и психологии интонации, ибо только таким путем можно установить страшно сложное происхождение интонационных содержаний форм словосочетания, которое нельзя всегда сводить к наиболее простому, традиционному происхождению (т.е. по ассоциации сложности).

Самый удовлетворительный ответ о причине гена мы находим в том случае, если нам действительно удается выделить предметную ассоциацию (проследив ее без каких-то бы ни было логических прорывов), которая связывает элемент с общим представлением строки. Но можно отвечать на этот вопрос и иными путями. Научное исследование до известных пределов может и должно идти по пути установления чувственных ассоциаций, чувственной аналогии ощущений. Если общая связь звука с тем или иным цветом, контуром или эмоциональным состоянием будет установлена (хотя бы просто как факт, добытый экспериментальным путем), – наши запросы до известной степени окажутся удовлетворенными.

Нам была до известной степени понятна ассоциация звука «р», понятно, что он может вспыхнуть, как искра, понятно, что он может дать ассоциации то с шелестом, то с грохотом, с помощью иногда грубой, иногда тонкой заключенной в нем самом звуковой вибрации; ассоциации звука «и» с высотой, с острием, с чем-то тонким логически понятны лишь наполовину. Но то, что в «р» есть ген красного цвета или в «у» несомненный ген синего, - это мы уже можем установить только как факт, который будет интереснее и ценнее, если его можно будет обосновать с помощью того или иного научного исследования. Каждый звук несет зародыш цвета, контура и какой-то особый эмоциональный оттенок, но он так слаб, что метод его исследования найти нелегко, и технология может пока что предоставить в распоряжение поэтики лишь слишком общие законы, вроде тех, что «высокие тона веселят, а глубокие вызывают серьезность и тоску». В отношении же членораздельных звуков человеческого голоса, кажется, еще ничего не изведано.

Наконец, для фонетических, синтаксических и ритмических генов (о которых мы здесь умалчиваем) – их происхождение может быть установлено иногда, как мы сказали, физиологическим путем, помимо происхождения психологического.

Помимо всего этого следует помнить, что гены могут возникать не только как индивидуальные особенности

данного элемента, но и как продукт его постоянной связи с иными элементами, как результат переноса свойств одного элемента на другой. Этот перенос может совершаться как по принципу сходства, так и смежности. Например, мы указывали, что в слове «озера» присутствует «ген» овальной формы. Это принцип сходства, если он происходит от ассоциации со словом «зерна», и смежности, если его первой причиной является зрительное восприятие буквы «о». Наконец, могут возникать новые гены после того, как данный элемент заново прошел через большое художественное произведение, ибо там, во-первых, весьма интенсивно совершается перегруппировка генов, приобретение мыслью новых привычек, новых направлений и, во-вторых, образ художественного произведения вносит в психику всегда нечто абсолютно новое, что будет впоследствии связано с его элементами. Так, комбинация старых синтаксических приемов может оказаться после применения ее в поэтическом произведении носительницей совсем новой интонации.

Последнее, на чем хотелось бы сделать ударение, это то, что гены есть скрытое богатство и сила слова. Весьма трудно рассматривать изолированными звук или слово, как это делают или пытались сделать Андрей Белый в своей «Глоссолалии», или К. Бальмонт в «Поэзии как Волшебство», или даже Марина Цветаева в своем стихе «Емче органа и звонче бубна», которая в сущности рассматривает возгласы «Ах» и «Ох», взятые изолированно. Все гены присутствуют в изолированном в весьма слабой интенсивности. Есть только редкие миги в жизни человека, когда слова и звуки оживают для него каким-нибудь своим геном сами по себе, не будучи облечены в строку. Это наступает в минуты какой-нибудь острой чувствительности души, подготовленной так или иначе к их восприятию. Так, если вы вдумываетесь долго и сосредоточенно в изречение Гераклита «все течет» - и пытаетесь воссоздать в себе его философскую концепцию, то слово «течет» начнет постепенно оживать для вас, опятьтаки переставая быть термином. Вы чувственно начнете слышать в нем динамику мира, целое море непрерывных движений, изменений, превращений.

Это оживание генов должно происходить в уме поэта в минуты вдохновения. Тогда каждый атом слова наполняет-

ся для него каким-то непостижимым очарованием - воскресает каким-нибудь своим геном, нужным ему в данную минуту. Но надо сказать, что возможны и конфликты между ними. Они начинают спорить, тесниться, отталкивать друг друга. Каждый протягивается навстречу с просьбой: «роди меня», а другие пребывают в столь глубоком анабиозе, что долго и тщетно приходится пробуждать их, пока они вдруг в момент неожиданной перестановки слов, не восстанут сами собой в ослепительном молодом блеске. Часто случайно, невзначай пробуждаются такие гены, которые вовсе не нужны поэту и которые не гармонически дополнят собой строку, а поставят на нее досадную кляксу. Может случиться и так, что когла возникнет этот ненужный ген, он так поразит его, так ему «понравится», что поэт, не будучи в силах противиться его обаянию, начнет переключать для него все направление своей внутренней устремленности. Это тот случай, когда поэт становится рабом слова, и само собой разумеется, что это едва ди может привести к созданию цельного и ценного образа. Отсюда возникает еще большая аналогия слов с живыми существами, ибо, когда поэт приступает со своим волевым порывом к слову, – оно реагирует так, как-будто он имеет дело с чужой посторонней волей, не только противящейся ему, но могущей оказаться даже сильнее его. Отсюда понятно, что поэты наделяют слова качествами живых существ. Аделаида Герцык в своей статье «Мир слов» говорит о том, что главный порок слов - их леность, стремление сочетаться в банальные, давно уже мертвые комбинации. София Парнок пишет о мстительности слов, о том, как слово мстит за нечестное, корыстное обращение с ним. Можно еще прибавить, что оно обидчиво и нетерпеливо. Для человека, находящегося в состоянии вдохновения, слово должно представляться покорным и кротким, в других случаях - упрямым. Поэт должен уметь тихо, осторожно и вдумчиво, без резких порывов и нетерпеливых толчков разворачивать пружину своего волевого напряжения, шаг за шагом передавая его стихии слов.

ГЛАВА II. ФОРМА И ОБРАЗ

§ 1. Цельность и раздельность в природе

Теперь перед нами постепенно начинают обрисовываться те соотношения, в которых находятся все кратко просмотренные, доступные анализу элементы стиха. Мы не касались только слишком обширного и специфического вопроса о ритме. В ритме мы, в свою очередь, могли бы наметить весьма большое количество составных частей и основное возражение, которое может возникнуть, — это будет указание на сложность и искусственность подобного анализа. Действительно, как можно дробить на элементы строку стиха, которую мы внутренно-эмоционально воспринимаем как нечто неделимое. И это возражение будет тем основательнее, чем более тонкий ценитель поэзии его произнесет.

И тем не менее нам приходится производить эту дифференциацию и пытаться разгадывать, как слагается Слово из мельчайших атомов, если мы хотим быть последовательны; к этому дроблению обрекает уже такой сугубо-искусственный прием, как выделение метра из общего ритма. Разве есть что-нибудь общее между ритмами строк:

Сквозь волнистые туманы Пробивается луна. На печальные поляны Льет печальный свет она.

(А. Пушкин)

или

Красный дворник плещет ведра С пьяно-алою водой. Пляшут огненные бедра Проститутки площадной...

(А. Блок)

и, однако даже школьник произведет здесь акт выделения элементов ритма и скажет, что строки написаны одним и тем же четырехстопным хореем. В момент восприятия стиха, как и в момент его творения, ямбов и хореев нет, а есть лишь неразложимая эмоция ритма, которая в свою очередь неразложимо слита с эмоцией всего стиха. Но, выделив метр, мы, по-видимому, должны идти и дальше этим

путем. В данном случае мы станем искать и находить различие ритмов, в огромной различности научной (паузной) структуры строк, в различных типах отступлений от хорея. Нам придется добраться и до того, что обычно называется «содержанием», т.е. до лексических элементов.

Конфликт между цельностью и раздробленностью имеет здесь такое решающее и основное значение, что на нем нельзя не остановиться подробнее, приступая к соотношениям элементов стиха. Прежде всего: сложность и то, что мы называем искусственностью, суть обязательные недостатки всякого аналитического подхода к предмету.

Анри Бергсон в своем труде «Творческая эволюция» приводит следующий пример: «Когда я поднимаю руку из положения А в положение В, - это движение представляется мне одновременно в двух видах: изнутри оно чувствуется как простой, нераздельный акт. Извне же оно представляет пробег некоторой дуги АВ. В этой линии я могу различать сколько угодно положений, а сама линия может быть определена, как некоторая координация этих положений друг с другом. Но эти бесчисленные положения и связующий их порядок вышли механически из нераздельного акта поднятия руки...». И далее: «Если один и тот же объект, с одной стороны, представляется нам бесконечно-простым, а с другой - бесконечно-сложным, - говорит Бергсон, - то эти две стороны имеют не одну и ту же важность, точнее, не одинаковую степень реальности. При этом простота принадлежит самому объекту, а бесконечная сложность нашим точкам зрения на него с разных сторон». То есть, иначе, мы от себя привносим эту сложность. Мы не станем останавливаться на других, еще более интересных примерах. Автор указывает на бесконечную сложность организма и его отдельных органов, в частности, глаза, с одной стороны, и непростоту акта зрения, с другой. И красной нитью в этих строках проходит то, что сложность заключена не в них, а в свойствах нашего анализирующего разума. Бергсон разыскал здесь такие блестящие примеры и сумел поставить этот вопрос с такой остротой и ясностью, как никто еще до него этого не делал. И, быть может, в этом и есть главная ценность и заслуга его философии.

Но его голос не является единичным. Другие мыслители с иных точек зрения, иногда менее последовательных и более интуитивных, приходят к тем же или схожим положениям.

«Разум есть творчество навыворот» - таков один из афоризмов М. Волошина. И это надо понимать следующим образом: сознание есть часть и продукт природы; но, почувствовав в себе способность познавать, почувствовав себя как бы возвысившимся над окружающим бытием, - оно начинает смотреть на вещи как-то не так, как нужно, не изнутри, а извне, «с изнанки вещей», и не вперед по пути своего творческого развития, а назад. Оно поворачивается обратно, навстречу вынесшему его из небытия потоку и хочет снаружи проследить его и проникнуть к самым его истокам. И вот, при этом встречном столкновении сознания нашего с природой, цельный поток бытия разбивается на бесчисленные прихотливо-извилистые ручейки и речки, и нам приходится вступать в него через дельту до такой степени сложную и длинную, что цельность и простоту мы уже больше не видим за ней. Реальность бытия скрывается за этой сложностью; она как бы покрывается внешней непреодолимой корой под холодным взглядом «трезвого» логически-расчленяющего разума.

После этих слишком общих фраз полезно спросить себя, что же такое значит эта простота и цельность, которая скрыта от нас. Существует ли у нас вообще подобное понятие? Если она заведомо трансцендентна нам, то какое основание у нас вообще говорить о ней? Не оперируем ли мы здесь некой фикцией?

Простым и цельным мы называем то, что не состоит из отдельных элементов. И такое определение вполне достаточно, чтобы увидеть, что с подобными факторами нам придется иметь дело. Прежде всего, таково данное эмоциональное состояние, что является очевидным для всякого умеющего задумываться и сосредотачиваться над своей внутренней жизнью. Далее — неразложимыми мы склонны считать наши простейшие ощущения и представления цветов, звуков и т.д., наконец, подобные понятия могут проникать в известной мере и в науку. Таково было понятие атома, пока ему приписывали свойство неделимости;

таково понятие о мировом эфире. Наконец, имеется одно совсем особое научное понятие, которое, быть может, несколько более косвенно подводит нас к этому вопросу, но дает богатую почву нашей интуиции, – это математическое понятие непрерывности, т.е. понятие целого, состоящего из бесконечного количества столь малых элементов и столь близких друг к другу, что разделенность между ними теряет реальный смысл¹¹.

Но эти понятия, вообще говоря, не являются доминирующими в науке, и последняя постоянно ставит их под сомнение. Сами математики признают, что дифференциальное и интегральное исчисления, возникшие из понятия непрерывности, есть лишь математическая идеализация. Никакое научное достаточно углубленное мышление не может вообразить себе материю сплошной, не состоящей из атомов. Но атомы оказывается возможным дробить еще дальше. И об электроне у нас уже нет той твердой уверенности в его дальнейшей неразложимости, которая существовала ранее относительно атома. В наши дни борьба между двумя возможными мировоззрениями развертывается особенно наглядно. Везде можно подметить, как наука пытается изгнать проникшие в нее понятия цельности – непрерывности, ибо там, где эти понятия сделаются доминирующими, там неизбежен тупик для всякого аналитического мышления. Именно в этом надо искать причину и глубокий смысл спора между учеными о существовании непрерывного мирового эфира. Его пытаются свести к силовому полю. Казалось бы, что силовое поле есть по самой сути своей – непрерывность. Однако в настоящее время и оно близко к тому, чтобы распасться на части. Во всяком случае, первый постулат Бора, гласящий, что электрон может вращаться лишь по некоторым орбитам, есть уже шаг в этом направлении. Кванта, которая еще недавно выступала как неразложимый далее «клочок энергии», близится к тому, чтобы стать лишь этапом по пути к дальнейшим дроблениям. Возможно, что

¹¹ Для непосвященных в математические термины это определение можно будет наиболее грубо разъяснить как отношение пути ко времени в бесконечный промежуток времени или предел, к которому приближается скорость, если мы будем брать все меньшие промежутки времени, начиная с данного момента.

определение «скорость есть производная пути по времени» является гораздо более интуитивным и непосредственно воспринимаемым, чем плодом научного анализа. Действительно, самому непредвзятому наивному мышлению кажется наиболее естественным считать падение камня непрерывным, т.е. неразложимым событием. Однако может ли наука, везде вносящая искусственность, примириться с таким положением в последних ступенях своего анализа? «Возможно, что если бы нам удалось проверить движение падающих тел в недоступные нам микроэлементы времени, – мы увидели бы его толчкообразным, или скорее всего зигзагообразным», – говорят крупнейшие ученые.

По-видимому, видеть все состоящим из элементов есть какое-то слишком коренное свойство нашего аналитического мышления, которое не так легко изживаемо.

§ 2. Цельность и разделенность в психике

Однако все эти соображения нужны нам пока что не для философских, метафизических целей, не для объяснения подлинных реальностей внешнего мира, а для выяснения реальностей нашей психики. Если действительно верно, что различимость в вещи элементов есть не свойство самой вещи, а свойство нашего сознания, то отсюда с особой ясностью вытекает изумительный вывод: в мире есть все же по меньшей мере одна «вещь», в которой разделенность элементов есть уже не фикция, а сама реальность «вещи». И это есть наше сознание, ибо если бесконечная сложность не есть принадлежность объекта, то она не может висеть в пустоте между объектом и субъектом, - то, значит, она привносится самим субъектом и есть его принадлежность. Действительно, даже в том случае, если реальной разделенности нет там, где мы ее видим, то остается фактом, что мы все же способны различать в неделимом элементы, т.е. способны представить себе объект разделенным. Различимость есть по меньшей мере разделенность в наших представлениях, т.е. разделенность в сознании. Мы еще непосредственнее придем к тому же выводу, если спросим себя, что значит психический анализ, когда психологи начинают дробить на элементы сферу сознания? В этом случае дробление уже никак не может быть реальностью внешнего мира и, сказав, что оно есть абстракция, внесенная нами в наше же сознание, мы только *подчеркнем*, что эта абстракция как-то реализовалась в нас же. Здесь уже собственно отпадает надобность в каком бы то ни было доказательстве, и разделенность в сознании становится непосредственной очевидностью, лишь заслоненной от нас множеством современных психологий, обращающих внимание главным образом на его цельность.

Но ведь, действительно, цельность эта является очевидной для всякого психолога, когда он говорит, что *именно* сознание есть область единства; да и мы уже не раз базировались на этом положении.

Однако сознание человека в этом отношении, быть может, поистине нечто самое парадоксальное и самое противоречивое. Подобно всему остальному миру, оно целостно и неразложимо. И в нем мы чувствуем эту целостность несомненнее всего, ибо оно всегда дано нам, всегда имманентно самому себе. Мы знаем поэтому в нем именно ту реальность целостности, которой, быть может, действительно не видим во внешнем мире, почему и приписываем эти свойства именно сознанию. Но на этом едином и цельном образуется нарост, состоящий из раздельностей, образуется в тот миг, когда мы начинаем познавать, различая в себе элементы мира. Наше мышление есть действительно цепочки, состоящие из разделенных, хотя и связанных элементов; и связь эта уже как раз такая, которая основана на разделенности связуемых звеньев. Как в цельном куске дерева возникает сложная система ходов, прорытых насекомыми, возникает новый мир жизни, - запутанный, копошащийся лабиринт, так в едином теле нашей души возникает новый сложный мир представлений, ощущений, цветов, звуков, форм, возникают мерцающие хода ассоциаций, здания логических систем, построенных из отдельных, хотя и умело сцементированных кирпичей.

Но не нарушены ли здесь логические законы тождества и противоречия? Мы утверждаем, что в психическом мире, поскольку он есть область единства, – разделенность не имеет реального смысла. И, с другой стороны, мы утверждаем, что именно в нем эта разделенность несомненно реальна, реальна скорее, чем в чем бы то ни было другом. Если

же мы разобьем сферу нашего сознания на две субстанции, одну – единую, другую – состоящую из раздельностей, то не совершим ли мы еще большего греха против логики? Но дело в том, что система наших понятий, приспособленная для взаимных сцеплений и определений, из которых складывается наше представление о внешнем мире, не вполне удовлетворяет нас, когда мы пытаемся обращать ее на весь психический мир в целом. В том числе не могут нас удовлетворить и законы логики. Как мы, в свою очередь, можем мыслить разделенность и связь между обеими этими субстанциями? Как возможен этот переход от цельного к раздробленности, от сплошности к разделенности? Как вообще возможно произрастание на простом, не состоящем из элементов - сложного, не простого, не цельного? Как может начаться этот процесс? Здесь с самых разных сторон можно прийти к строго обоснованной логически нелепости. И однако факт этих переходов в одном и другом направлении предстает нам с полной имманентностью и очевилностью в каждую секунду нашего бодрствования. Мы лишь не всегда умеем сразу подметить и определить то, что дано непосредственно, и здесь нужно не доказывать, а развивать умение видеть. Чтобы в данном случае подойти к тому же вопросу с иной стороны, мы опять можем прибегнуть к математической интуиции. Переход от конечных различимых элементов к цельному непрерывному совершается постоянно во всех операциях высшей математики, нагляднее всего, быть может, в операции интегрирования. Мы опишем дифференциальное уравнение, рассматривая явление состоящим из различимых, конечных элементов, а затем путем предельного перехода начинаем деформировать эти элементы в столь малые, что эта различимость перестает быть реальностью. Совершенно не вдаваясь пока что в этот вопрос, спросим себя только, как могли возникнуть у человека подобные понятия (в которых иногда кажется, что человек вышел из себя в какую-то поистине трансцендентную самому себе область), если аналогичный процесс не предстоял ему внутренне имманентно? И важным соображением здесь является то, что один из основоположников анализа бесконечно-малых был Лейбниц - глубокий психолог, умеющий чутко прислушиваться к процессам сознания и выливать данное в них в форму понятий. Он обратил внимание на непрерывность психической жизни и ввел в психику понятие бесконечно-малых, аналогичное математическим. И мы не знаем, где эти понятия были им применимы впервые, откуда они возникли.

Итак, попытаемся, в конце концов, остановиться на том, что в психике действительно есть две различные субстанции, но как-то сожительствующие, друг в друга проникающие и друг в друга перетекающие.

Однако мы действительно попеременно погружаемся в большей степени то в одну, то в другую реальность нашего сознания. То мы мыслим разделенными понятиями, то отдаемся единому порыву чувства, то углубляемся в построение научных систем, то воспринимаем неразложимую струю музыкальной мелодии. Каждый психолог имеет лучшее зрение и лучшую интуицию в какой-нибудь одной области и большую или меньшую близорукость в другой. Одни различают психику на «атомы», другие сливают их вновь в одно и иронизируют над своими предшественниками, создающими «психологическую атомистику». И, надо сказать, что как раз в этом направлении идут новейшие течения психологии.

Чувства и представления, стихия душевной жизни и предметный мир, душа и объективное знание, - так издавна пытается психология разбить сферу сознания на две указанные субстанции, приближаясь более или менее к тому, чтобы одно считать целостным, другое разложимым. Однако будет заведомо неверно, если мы скажем, что элементы знания предметности есть всегда непременно область разделенностей. Как мы упоминали, мы склонны простые отношения и представления считать, в свою очередь, уже не разложимыми. Помимо этого часто для нас становится слишком несомненным единство ошушения и эмоции, чувства и представления, и мы склонны справедливо видеть их лишь как «абстрагируемые, отделяемые нами моменты целостного переживания». Но опять надо прибавить: отделяемые нами не во внешнем мире, а в нас же самих. И здесь мы имеем как раз пункт этого перехода, такого очевидного и все же непостижимого для нас, одной психической реальности в другую и останавливаемся перед

тем фактом, что одно и то же является и цельным, и раздельным; и разложимым, и неразложимым; и простым, и сложным.

Итак, резюмируя сказанное, мы напомнили, что конфликт между простотой и сложностью есть не только специальный вопрос художественного творчества, но и общефилософский; однако как специальный вопрос психологии он принимает иную форму: в психике мы должны обе стороны считать реальностью, между тем, как во внешнем мире реальность одной из сторон может подвергаться сомнению.

Теперь обратимся снова к художественному переживанию.

§ 3. *Форма* слова

То простое и цельное, что присутствует в художественном переживании, мы называем образом¹², причем его нельзя отнести к одной только чувственной стороне, поскольку в этот миг чувство неразрывно связано с предметностью. Чтобы подвести к этому понятию, возьмем следующий пример:

Андрей Белый в статье «Жезл Аарона» разбирает стро-ки:

Шипенье пенистых бокалов И пунша пламень голубой.

(А. Пушкин)

¹² Мы долго колебались прежде, чем выбрать именно этот термин, а не термин «идея», который с философской точки зрения, быть может, был бы более удовлетворителен, тем более, что наше понятие образа с метафизической точки зрения приближается к идеям в самом древнем Платоновском значении этого слова. Но мы подходим с точки зрения терминологии искусства, и нам кажется, что термин «образ» в его теперешнем употреблении, в употреблении даже широко-обывательском, когда говорят об образе, даваемом тем или иным произведением, - стоит весьма близко к нашему пониманию его, и при попытках углубления, уяснения и определения этого термина он должен привести к нашей или похожей на нашу интерпретации. Термин же «идея» имеет в настоящее время в философии и совсем иное значение. Часто он определяет то, что в сущности весьма близко стоит к общему представлению или понятию (английская терминология). Мы считаем в наших целях наиболее целесообразным использовать этот термин еще более широко. Термином «идея» мы будем впоследствии объединять как образ, так и понятие.

Он рассматривает ассоциации звуков и намечает все элементы возникающего представления, которые они дают. В результате своего исследования он приходит к следующей интерпретации: «Взлетают пробки бутылок шампанского; струя влаги сначала маленькими, а затем и большими толчками ниспадает, пенясь в бокалы, и стоит шипенье пенистых бокалов. Взлетающей вверх линией поднимается "пунша пламень голубой"». Мы не будем здесь рассматривать подробно, каким образом Андрей Белый приходит к подобным результатам. Нам не важно, верны ли они. Нам важно, что, насколько бы ни был точен и исчерпывающ этот пересказ словами того, что дается иными элементами. – он все же не даст нам того, что дается самим стихом. Поэт, очевидно, вовсе не для того писал эти строки, чтобы с их помощью (пусть наиболее экономическим путем) возбудить эту сложную картину, состоящую из многих смежных частей. Главное и последнее, что дает нам автор, остается по ту сторону анализа. И в том, что это действительно есть главное, убеждает нас то, что строка нам нравится, а прозаический пересказ и перечисление всего того, что дает строка, теряет для нас какое бы то ни было очарование.

Возьмем еще одну цитату из Бергсона, которая будет здесь как нельзя более кстати, о философской интуиции: «Если нам приходится иметь дело с идеями великого мыслителя, то мало-помалу, во-первых: уменьшается сложность системы, затем части начинают входить друг в друга, наконец, все стягивается в одну единственную точку, к которой, как мы чувствуем, можно беспредельно приблизиться, хотя и без надежды когда-нибудь достигнуть ее. В этой точке находится что-то простое, столь необыкновенно простое, что философу никогда не удавалось высказать его. И вот почему он говорил всю жизнь»¹³. Эти слова как нельзя более подходят к художественному переживанию. Эта точка есть - образ. Но если совершенно справедливы слова, что научный анализ цепью логических умозаключений не имеет надежды достигнуть этой точки, то наше сознание помимо анализа, иными средствами в момент восприятия слова достигает этой точки и живет в ней.

 $^{^{\}scriptscriptstyle{13}}$ Речь о философской интуиции на философском конгрессе в Берлине в 1911 году.

При анализирующем разглядывании образ исчезает из нашего поля зрения, точнее, он как бы начинает расползаться множеством отдельных волокон. Это и есть ассоциации стиха. И поскольку мы их различаем в общем переживании - теперь мы можем это смело сказать - они также имеют какую-то психическую реальность и как элементы разделенные. Оставим пока в стороне вопрос о том, осуществляются ли обе эти реальности поочередно в весьма тесной временной последовательности (разделенность как факт, предваряющий и подготавливающий возникновение образа), или же они как-то соприсутствуют в одновременности. О различимости этих ассоциаций в их начальных пунктах мы можем говорить даже в тех случаях, если оказывается невозможным проследить их как предметные ассоциации, ибо начальным пунктом их все же всегда является звук, слово, - непременная предметность, отличимая от всех остальных ощущений в момент восприятия.

Первая особенность ассоциаций стиха – их взаимная солидарность или иначе – их единство. Они все должны примыкать к одному центру, ибо каждый элемент имеет смысл лишь постольку, поскольку он либо дополняет общее представление строки, либо принимает общую эмоциональную окраску. В противном случае говорить о его роли в строке вообще не имеет смысла. Это должно стать особенно ясно после исследований первой главы. В качестве примера еще раз приводим строки:

Бейте в площади бунтов топот! Выше, гордых голов гряда!

(В. Маяковский)

Лексика, синтаксис, фонетика и ритм, – все говорит нам об одном и том же, как с эмоциональной, так и с предметной точки зрения; причем все четыре категории элементов слова участвуют в общем переживании на совершенно равных правах. Здесь происходит явление обратное Вавилонскому Столпотворению, которое есть обычный факт в наших разрозненных повседневных словах, где каждый элемент слова тянет его в иную сторону, и потому они не дают в сумме никакого эффекта. Здесь же в строке все элементы, говорящие действительно «на разных языках», на-

чинают, тем не менее, говорить удивительно согласованно, стройно; все они помогают друг другу в общем деле.

Вторая особенность ассоциаций стиха – их различность или качественная инаковость. Каждая из них примыкает к общему центру, но примыкает с новой стороны, вносит в общее единое переживание новый элемент. Это нужно понимать следующим образом: если мы выделяем предметную ассоциацию – мы видим, что каждая вносит новый элемент в представление, детализируя его. Поскольку же мы не можем этого сделать, все же остается неоспоримость качественной «инаковости» этого элемента по отношению ко всем остальным. В приведенных строках понятия, даваемые терминами, есть не что иное, чем звуки «б», «п», «т», «ч» и т.д. И каждый из этих звуков есть опять-таки не что иное, чем его сосед. И, внося себя в общее переживание, - каждый звук как-то обогащает его, вносит в него многообразие, ибо при его отсутствии само единство, сама цельность чем-то оскулевает.

С этой последней точки зрения полярность обеих реальностей нашей психики как бы несколько изменяет свое лицо. Противоположность цельности и разделенности заменяется противоположностью единства и многообразия. Но в этой противоположности уже нет никакого конфликта ни с логической, ни с какой иной точки зрения. Мы вплотную подходим к этому факту и убеждаемся, что одно существует другим, что единство реально именно как единство многообразия. Поскольку мы подходим с аналитической точки зрения, понятие многообразия легко усвояемо нами, как качественное различие между частями, составляющими сложное целое. Однако этот же последний термин следует применять и к самому образу. В этом случае многообразие есть особое, лишь непосредственно интуитивно воспринимаемое понятие, которое можно только пытаться смутно определить как отсутствие всеобщей тождественности внутри неразложимой простой целостности. И в этом последнем случае многообразие также не является условием, логически несовместным с понятием простой цельности. И про него уже с уверенностью можно сказать, что оно сохраняется в течение всего переживания и осуществляется вполне одновременно с образом, ибо цельность образа в

каждый миг своего существования существует как единство многообразия. Ибо образ в момент своего осуществления включает в себя все присутствующее в строке, но уже не как элементы¹⁴.

Чтобы дать еще иную почву интуиции в оценке последнего пункта, опять обращаемся к математике. Понятие цельности, называемой в математике непрерывностью, имеет для ученого плодотворность и интерес лишь тогда, когда оно несет в себе непрерывность изменения, когда это есть непрерывность перехода от одних «абстрагируемых нами» моментов целого к другим, уже иным, чем первые: от одной скорости в данный момент к другой; от одного потенциала поля к другому, причем нельзя указать того пункта, где совершается это изменение; и таким образом сохранено понятие цельности неразделимой на части, но тем не менее включающей многообразие.

С целью сделать все сказанное еще более наглядным, мы представляем ассоциации стиха (как раздельные элементы) в виде пучка нитей, связанных с двух концов. Элементы слова прежде всего объединены механически в одной строке в момент ее произнесения. Эта внешняя объединенность не есть еще единство в глубоком смысле. Это есть только смежность ощущений во времени и в одновременности, расположенных в некое сложное хаотически-неорганизованное целое. Но эта внешняя объединенность играет, как мы увидим, огромную роль в восприятии Слова.

С другой стороны, все элементы внутренно солидарны между собой, участвуя в возникновении представления и образа строки. Эта их внутренняя связь организует для нас внешнюю рядоположность, служит ее внутренним оправданием, придает каждому звуку «смысл» и «значение». Если мы можем проследить предметный ход ассоциации, то и это внутреннее объединение мы также можем оценить, как сложное, а не целое простое. Но, вообще говоря, этим внутренним центром уже является образ. И это будет только образ, если ассоциации становятся недоступны анализу. Так или иначе, но это есть тот пункт, где, пройдя различ-

¹⁴ Эта последняя структура образа имеет уже не только психологическое, но и гносеологическое, и метафизическое значение, как мы покажем в свое время.

ные ассоциативные пути (и отправившись от внешнего центра), наша мысль снова концентрируется.



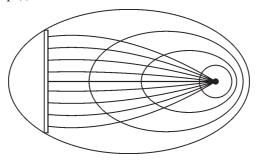
Эту схему, поскольку она может быть выделена нами. мы назовем Формой Слова в глубочайшем смысле или Формой Образа. Основание же этому определению следующее. В эту схему входит, по меньшей мере, все, доступное анализу, но несмотря на то, что она может (в случае предметных ассоциаций) целиком состоять из раздельностей, каждая из этих раздельностей как-то по-своему определяет Образ, обуславливая его качество, ибо если мы упраздним хотя одну из ассоциаций, - Образ хотя бы незначительно изменится и чем-то оскудеет. Образ как цельность зависим15 от всех этих нитей; выражаясь метафорически, можно сказать, что каждая из предметностей со своей стороны отшлифовывает и оттачивает его. Мир психических разделенностей, действительно, как бы складывается в некий порядок, образующий Форму, в которой отливается уже само Содержание как неразложимое.

Особенность психических явлений – их непространственность, – говорят психологи. Но все же мы решаемся представить эту схему пространственно, ибо наше сознание не признает иных схем. Часто мы полусознательно обходим этот вопрос, не вскрывая того, что наши внутренние построения имеют лишь пространственный смысл. Лучше однако, раз уж мы всегда обречены вступать на этот путь, – не закрывать себе глаза, а идти до конца в этом направлении, возможно более уточняя их пространственное значение. В данном случае это есть попытка удовлетворить на-

¹⁵ О том, есть ли эта зависимость, – причинная зависимость, осуществляющаяся во временной последовательности, или просто фактическое соприсутствие в одновременности, – скажем позднее.

шим запросам, так сказать, спроецировав в пространство процессы сознания. Мы не хотим сказать, что эта проекция есть схема вполне исчерпывающая. Напротив, ее часто следовало бы усложнять неопределенным количеством промежуточных узлов и точек пересечения. Пока что мы берем ее в простейшем виде.

Мы можем еще в этой схеме символически указать возникновение образа расходящимися из внутреннего узла сферами. Мы говорили, что образ есть некая точка, к которой стремится, не достигая ее, анализ. Однако если образ есть точка, возникающая где-то еще глубже, чем представление, то, с другой стороны, это есть сфера, которая как бы начинает расходиться из этой точки. Когда мы отдаемся чувственному восприятию, мы видим, как каждая ассоциация начинает действительно примыкать к самому образу, и ее элементы в этот миг уже не суть элементы, а суть тот же образ. Сфера эта в конце концов охватывает всю форму, включая и ощущения, ибо каждый звук как ощущение оказывается неразрывно слит с эмоцией образа, обуславливая собой его внутреннее многообразие. Поэтому не только форму можно представлять себе облегающей Образ как Содержание: в свою очередь сам Образ объемлет Форму со всеми ее предметностями.



Опять-таки обходим догадки о том, перестают ли в этот миг ощущения и ассоциации быть реальностью как элементы разделенные, т.е. осуществляется ли переход от одной психической реальности к другой во времени, или как-то в них самих вне времени, обходим – ввиду слишком большой деликатности вопроса об этом переходе.

Впоследствии мы постараемся показать, что эта схема может быть выделена и остается действительной при всяком художественном переживании, как путь от внешней механической объединенности к единству внутреннему, как оправдание случайной рядоположности ощущений – внутренней связью. Можно, однако, возразить, что подобная схема не является специальной принадлежностью искусства, но имеет такое же значение и при иных психических процессах. В сущности, любая наша апперцепция вещи может быть представлена подобным образом. Каждая апперцепция (сознательное, отчетливое восприятие) есть также внутреннее оправдание смежности ощущений теми или иными связями. И действительно, это будет верно, пока мы будем рассматривать только одну форму, но уже только как Форму без Содержания.

Внутреннее единство будет существовать в ней только как единство сложное, как представление, состоящее из элементов. Здесь возникает поэтому иной вопрос: когда, почему, при каких обстоятельствах Форма эта наполняется Содержанием? Что нужно, чтобы в ней родился Образ? Пока лишь скажем кратко, что главным условием возникновения образа мы считаем необходимость присутствия в форме наибольшего многообразия входящих в нее элементов.

Ту механическую рядоположность ощущений, которую создает художник, предлагая каждому зрителю или читателю «осмысливать» ее внутренним единством, – удобно назвать внешней конструкцией В поэзии это будет строка, в которой рядоположены все рассмотренные нами элементы; в музыке – мелодия, где композитор расположил звуки и ритмы; в живописи – картина, где скомбинированы краски, линии, изображения вещей; в танце – рядоположены движения рук, торса, головы, их последовательность, их повтор (элементы ритма). В прозе это есть понятия и представления (часть того материала, который участвует и в поэзии), и проза в этом отношении единственное искусство, внешней конструкцией которого не являются ощущения.

В случае если мы не можем проследить предметных ассоциаций (например, музыка), - Форму, быть может, следу-

 $^{^{16}}$ Термин «внешний» мы применяем здесь в том смысле, что это есть рядоположность самых поверхностных элементов сознания.

ет представлять себе несколько иначе. Внутренняя область пересечения ассоциаций как представление заменяется неуловимым эмоциональным состоянием. Мы можем установить разделенность только во внешней конструкции, и только она одна и является, в сущности, формой как группой предметности, объемлющей и определяющей Образ. Отходя от каждого звука, – ассоциации немедленно сливаются в нечто неразложимое и символически их можно представить уже не отдельными нитями, а неким сплошным конусом или куполом, который разветвляется на отдельности лишь у самого основания.

§ 4. Образ как новый элемент знания

Творчество есть создание нового.

Новизна, как творчество нашей психики, может быть двух родов: новизна комбинаций, составленных из старых элементов, и новизна абсолютная, простая. Первое – есть творчество научной мысли, второе – художественной.

Новые ассоциации в нашей психике могут возникать по принципу сходства и смежности. Однако творческими могут быть названы только ассоциации по сходству. В ассоциации по смежности раскрывается нетворческое, пассивное начало сознания, его инертность, его тенденция к уже повторявшимся ранее комбинациям. В противоположность этому творческое начало сознания находит себе выход и осуществляется в ассоциации по сходству. И, собственно говоря, именно в ней кроются вообще те свойства, которые составляют характеристическую особенность именно сознания, превращают его в особый, не похожий ни на что иное мир. Ассоциация по сходству необходима в самом элементарном акте мышления, в любом сознательном восприятии, как сравнивание прошлого с настоящим, как сознательное воспроизведение прошлого в связи с похожим на него настоящим; и сама ассоциация по смежности без этого сравнивания и воспроизведения неосуществима. Всякая ассоциация по сходству, много раз повторявшаяся, становится не творческой, пассивной именно потому, что она, собственно, деформируется в ассоциацию по смежности.

В самой первой ассоциации по сходству, быть может, больше творчества, чем во всей последующей жизни созна-

ния. Здесь мы сталкиваемся с тем первоначальным фактом сознательной жизни, который не может быть объяснен, но в котором сосредоточены уже удивительно наглядно и просто все самые замечательные явления сознания. Природа как бы позаботилась о том, чтобы облегчить нам анализ психических явлений, дав нам такое понятие, как ассоциация по сходству. Изучив один только этот акт, рассмотрев его с разных сторон и прощупав его аналитическими щупальцами до той глубины, до которой это возможно сделать, - мы, в сущности, получим почти полную картину психической жизни. Но именно при таком углублении начинаешь чувствовать недостаточность анализа и невозможность проникновения в самую сущность явления с помощью наших понятий. И этот первый акт сознательной жизни в конце концов предстает перед нами как тайна, как какое-то творческое чудо души.

Ассоциация по сходству есть, прежде всего, акт сравнения, нахождение общего между двумя единичными восприятиями. Обычно говорят, что общее (как понятие или общее представление) возникает при сопоставлении нескольких индивидуумов. Но и всякая отчетливо осознанная нами ассоциация по сходству, в которой присутствует всего два элемента, уже несет в себе общее как некий особый психический факт, Бог весть откуда возникший и обладающий удивительным свойством сверхвременности – способностью распространяться, объединяя их в одно, на несколько индивидуальных элементов, разбросанных во времени. Это есть представление данного цвета или данного звука вообше, вне времени, его идея, к которой могут быть примерены оба единичные, временные восприятия данных цветов или звуков. Обходя вопрос о том, что здесь начинает проявляться основное свойство сознания - его связь со сверхвременным, – для нас остается еще непонятным и загадочным иное: выражаясь вульгарно, непонятно, как могло прийти в голову сравнивать два элемента, раскрывать между ними общее, когда его еще нет в сознании, и сознание как бы само не может знать, к чему оно стремится. Необходимость обшего, как единого моста всякой ассоциации, как психического факта sui generic во всяком переходе по сходству от одного к другому может быть неясна, если подходить к этому

явлению механистически, с точки зрения рефлексологии, с точки зрения каких-то автоматизирующихся движений; но если подходить с точки зрения чисто психологической, учитывая все особенности психического мира, как к волевому творческому акту сознания, тогда эта необходимость общего выступает отчетливее. Это положение, по-видимому, не может быть доказано, но оно может быть познано непосредственно при углублении в этот вопрос.

Ассоциации по сходству распадаются, таким образом, на два типа соответственно двум типам творчества: либо это есть объединение двух элементов или их сходных признаков, посредством включения их в существовавшую уже ранее в сознании старую, общую идею; либо же готовой идеи у нас нет и общее возникает в самый момент ассоциации. Начнем с наиболее понятного, первого случая. Пусть идея дана заранее.

А. Творчество научное

Ассоциации такого рода являются одной из совершенно необходимых предпосылок мышления логического, и мы будем называть их логическими ассоциациями. Мы устанавливаем присутствие одного и того же признака «а» у двух элементов А и В. Чтобы эта операция была оправдана логически, необходима действительно заранее данная идея «а», которая в логике, вообще говоря, называется понятием. Его мы примериваем как кA, так и кB, наличность его мы ищем в обоих случаях. Им мы оперируем. Оставим пока в стороне вопрос о том, насколько наши ассоциации идут именно этим путем, фактом остается то, что они, по крайней мере имеют тенденцию быть именно такими, поскольку мы мыслим или хотим мыслить логически. Сама логика, в ее классическом определении как «науки о формальных правилах мышления» могла возникнуть, как какая-то оформившаяся, нашедшая свой идеал тенденция мысли. Следовательно, по крайней мере часть нашего мышления именно такова. Если я вижу красный корешок книги и вспоминаю при этом маковое поле, когда-то виденное мной, то с этой точки зрения ассоциация объясняется тем, что во мне заранее было понятие красного цвета, которое «апперципирует» в себе оба элемента.

Всякая новизна здесь будет типичной новизной первого рода, новизной комбинаций старых элементов. Такого рода творчество необходимо в апперцепциях наших ощущений, когда мы их расчленяем и объединяем с помощью старых идей, старых понятий. Оно возможно и как чисто внутреннее построение. Комбинация AB может часто встречаться в сознании все равно по сходству или смежности. Комбинация BC — также. Но сознание долгое время может не замечать, ему не встретится случая заметить, что через посредство элемента B — элемент A по сходству соединен с C в новой комбинации ABC. В этом и заключается вся новизна и творчество первого рода.

Иногда, впрочем, установление связей требует большего. Кеплер долго трудился прежде чем доказать, что между орбитами планет и коническими сечениями существуют общие свойства. Химик должен произвести не один опыт, чтобы установить присутствие в данной кислоте тех или иных свойств, также существующих в заранее данных понятиях. Наконец, опять-таки помимо наблюдений и экспериментов нужно было создание огромной серии математических наук, чтобы раскрыть, например, сходство между числом π как чисто геометрическим понятием отношения окружности к диаметру и понятием натурального ряда чисел в формуле

$$\frac{\pi}{2} = \frac{2}{1} \cdot \frac{2}{3} \cdot \frac{4}{3} \cdot \frac{4}{5} \cdot \frac{6}{5} \cdot \frac{6}{7} \cdot \frac{8}{7} \cdot \frac{8}{9} \cdot \frac{10}{9} \cdot \frac{10}{11} \cdot \frac{12}{11} \cdot \frac{12}{13} \cdot \frac{14}{13} \cdot \frac{14}{15} \dots$$

Здесь раскрывается одна область человеческой деятельности, начиная от случайных ассоциаций и кончая построением сложнейших научных систем. Но нового в абсолютном смысле здесь нет. Как гениально не скомбинировал Ньютон понятия падающего на землю камня и вращающейся вокруг земли луны, найдя между ними никем до него не найденное сходство или, если угодно, создав даже новое сложное понятие, это все же будет лишь новая комбинация старых понятий.

Поскольку такие комбинации несут в себе творчество, мы называем их новыми, оригинальными, необычными, странными, наконец, многообразными. Я буду применять последний термин, считая его наиболее близким к сути дела,

наиболее точным и удобным. Мы наметили уже два смысла, которые можно вкладывать в это понятие, и упомянули, что в случае сложных комбинаций он усваивается нами легко, как различие, несходство между элементами комбинации. Однако нам нужно здесь же детальнее наметить, как понимать это различие, ибо это будет один из опорных пунктов всего дальнейшего; ибо большее или меньшее многообразие комбинации можно, по-видимому, оценивать как ее большую или меньшую творческую ценность.

Прежде всего различие есть качественная «инаковость» элементов. Но можно пойти еще дальше и спросить, какие элементы мы считаем качественно иными, не похожими на данные и как измерять величину этого несходства? И здесь ответ один: различными мы называем те элементы, между которыми еще не найдено сходства.

Во всякой связи по сходству мы имеем три элемента. Два элемента ассоциации A и B и общий признак «a». Мы тем более оцениваем эту комбинацию как несущую многообразие, чем реже мы сознательно комбинировали, ставили рядом все эти три элемента. Во-первых: чем реже мы различали признак «a» в комбинациях Aa и Ba, во-вторых, чем меньше встречались А и В вместе в иных комбинациях по сходству, через посредство других общих признаков b. c. d. a если таковые комбинации AвB, AcB, AdB и были, то весьма важно, чтобы признак «а» был в свою очередь не схож ни в каком смысле с b, c, d; чтобы вообще в сознании не встречалось схожей комбинации А, а, В, где соответствующие члены похожи на A, a, B^{17} . Имея в виду, что все представления и понятия объединены немногочисленными, самыми общими категориями, по самым общим признакам, надо сказать, что связь АаВ будет для нас тем более многообразной, чем меньше этих общих абстрактных категорий, объединяющих их. С этой точки зрения комбинация по сходству между душевным состоянием и материальным предметом, сравнение отвлеченного понятия с живым существом (олицетворение) будут нести особо богатое многообразие. Таковы будут случаи построения таких научных теорий (такие попытки имеются), где, например, ученый

 $^{^{17}}$ Здесь надо понимать сходство и различие иного рода, о котором здесь же ниже.

пытается объединить в одном законе явления физические и психические, явления исторические общественной жизни и космические и т.д. Так как все элементы знания, в конце концов, приведены в одну систему более или менее отделенными связями друг с другом, то, двигаясь в этом направлении еще дальше, мы поставим для наибольшего многообразия комбинации условие, чтобы хотя один из ее двух элементов вообще возможно реже выступал в психике в связи с иными понятиями. Однако такие крайние выводы приведут, в конце концов, к противоречиям, ибо мы сейчас рассматриваем не возникновение новых элементов, а комбинации старых. A и B – оба должны быть заранее знакомыми нам качественно-инливидуальными единицами, и каждое должно входить в систему наших понятий, но возможно дальше друг от друга, в наиболее отдаленных пунктах этой системы.

Таким образом, различие, несхожесть, качественная «инаковость» A и B с этой точки зрения – факт не абсолютный и постоянный, а относительный и переменный, зависящий от состояния нашей психики, который в момент установления связи *АаВ начинает в какой-то степени из*живаться. Действительно, после известного количества повторений этой комбинации, мысль перестанет оценивать ее как новую, несущую многообразие: качественная инаковость A и B будет уже не столь остра. На них уже будет наложено клеймо сходства. И чтобы обновить эту комбинацию, теперь понадобится совершенно новый, быть может, гораздо более трудноуловимый общий признак «b», ни в каком смысле не схожий с «a», который выступит, как новый элемент, внося себя в комбинацию, как новую «инаковость», но при этом различие между А и В будет изжито в еще большей степени. В настоящее время для нас столь естественно сходство между поведением луны и падающим камнем, что нужно особое усилие, чтобы встать на точку зрения Ньютона и оценить то огромное многообразие, которое существовало для него в момент установления этой связи. Точно так же нам столь очевидно сходство между письменным столом, кухонным, круглым, ломберным, ночным столиком и т.д., - все эти элементы так прочно спаяны психически в нас, что нам трудно уже подчас оценить то многообразие,

которое существовало для нас при возникновении этого понятия и при его дальнейших расширениях, и то творческое усилие, которое нам когда-то нужно было делать для разыскания у всех «столов» общего признака.

Различие есть факт чисто отрицательный, просто как *отсутствие творческой деятельности в этом направлении*. Если между двумя данными элементами сходства нет или оно слабо, или относительно мало сходств, – это значит, что в этом направлении не работала творческая мысль (потому ли, что там нельзя установить сходства, или потому, что не было произведено соответствующих экспериментов, или построено соответствующей цепи умозаключений)? – так или иначе различие есть отсутствие творчества; есть *а*-творчество. И отдать себе отчет, в какой мере между данными элементами существует *не*-сходство, обычно удается лишь в тот момент, когда сходство найдено, т.е. когда несходство начинает изживаться. Оно оценивается уже только в прошедшем, когда мы ощущаем многообразие и несхожесть элементов, которые ныне уже объединены.

Однако, раскрыв некоторую связь, мы имеем различные эффекты в том смысле, что общий признак «а» может быть дан в обоих или в одном элементе с большей или меньшей интенсивностью. В последнем случае комбинация может оказаться творчески малоценной, и различие между А и В не начнет изживаться, но в известной степени оно примет иной характер. Оно будет уже более постоянным и независимым от состояний нашей психики. Наша терминология гораздо лучше приспособлена именно к такому более узкому случаю. Мы сравниваем два элемента, считаем вообще возможным их сравнение только в том случае, если они уже имеют установленный общий признак, и судим мы о величине сходства и различия по интенсивности этого признака. Без наличия этого признака говорить о степени сходства или различия, кажется, нам не имеет смысла.

Крайним случаем различия этого второго рода, с этой более узкой точки зрения, будет полярность обоих элементов. Такие элементы обычно объединены общим, быть может, довольно узким понятием по какому-нибудь общему признаку, но занимают в нем два наиболее отдаленные друг от друга пункта. Безусловно, что идея полярности не всегда

заключает в себе только количественное изменение данного качества в сторону его ослабления и сведения на нет (как, например, свет и тьма, высокий и низкий), но часто и нечто совсем иное. В общем случае это есть особая идея sui generic, которой едва ли можно дать исчерпывающее определение и разложить на более простые элементы. Нам важно указать лишь на одну сторону этой идеи. Объединение двух элементов как полярных не только не ведет к уничтожению различия в нашем первом, широком смысле, но психически удивительно ярко подчеркивает и усугубляет инаковость этих двух элементов, т.е. создает благоприятную почву к тому, чтобы воспринять новую комбинацию по сходству подярных эдементов как комбинацию особо многообразную, особо оригинальную. Мы любим парадоксы, построенные на противоположностях. Нам способна показаться интересной и творческой мысль: «от гениальности до сумасшествия один шаг» или выражение поэта «горячее, как лед», подметившего, что ощущения очень холодного и очень горячего - схожи. Мы должны рассматривать такую комбинацию по сходству полярных элементов как далеко не обязательный и, быть может, не столь часто встречаюшийся, но весьма богатый многообразием случай.

В. Творчество художественное

Итак – такова картина творчества первого рода, творчества комбинаций. Теперь обратимся ко второму случаю: как возникли первые общие идеи, без которых немыслима связь ни логическая, ни чисто психическая? Как возник материал для этих комбинаций?

Отвечая на этот вопрос, психология легко может впасть в ошибочное мнение, что для осуществления всех психических комбинаций достаточно, чтобы возникли общие представления простейших элементов ощущений – звуков, красок и т.д., ну и, прибавим еще, элементарных чувствований, одним словом, всех тех элементов, которые Вундт – представитель психического анализа – подробно перечисляет в первой части своей психологии как единственно неразложимые элементы, называя все остальные «психическими образованиями» и, по-видимому, считая, что этих атомов вполне достаточно, чтобы ими объяснить гораздо

более сложные представления. С этой точки зрения в таких понятиях, как «дом», «река», «дерево», не существует ничего иного, простого, типичного именно только дому, реке или дереву и ни одной из всех составляющих их красок или линий, или иных понятий, – взятых в отдельности.

Но даже и с этой точки зрения эти простейшие психические атомы как общие представления звуков и цветов когда-то возникли, а если это так, то естественен другой вопрос: все ли возможные простые понятия, служащие материалом и связями комбинаций и апперцепций, уже возникли в нашем сознании? Или они продолжают возникать? Нельзя ли выделить такие категории вещей, которые имеют между собой общим некоторый простой признак, вроде красного цвета, - такую категорию, которая не была еще нами выделена именно только потому, что по каким-то причинам в нас не возникла общая идея, общее понятие этого нового простого признака, но может еще возникнуть? Если ответить отрицательно, - это значит сказать, что в жизни каждого человека (вероятно, еще в глубоком детстве) наступает момент, когда простые элементы познаны, все простые понятия созданы и дальше начинается только комбинирование. Мы склоняемся к ответу противоположному. Творческое чудо раскрытия нового общего простого совершается постоянно, - новые идеи возникают всегда в нашей повседневности, возникают и в случайных ассоциациях, везде, где только появляется зародыш художественной мысли, художественного восприятия.

Подготовленные всем предыдущим, мы теперь увидим, что именно такова связь между элементами строки стиха, осуществляемая образом. Входя в образ, все элементы оказываются связаны помимо всех логически прослеженных связей чем-то иным – простым и новым. Однако нам здесь важно подчеркнуть, что связь эта не исчерпывается одной чувственностью, что здесь, действительно, раскрывается новый элемент знания. Поэтому выбираем такой пример, где чувственность только соприсутствует (поскольку она соприсутствует неизбежно в художественном переживании), но где совершенно очевидно, что сущность связи не в одной только эмоциональной стороне.

Пруд как блестящая сталь, Травы в рыдании, Мельница, речка и даль В лунном сиянии.

(А. Фет)

Автор открыл нечто общее между прудом и сталью. В чем заключается эта общность? С логической точки зрения мы скажем: пруд гладок, как отполированная сталь. Пруд при луне имеет металлический стальной цвет. Эти данные заранее понятия могут служить мостом ассоциаций. Но так ли это? Самое элементарное чувствование строки (которое осуществить однако довольно трудно, когда подходишь с аналитической направленностью мысли) – дает совершенно непреложное убеждение как раз в обратном. Точнее: эти связи, безусловно, присутствуют, имеют какое-то значение и какую-то психологическую реальность, но помимо них есть еще иная реальность, в которой как раз и заключена иенность строки. В этой второй реальности вовсе не происходит расчленения пруда на признаки *abc* и стали на признаки *abd* и выискивания среди них общих признаков. Всякая логическая связь с помощью старого понятия будет с точки зрения этой второй реальности неполной, искусственной, более того, идущей как-то совершенно помимо чего-то главного. Главное же есть новая связь непреложно-простая и неразложимая. Поэт открыл новое единство в нашем мире; дал начало и выделение новой категории вещей, а именно он открыл то новое, что присутствует и в пруде, и в стали, чем они общи. Возникла новая идея.

Но это еще не есть новое понятие, которым можно логически оперировать. Оно воспринимается только эмоционально и, что еще вернее, – здесь еще не произошло *отделения* общего от единичного, частного. Оно воспринимается только при созерцании поэтом *данного, этого* пруда, или при чтении данной строки стиха, и оно ускользает, как только мы прекращаем чувственное углубление в строку. Чтобы идея как образ превратилась в идею как понятие или общее представление, необходим длительный психический процесс отвлечения, который будет предметом последней главы.

Мы взяли, быть может, не вполне подходящий пример, но читатель может заменить приведенную метафору любой другой, более близкой ему, более понятной. Единственное требование, которое приходится предъявлять к читателю, заключается в том, чтобы он умел в минуту чувственного восприятия художественного образа элементарно разбираться в своих психических процессах.

Однако это будет крайний случай - художественное переживание в его высшем проявлении - в искусстве. Гораздо труднее разобраться в нашем мышлении повседневном и пытаться там различить оба типа ассоциаций: логические и художественные. Здесь мы встретимся с таким тесным, прихотливым и всеобщим сплетением обоих типов творчества, что в конце концов приходится сказать, что оба они присутствуют везде, и речь может идти лишь о преобладании того или другого. Очень часто каждую устанавливаемую связь можно рассматривать с обеих точек зрения. Допустим, вы слышите хохот человека и вдруг вспоминаете незадолго перед этим слышанный стук копыт лошади по мостовой. Такая случайная ассоциация, вообще говоря, большей частью в основе своей художественна, ибо «слепой механизм ассоциаций», как его склонны называть некоторые, у кого преобладает мышление научное, - в первоначальной своей основе алогичен. Ибо образ неизбежно предваряет понятие и логическое мышление, а не наоборот. Такая ассоциация будет оценена опять-таки как раскрытие чего-то непреложно простого и нового, что присутствует в хохоте человека и в стуке копыт лошади. Это будет художественная метафора. Но возможен и такой случай: какой-нибудь поэт, пишущий стихотворение и знающий, что метафора или сравнение один из самых общих приемов, начнет подыскивать какое-нибудь явление, похожее на смех человека. Если его покинет «вдохновение», и он не сможет заставить работать в данном пункте художественную мысль, то он начнет это делать логически. Он, возможно, точнее оценит содержание понятия хохота, дробя его на иные понятия-признаки: качество звука, периодичность и т.д. и будет искать такое явление, которое обладает теми же признаками. Быть может, ему посчастливится найти тот же стук копыт лошади; он найдет его

логическим путем и уже *после этого* воспримет эту связь как новое, как образ.

Трудность установления того или иного характера мышления коренится еще в одном обстоятельстве. Как мы увидим, деятельность подсознания является неизбежной при всяком художественном переживании. Но и при логических изысканиях вполне возможны (хотя и не столь необходимы) автоматические подсознательные, полусознательные движения. Наши логические апперцепции вещей, в которых мы устанавливаем принадлежность их к тому или иному понятию, совершаются во многом почти бессознательно автоматически с удивительной быстротой. То же имеет место, например, в математических построениях, в решении задач, выводе формул.

Во многом сама индивидуальность человека определяет, насколько все его ассоциации будут либо логически-научны, либо свободно-художественны. Какая-нибудь художественная натура, разыскав *логически* какую-нибудь художественно ценную метафору, – так и не оценит ее с художественной стороны, не почувствует ее как образ.

Наконец, в каждый момент нашей жизни в нас всегда преобладает либо одно, либо другое состояние духа, направляющее нашу мысль по какому-нибудь из двух возможных русл.

Чтобы обосновать приводимую здесь мысль об образе как о родоначальнике всей нашей системы знания – и как о зарождающемся *понятии*, – необходимо еще множество исследований. Необходимо рассмотреть это положение во многих частностях и сделать еще множество обобщений. Но мы пока обходим все эти возникающие вопросы, чтобы не нарушать цельности изложения. Последнее, на что мы здесь укажем, опять-таки кратко, – это то единство всех фактов душевной жизни, которое мы наблюдаем в образе. Прежде всего, оказывается, что появление нового элемента знания в нашей психике неразрывно слито с эмоцией. Но этого мало: в образе слиты в одно единичное-конкретное и общее-сверхвременное.

Единичным представлением психология называет внутреннее воспроизведение конкретного ощущения или групны ощущений рядоположенных в одновременности или во

времени. Это есть воспроизведение звука или цвета, виденного или слышанного однажды, или целой конкретной картины.

Новое, сознательно переживаемое в психике, никогда не может быть только единичным представлением или единичным восприятием. Те ощущения, которые еще не могут быть апперципированы ребенком с помощью общих идей, суть не сознаваемы им (они не имеют еще психической реальности)*. Они не могут принять участие в сознательной психической жизни. Мысль есть творческое движение, переход от одного к другому. Новое - единичное и мгновенное без связи с другим единичным не могло бы уместиться ни в какое следование мысли. С другой стороны, новое в психике никогда не может быть только одной отвлеченной идеей, ибо еще более очевидно, что идеи рождаются в связи с конкретными восприятиями. Таким образом, новое простое в психике может быть только одновременно единичным. конкретным и мгновенным, с одной стороны, обшим и сверхвременным - с другой.

Искусство с удивительной ясностью каждым своим произведением говорит нам об этой двойственности возникающего образа, и мы уже видели это на приведенном примере.

В процессе развития психической жизни между единичным и общим вклинивается еще иной, занимающий промежуточное положение факт психической жизни: представление индивидуальное: данного стола, данного дерева, данного человека, которого можно воспринимать в целом ряде одиночных восприятий и в представлении которого соприсутствует множество единичных представлений. Этот психический факт также обладает в известной мере свойствами сверхвременности, ибо мы предполагаем данную индивидуальность длящейся. Но все же этот факт гораздо ближе к единичному, конкретному и мгновенному, чем к общему. В нем нет той огромной связующей силы, и только им наша мысль не могла бы возникнуть. Для этого нужно нечто гораздо более общее в более абсолютном смысле этого слова. Первоначальная *идея* остается в этом

^{*} В тексте рукописи зачеркнуто то, что заключено в скобках (примеч. Т. Жуковской).

отношении превыше всех иных фактов психической жизни. Вначале она представляется только сверхвременной, когда же возникает понятие индивидуальности, она оказывается сверхиндивидуальной. Ощущающаяся нами противоположность между единичным и общим нисколько не умаляется, когда мы начинаем говорить о противоположности индивидуального и общего. Гносеология и логика рассматривают этот вопрос именно с последней точки зрения. В художественном образе легко можно подметить единство всех трех факторов.

Допустим, вы читаете «Ревизора» и при этом отчетливо восприняли образ Хлестакова как некой новой, познанной вами личности, но восприняли вы его, скорей всего, в момент какого-нибудь единичного представления, когда он сказал какое-нибудь особо «типичное» для себя слово; и его сущность как индивидуальности оказывается неразрывно связана с этим именно словом. И во всех остальных единичных картинах, проходящих перед вами при чтении, вы чувствуете Хлестакова не только как индивидуальность, но видите его же распыленным среди всего человечества, в том числе и в себе самих, как что-то чрезвычайно общее, весьма часто повторяющееся, всегда и везде пребывающее. Обе стороны опять-таки подлинно слиты воедино.

Итак, с какой точки зрения ни подойти к образу, – он всегда представляется нам носителем всех психических фактов; что будет вполне понятно, когда мы начинаем его рассматривать как прародителя всей психической жизни вообще. Но образ есть иное, чем сумма всех этих фактов, ибо он – прост. Лишь после длительной своей жизни он начинает распадаться на сложную систему общего, индивидуального и единичного и терять эмоцию. Мы же в нем различаем и то, и другое, и третье только потому, что в настоящее время эти понятия существуют в нас. Точнее, мы даже не различаем их в нем, а просто, подходя к нему вооруженные этими понятиями, видим, что он одинаково подходит к каждому из них.

§ 5. Постановка дальнейших вопросов

Теперь, зная сущность Образа с разных точек зрения, мы можем достаточно отчетливо поставить определенный вопрос: каков процесс возникновения Образа в сознании? При каких обстоятельствах возникает новый простой элемент знания? Как преодолевается пассивное нетворческое начало сознания? Его инертность? Как столкнуть наше сознание со старых проторенных дорожек, по которым оно легко и беспрепятственно скользит, и толкнуть его на путь совершенно новый, не только к новым комбинациям, но к новизне абсолютной? В искусстве этот вопрос конкретизируется еще проще: какими средствами художник заставляет читателя или зрителя возбудить в себе образ?

Вопрос о причинной зависимости связывается у нас с вопросом о временной последовательности, а со скептических точек зрения даже сводится к нему. Таким образом, мы, наконец, вплотную подходим к осуществлению образа во времени. До сих пор наш анализ имел «статический» характер. Мы изучали гены, выделили форму и оценили образ, не задумываясь над тем, какова последовательность их возникновения и как они деформируются? Действительно, психический мир есть область, где более чем где бы то ни было необходимо рассматривать явления с точки зрения движения, непрерывного осуществления, становления, а не с точки зрения неподвижного и ставшего.

Сложность строения произведений искусства, трудность их создания говорят нам, что нужно оказать какоето сложное влияние на нашу психику, чтобы разбудить ее творческие силы. Если мы возьмем два элемента:

пруд - сталь,

потом возьмем их со всем лексическим содержанием строки:

пруд похож на сталь, которая блестит,

затем с элементами фонетическими:

пруд (совсем) как (будто) блестящая сталь

и, наконец, вместе с ритмом и синтаксисом:

пруд, как блестящая сталь

и в общем контексте:

Выйдем с тобою бродить В лунном сиянии!

Долго ли душу томить В темном молчании!

Пруд как блестящая сталь, Травы в рыдании, Мельница, речка и даль В лунном сиянии

– тогда выступает совершенно ясно, как с прибавлением все новых элементов все обостряется переживание единства и простоты. Каждый новый элемент оказывает на психику новое влияние. И отсюда рождается мысль, что эти элементы, быть может, воздействуют в какой-нибудь последовательности, что существует какой-то психический микропроцесс (микро – в смысле его краткости), в котором все эти влияния как-то располагаются во времени и который претворяет, в конце концов, всю эту сложность в простоту. И у нас, оказывается, есть кое-какие данные, чтобы пытаться заглянуть в этот микропроцесс.

Форма, как мы ее представили на рисунке в § 3, и только она, может нам дать первые нити в руки. Первое замечательное свойство, которым она обладает, есть отсутствие свободных концов ассоциаций. Они выходят из одной внешней области и входят все в один внутренний центр, как бы замыкая друг друга. Пристальное разглядывание и изучение этого свойства привело нас к тем положениям, которые изложены в следующем параграфе.

§ 6. Психическое круговое следование

Когда говорят о том, что наше сознание есть область единства, – это можно понимать двояко: во-первых, термин «единство» применяют, когда хотят дать понять о простой неразложимой цельности нашего сознания. Во-вторых, совсем иное значение – под этим понимают то, что все наши представления как разделенности связаны друг с другом в одно сложное целое и не могут существовать вне этой связи. Это то понятие о единстве, которое обычно создается у психологов-атомистов и, надо сказать, что это более правильное употребление термина, ибо он подразумевает какую-то связь, объединенность различимых, т.е. по сути своей разделенных элементов. В применении же к цельности как

неразложимости этот термин, собственно говоря, теряет смысл, ибо простое целое есть нечто уже само по себе гораздо большее в этом направлении. В нем уже нет элементов, которые подлежат объединению. Оно уже не единство, скорее «единость». Говоря о единстве формы (§ 3), мы подразумевали именно единство в ней раздельных элементов, объединяющихся в сложное целое, и впоследствии будем придерживаться именно этого смысла.

А. Элементарное психическое единство

Теперь попытаемся формулировать точнее психическое единство с этой точки зрения. Если единство есть только связь между элементами, то таким единством обладает и внешний мир, как мы его себе представляем. Все его элементы прежде всего связаны тем, что мы называем причинной зависимостью. Но, очевидно, этой связи мало, чтобы применить к ней термин единство так, как мы его применяем в нашей психике. Легко однако усмотреть, в чем заключается эта недостаточность. Причинная связь во внешнем мире осуществляется только в одном направлении. Это есть связь во времени, а время необратимо. Мы устанавливаем предыдущее как причину последующего и никогда не наоборот. То, что есть сейчас, отходит назад и более не возвращается. Сознание наше – наоборот – умеет возвращаться назад, умеет, пройдя некоторый путь, воспроизвести для своих целей то, что было раньше. Наше ежеминутное восприятие мы связываем со всеми предыдущими именно путем подобных возвратов. На слове возврат мы делаем особое ударение. Психическое единство представляется нам именно способностью возврата к той точке, которая уже была ранее и, таким образом, связь приобретает кольиевой, замкнутый характер.

Представьте себе сознание человека, только что пробуждающегося в нашем мире. В этом сознании мелькают ощущения в беспорядочной последовательности. Это есть неорганизованный временной поток, в котором сознание не проявило еще своих свойств, кроме свойства длиться, быть во времени. Собственно эти беспорядочные ощущения следует назвать еще подсознательными. Они однако уже являются связанными, объединенными: они объеди-

нены «длением нашего я», которое пропускает через себя все эти «бессмысленные» клочки. Но этой связи еще мало, подобно тому, как мало причинной зависимости во внешнем мире, чтобы назвать его областью единства.

И вот в этом потоке вдруг что-то происходит: появляется внимание, которое задерживается на одном восприятии и вспоминает, что это, или точнее, быть может, - что-то похожее, что-то подобное уже промелькнуло раньше. В царстве времени раскрывается что-то сверхвременное; сознание, оказывается, сохраняет в себе прежнее или способно возвращаться к нему. И оно действительно возвращается, но уже каким-то совсем иным путем, через посредство сверхвременной объединяющей идеи данного ощущения - как первого общего. Вопрос о первом пробуждении сознания, разумеется, гораздо сложнее. Сейчас нам важно отметить, что такая как бы первая, элементарная и основная «творческая монада» души есть в сущности некий κpyz , возврат назад, возникнувший в «безвозвратном», «беспамятном» временном потоке. Термин «круг», быть может, несколько неудачен, быть может, точнее сказать окружность или кольцо. Но кольцо это внепространственно и, когда мы представляем себе его как пространственную фигуру, это есть лишь «проекция» в пространство психических процессов. Но оно собственно и вневременно, ибо время необратимо, и в нем возврат назад невозможен. Действительно, лишь одна часть «кольца» есть временная цепь ощущений - «дление» сознания. Другая же его сторона - ассоциация по сходству, есть нечто совсем иное, где временный поток оказывается как бы преодоленным, обращенным. Таким образом, единственное свойство «кольца» как пространственной фигуры, которое здесь остается, - есть его замкнутость.

Такое замыкание ряда явлений в единый внепространственный (а частично и вневременной) круг есть элементарнейший вид некоего психологического целого, объединившего элементы, элементарнейший вид того, что называется психическим единством.

Всякая ассоциация есть как бы замыкание такого круга, *возврат* к старому. Она сопровождается обычно ассоциациями по смежности, в сумме составляющими воспоминание.

Более наглядный замкнутый круговой характер имеет всякая аппериепция ощущений, смежность которых мы внутренне замыкаем теми или иными связями, вносящими для нас в каждую картину строй, организованность, «смысл», превращающими ее именно в картину из хаоса. В простейшем случае процесс этот заключается в том, что несколько ощущений А, В и т.д. ассоциируются с одним и тем же понятием D. в чем мы немедленно отдаем себе отчет. Они являются элементами содержания понятия. Нам безразлично, как совершается этот процесс - ассоциируется ли сначала A с D, потом D с B или одновременно A с Dи B с D, нам важно, что так или иначе процесс апперцепшии есть осуществление мыслью некоего кругового пути. И здесь этот круг состоит из различных частей: одной его стороной является как бы не зависящая от нас рядоположность ощущений во времени или в одновременности, которая опять-таки связана лишь тем, что оба они запечатлены в нашем одном «я», другой стороной оказывается нами пролагаемая психическая связь через понятие D.

Поскольку мы условились понимать под единством объединение *разделенных* элементов, мы будем рассматривать этот круг не сплошным и непрерывным, а состоящим из различимых, хотя и связанных звеньев – ощущений, представлений, понятий. Однако сделаем ударение на том, что могут быть случаи, когда подобное кольцо становится чемто большим, чем такого рода единство.

Теперь, вооруженные этими примерами, отправимся не с низов, а с вершин человеческой деятельности.

В. Восприятие мысли (идеи)

В чем заключается ваше волнение и ваша радость, если вы прочли в книге и остро восприняли какую-нибудь мысль, идею, афоризм? В том, что вы почувствовали ее правоту? Но что это значит? Это значит, что вы приняли участие в выводе этой мысли. Вы ее проверяете на какомнибудь конкретном случае или выводите путем иных умозаключений, сознательным или бессознательным, а точнее всего, быть может, полусознательным способом. Вам даже не столь важно на первых порах, – насколько крепки логически эти ваши пути, – вам важен лишь факт этого неожи-

данного схождения, этот переклик, - тот же результат вы получили иным путем, иным путем подошли, возвратились к той же точке, замкнув элементы в некое единство, в кольцо, совершили как бы кругосветное путешествие мысли. Общее между первыми примерами и настоящим очевидно. Тот вывод мысли, который нам преподносится извне, есть как бы внешняя данность, не зависящая от нас, аналогичная смежности ощущений в апперцепции, - и эту данность мы внутренне замыкаем иным путем. Но здесь, когда круговое следование оказывается несравнимо более сложным, состоящим из многих промежуточных звеньев, - чрезвычайно отчетливо выступает новый факт. Наш индивидуальный, внутренний путь может быть глубоко различен с тем путем, которым идет автор прочитанной книги. И чем менее похож будет ход наших рассуждений на ход рассуждений автора, тем более волнует нас схождение результатов. Итак, когда психическое единство, как кольцо, становится единством многообразия, тогда оно вызывает какие-то особые психические действия. Термины несхожесть и многообразие надо понимать так, как мы наметили их значение в предыдущем параграфе.

С. Математика

Сказанное понятнее всего будет, быть может, математику, рассматривающему и комбинирующему свои формулы. Просмотрев одно какое-нибудь доказательство, – он начинает находить подтверждения результатов *иными путями*. Это и есть то, что его волнует и радует, что он называет стройностью и закономерностью математических построений.

Элементарнейшим примером из математики могут служить десятичные и простые дроби. Они представляют два ряда параллельных друг другу. Каждому члену одного ряда соответствует некоторый член в другом ряду. Мы можем с членами одного ряда производить какие угодно операции и потом, переведя числа в другой ряд, произвести те же операции (уже по новым правилам, но также всегда неизменным), и мы получим тот же результат. Многообразие кругового пути сказывается здесь в различности записей и различности правил арифметических действий. Как-то во

время урока арифметики я услышал такой возглас одного ученика к другому: «Смотри как интересно! о.25 и j – совсем другие цифры, а одно и то же!».

Другой, более глубокий пример: в чем заключается «красота» открытия Декарта? Чем оно может взволновать и привести в восторг? - Каждую функцию можно представить в виде кривой. Имеется опять два ряда различных фактов: аналитическое выражение формулы и геометрическое изображение кривой на плоскости. И то, и другое есть вполне определенные качественные индивидуумы в нашей психике, но совершенно различные. Многообразие здесь очевидно. При дроблении аналитического выражения функции на частные значения и кривой на отдельные точки оказывается, что каждому значению функции соответствует точка на кривой. Таким образом, между обоими столь несхожими фактами протягивается множество замыкающих связей. Но дальше - каждой теореме анализа соответствует геометрическая интерпретация, каждое геометрическое свойство кривой выражается тем или иным свойством формулы. Так симметрия кривой относительно оси у = х выражается симметрией в записи формулы. Форма кривой резко меняется в зависимости от степени функции и сохраняется в определенных пределах, если сохраняется степень функции.

Развитие математического анализа есть развитие двух параллельных наук: чистой «арифметической» теории функций и аналитической геометрии. И наше ощущение «красоты» этого мощного здания во многом обязано именно наличию этих двух параллельных, столь различных рядов, между которыми такое количество самых различных связей. Именно этому обстоятельству мы обязаны таким огромным развитием этих отраслей математики. Прародители дифференциального и интегрального исчисления со времени Декарта сами были захвачены этой раскрывающейся аналогией, где каждый шаг сулил и осуществлял все новые замыкающие связи. В стремлении продлить эту аналогию все дальше и дальше – были созданы и раскрыты понятия дифференциального и интегрального исчисления. Склонность кривой и непрерывность функции, касательная и производная, площадь и интеграл, теорема о среднем

значении и соответствующая геометрическая интерпретация. Людские умы двигались то с одной, то с другой стороны, стремясь найти, создать еще одно такое лишнее понятие, которое в формуле отвечало бы соответствующему свойству кривой и наоборот. Как известно, простое представление касательной было одним из главных поводов к созданию производной. И каждый такой результат, как например то, что синусоида пересекает ось х-ов под углом 45°, – делал эту связь все более богатой, ибо представление угла в 45° вклинивается, как новый, качественно-особый психический индивидуум, который нам хорошо известен, но совсем в иных комбинациях. Каждое такое простое соотношение, действительно, изумительно обогащало все эти построения.

Наступившая ко времени Коши и Лагранжа, много позднее первых открытий, тенденция к строгому логическому, арифметическому обоснованию анализа (который развивался до того во многом на интуитивных догадках) – была стремлением покрепче связать все звенья этих путей, чтобы каждая часть кольца прочно держалась, чтобы можно было проследить логически весь круг, как на стороне наглядно-геометрической, так и на стороне чисто-математической. Жажда к такому строгому обоснованию возникла, неудержимо росла и искала завершения, невзирая на то, что колоссальная ценность анализа – философская, теоретическая и практическая, сделалась слишком очевидной и практическая надобность в этом основании уже во многом отпала.

D. Физические законы

Всякий научный закон, стремящийся объединить в одном понятии максимум явлений, максимум с точки зрения качественной и количественной, – легко интерпретируется с точки зрения кругового следования.

Когда Ньютон создал закон всемирного тяготения, он создал новую связь, возможность нового внутреннего психического перехода от «падающего яблока» к небесным светилам, – ту внутреннюю цепь, которая явилась как бы второй половиной кольца, замкнувшего все те явления, которые были до того связаны лишь внешней неорганизо-

ванной рядоположенностью. Или иначе: закон тяготения явился пунктом, к которому возможны множество переходов – возвратов *из самых* различных фактов нашей жизни.

Наконец, в чем заключается то волнение, которое производит в настоящее время среди ученых теория относительности? – Самые общие физические понятия, охватывающие все явления, как материя и энергия, масса инертная и масса тяготеющая, – оказались в свою очередь связаны между собой новыми замыкающими связями.

Е. Шахматы

Наконец, не могу удержаться от соблазна иллюстрировать еще это же положение на шахматах. Что называется «красотой» в шахматной игре, – этим термином, получившим довольно широкое распространение во всей шахматной литературе? Возьмем в простейшем случае матовую комбинацию, которая заключается в том, что несколькими различными путями одно и то же положение может быть приведено опять-таки к одному и тому же, к мату. При этом, чем острее выступает различность этих путей, чем большее количество положений и возможностей новых, не похожих на прежние и друг на друга, они будут нести в себе, – тем большее удовольствие принесет шахматисту комбинация.

Если в шахматной задаче различные матовые положения оказываются как-нибудь симметричны, если хода фигур в различных вариантах также симметричны, то мы это оцениваем, как «красоту». Здесь вклинивается симметрия, как новый элемент, несущий в себе новое единство многообразия.

В том случае, если мы имеем только *один* вариант в комбинации, если все хода противника вынуждены, – единство как *круговой путь* все же существует, ибо внедрен заранее в вашу психику, как определенное понятие, являющееся «целью». Он существует в вас как данная вам законодателем игры *смежность* с самым начальным положением. И, стремясь к нему и достигая его, вы как бы замыкаете ход своей мысли. Не говорим уже о том, что все невозможные для противника хода или неосуществленные им, все же психически реальны как иные варианты, приводящие

к тому же. Всякий ход, который одновременно и защищает какой-нибудь слабый пункт, и отражает какую-нибудь угрозу, и, быть может, сам в свою очередь подготавливает атаку, – создает одну или несколько различных, иногда не сразу видных угроз, – всякий подобный ход уже сам по себе приносит шахматисту большое удовольствие, ибо в нем одном уже видится множество различных, сходящихся к одной цели путей.

Особенно интересна так называемая «красота жертвы» или какого-нибудь замаскированного, незначительного с виду или как-будто отступающего хода. Это есть прекрасный пример единства качественных противоположностей (см. § 4), ибо проигрыш партии есть нечто противоположное выигрышу, а отступающие или замаскированные, как будто теряющие темп, или жертвующие хода, – казалось бы, ведут к проигрышу. Как мы говорили, комбинацию противоположностей нужно считать особо многообразной и, в данном случае, то психическое круговое следование, куда входят подобные хода, и которое, несмотря на это, все же завершается выигрышем партии, – особо ценным¹⁹.

F. Психический эффект кругового следования

Итак, в течение всего дальнейшего мы будем исходить из следующего положения, которое нам кажется теперь более или менее обоснованным. Всякое осуществление в сознании кругового следования мысли всегда чем-то радует нас, дает хотя бы слабую эмоцию удовольствия и, прежде всего, интерес, который, как и всякое удовольствие, сопровождается некоторой дозой волевого порыва, – прежде всего, вниманием,

¹⁹ Быть может, здесь же нужно искать «красоту» жертвы вообще в жизни, «красоту» высоконравственных поступков до героической смерти включительно. Некоторая цельность и законченность жизненных комбинаций, завершающихся счастьем чьим-нибудь или всеобщим, достигается жертвой – несчастьем – противоположным. Если эта жертва является добровольной, а не вынужденной, то единство ощущается сильнее как всеобщее счастье, ибо тот, кто добровольно пожертвовал, – и он достиг какой-то своей цели, своего счастья, сделал цельной свою жизнь. Правда, когда мы имеем дело с жизненными комбинациями, – мы имеем обычно дело не с единством элементарным, а с образами, но, как мы увидим, первые всегда лежат в основе последнего.

стремлением задержаться на этом кольце, сосредоточиться на нем, проследить его еще раз, со всеми его деталями. Как мы видели неоднократно – удовольствие и заинтересованность будут тем сильнее, чем большее многообразие, т.е. новизну комбинаций, заключает в себе этот круг.

Такое утверждение становится вполне понятным, если мы станем на ту точку зрения, с которой начали, а именно – что наше сознание есть область единства и что в него, так формулируют это некоторые психологи, вложено врожденное стремление к самообъединению; психическое же круговое следование есть элементарнейший вид психического единства. Оно как бы будит в нас этот «инстинкт» и как бы притягивает к себе наше сознание.

Самый центральный пункт, на котором следует сделать ударение, заключается в следующем: указанные внимание и интерес могут охватить более или менее широкое поле, охватить круговое следование более или менее подробно, со всеми деталями и даже с боковыми, ассоциативно-прилежащими к его элементам, фактами, начав распространяться вокруг него; или же, наоборот, прикасаться к нему наиболее узко, охватив лишь минимальное количество деталей. Чем шире распространяется интерес, тем более творческим является переживание единства. Огромный диапазон, в котором может колебаться этот процесс, несет в себе проблемы субъективных преломлений, характеров индивидуальностей, различных психических состояний и т.д.

Когда данное круговое сознание повторяется многократно с относительно небольшими вариациями, тогда указанный психический эффект начинает ослабевать: слабеет чувство удовольствия, заинтересованность, внимание. Оно становится все менее действенной психической реальностью. В конце концов оно почти не задерживает на себе нашего внимания, осуществляясь помимо нас. Оно уходит в область подсознательных рефлекторных движений и автоматизируется.

G. Силлогизм вообще

Дальнейшим примером, подтверждающим высказанное положение, будет разбор с точки зрения кругового следования силлогизма вообще. Берем два довольно общих случая:

- 1) Пусть мы включаем некоторое понятие или индивидуальность А в объем другого, более широкого понятия В. Это значит, что мы устанавливаем, что в А содержатся все те же признаки, что и в В. Если этих признаков больше двух, то в наличии уже две связи между А и В, которые опять-таки взаимно замыкают друг друга. Или общий признак только один наименее действенный психический случай, тогда к силлогизму можно подойти лишь с самой общей точки зрения, считая, что всякое новое обобщение неизбежно является фактом, внутренне замыкающим явления.
- 2) Пусть мы усматриваем присутствие в данном понятии А нового признака a как нового элемента содержания понятия. В таком случае это значит, что мы устанавливаем присутствие признака a во всех индивидуальностях, входящих в объем понятия. Все эти индивидуальности были уже до того объединены целым рядом признаков, составляющих содержание понятия, теперь признак а является как бы новой связью между этими индивидуальностями, замыкающей старую. Если это есть результат индукции, то совершенно очевидно, как дробление понятия в направлении его объема – наблюдение отдельных индивидуальностей – предваряет и обуславливает эту общую связь. Если же это продукт дедуктивных умозаключений, то это дробление присутствует психически более скрыто. Пусть вы просмотрели доказательство теоремы: сумма углов треугольника равна 2d. Если это предложение для вас ново, если оно требует от вас поэтому известного внутреннего усилия (творчества), то психически необходимо, чтобы вы внутренне оглядели целый ряд треугольников равнобедренных, прямоугольных, тупоугольных и т.д. и отдали себе отчет, что теорема действительна для всех них, может быть, даже мысленно, сугубо приблизительно проверили на них эту теорему, убедились просто, что в ней, по-видимому, нет противоречий. Вы, может быть, даже вспомнили случаи из практики, из физики, где приходится иметь дело с треугольниками, где эта теорема также остается действительной и может пригодиться. Поскольку школьник, впервые услышавший эту теорему, не проделывает в связи с ней этого внутреннего огляда объема понятия, более или менее широкого и всеобъемлюще-

го – теорема будет для него суха, скучна, бессмысленна. Он рискует заснуть над ней. В противоположном случае она оказывается заинтересовывающей, приносящей удовольствие, причем последнее будет тем сильнее, чем большее многообразие во всех этих частных случаях и в сочетании их с новым признаком *а*.

В случае если дедуктивная цепь не несет внутри своих понятий этого многообразия, она будет приносить удовольствие постольку, поскольку сама является элементом какого-то иного большого кругового следования.

Кольца, составляемые сплошь из всякого логического следования мысли, по своему составу не отличаются от иных круговых путей. И здесь мы имеем как бы не зависящий от нас в данный момент комплекс рядоположных элементов, данный нам на этот раз не в ощущениях, а в старом понятии, как его объем или содержание. Вторая половина кольца – творческая.

Нам важно сохранить для дальнейшего следующее наблюдение, выведенное из последних примеров: в моменты новых комбинаций старых понятий мы всегда начинаем рассматривать их как большие сложные комплексы; здесь начинается дробление понятия, либо в направлении объема, либо в направлении содержания, либо в обоих направлениях. Связь между понятиями оказывается состоящей из множества связей между индивидуальностями, поскольку же комбинация становится старой, это дробление необязательно. Многочисленные связи перестают быть действенной психической реальностью и заменяются каким-то простым автоматическим переходом от одного понятия к другому.

Н. Процесс чтения

Чтобы вернуться поближе к нашей основной теме и установить еще кое-какие положения, нужные в дальнейшем, – мы в качестве примера берем процесс слушания человеческой речи или чтения. Чем объясняются те элементарные интерес и внимание, которые необходимы и действительно осуществляются в этих случаях?

Мы имеем здесь опять-таки два ряда фактов: первый ряд – звуковые (или зрительные) ощущения; второй ряд –

представления, ими вызываемые. Подобно тому, как речь человека, т.е. наши звуковые восприятия, механически слиты в одно целое временной последовательностью, – также и наши представления связаны между собой, но уже более творческой, ассоциативной связью, слагаясь в иной ряд. Многообразие, т.е. прежде всего качественная инаковость этих двух рядов, – особенно для ребенка, впервые знакомящегося с речью или письмом, – очевидна. Представления, с одной стороны, и совсем иное звуки человеческого голоса или начертания букв – с другой. Мы можем представить это пространственной схемой



Оба ряда непрерывно сообщаются друг с другом ассоциациями, идущими от ощущения к представлению. Звуковое ощущение А вызывает представление А, следующий звуковой элемент В вызывает представление В, в котором мы должны найти связь с представлением А, интерес и внимание возникают в процессе творческого замыкания этой связью А,В, всего кольца АВВ,А,А.

Для человека, знакомящегося с письмом, даже каждое слово без связи с другими уже заключает в себе все необходимое для возбуждения интереса и внимания, ибо, вопервых - каждой букве соответствует звук, во-вторых, и буквы, и звуки складываются в два параллельных ряда. Эти кольца несут в себе меньше творческого элемента, ибо они слишком бедны качественно-различными элементами (30 букв и 30 звуков). Но далее: комбинация звуков объединяется смыслом слова, - представлением, вносящим себя как совершенно новую инаковость по отношению к звукам и буквам. Здесь интерес может повыситься, однако это все еще будет один из самых низших видов творчества, которое может пленить полуграмотного или ребенка. Приведем здесь, кстати, отрывок из «Мертвых душ» Гоголя - несколько слов о Петрушке, слуге Чичикова: он «...имел благородное побуждение к просвещению, то есть к чтению книг, содержанием которых не затруднялся: ему было совершенно все

равно, похождения ли влюбленного героя, просто букварь или молитвенник, – он все читал с равным вниманием; если бы ему подвернули химию, – он и от нее бы не отказался. Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше само чтение, или, лучше сказать процесс чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит». Последнее замечание, которое показывает, что даже смысл слова он оставлял иногда в стороне, что ему доставляли удовольствие комбинации только звуков и букв, говорит нам о наиболее примитивном строении Петрушкина интеллекта, удовлетворявшегося, по-видимому, всю свою жизнь этой игрой.

І. Процесс возникновения кругового следования

Процесс чтения оказывается, по-видимому, наиболее удобен для попыток проследить само возникновение в психике кольца.

В каждом слове-понятии как-то соприсутствует как целый ряд признаков, так и ряд индивидуальных представлений, включающихся в данное понятие. Не будем говорить, как именно они соприсутствуют, скажем просто – подсознательно, но во всяком случае весьма близко к полю сознания, ибо каждый из этих элементов заявляет свою готовность выступить в случае надобности членом ассоциативного кольца. Как говорят, все соприсутствующие в понятии представления становятся при произнесении соответствующего термина представлениями наготове. Здесь же, еще на пороге сознания, начинает происходить первая работа отбора: внимание приковывается именно к тем элементам, которые соединились с обеих сторон: со стороны А и со стороны В (см. схему).

Впервые кольцо замыкается еще на пороге сознания как бы случайно, в силу того, что одно из «представлений наготове» A_1 оказалось общим с одним из «представлений наготове» B_1 , но как только оно возникло там, оно производит легкое действие, легкое волнение, ибо возбуждающее действие кольца всегда неизменно. И с этого момента, поощряя себя успехом и питаясь за счет вырастающего интереса, внимание начинает подымать эту связь все выше в «светлое поле сознания».

Так в предложении «птица летит» – в слове птица соприсутствуют представления самых различных птиц – и притом птиц, находящихся в самых различных состояниях: птицы летящей, сидящей, идущей, прыгающей. Слово «летит» несет в себе задатки представлений летящего аэроплана, летящего камня, летящего метеора, летящего насекомого, летящей птицы и т.д. Из всего этого внимание выбирает именно то, что обще в обоих случаях, что замкнет предложение внутренней связью. И оно уж возбуждает именно это представление в поле сознания. Таково возникновение элементарнейшего единства, осуществляющегося ежеминутно.

Наше внимание всегда направляется к тем элементам, которые, дополняя уже данные в сознании, осуществят психическое кольцо.

Однако здесь возможны огромные колебания, огромный диапазон вариаций. Психика каждого индивидуума работает несколько по-иному: ум более ограниченный, раскрыв одно такое кольцо, не пойдет далее, он будет притянут им слишком безвыходно, – он начнет, как белка в колесе, совершать все один и тот же круговорот, чтобы еще раз насладиться тем же самым; более творческий ум расширит поле деятельности, в его сознании возникнут помимо первых – иные связи, несущие, быть может, большее многообразие, которое принесет ему большее удовлетворение. Он угадает во фразе «более глубокий смысл».

В предложении, действительно, имеется обычно не одна, а целая иерархия связей и, с этой точки зрения, схема, только что представленная нами, неверна. Прежде всего, если я скажу: «дерево, лететь, лаять, облака», – здесь, кроме внешней рядоположенности, не будет никакой связи, – но уже в словах: «дерево летело, а облако лаяло» появляется некая неоспоримая психическая связь, хотя предложение еще заслуживает названия бессмысленного. Поэтому в предложении «собака лаяла» или «птица летит» уже минимум две связи. Но в предложении «Петров добрый человек», если его предлагают вашей санкции, – связей уже неопределенно большее количество, ибо мало ли какие поступки и действия Петрова могут вам подтвердить, что он действительно добрый. Еще больше этих связей в предложении: «Семья Петровых состоит их добрых людей».

Восходя все дальше по этой лестнице, мы в конце концов подходим к той высшей ступени, которую мы назвали Формой Образа, где между двумя областями, внешней и внутренней, протянуто огромное количество замыкающих друг друга связей.

Как мы видели, возьмем ли мы шахматы, математику, науку вообще, плодотворный логический силлогизм или даже просто процесс чтения, - нигде психическая деятельность не ограничивается элементарным единством как единичным кольцом. Мы всегда имеем дело со множеством замыкающих друг друга связей, с целым лабиринтом, имеющим множество точек пересечения. Чем сложнее и запутаннее этот лабиринт, тем, по-видимому, он привлекательнее для нашей мысли. Важно только, чтобы не было тупиков или «свободных концов» ассоциаций, чтобы каждая вновь привела к тому или иному пункту того же лабиринта. Примеры подобных лабиринтов опять-таки проще всего было бы привести из математики. Однако когда мы переходим к высшему психическому единству, к художественному переживанию, картина вновь несколько проясняется. Среди огромного количества разветвлений и перекрестков становятся доминирующими две основные точки пересечения. И мы получаем Форму как мы ее представили в § 3.

Не переходя еще пока к образу как к цельности и оставаясь еще в мире психических разделенностей, мы ясно видим теперь, почему нам перестает нравиться прозаический пересказ всего того, что дается ассоциациями строки. В последнем случае ассоциации даются только лексикой. В первом случае в ассоциациях участвуют фонетические и ритмические элементы, внося себя в ассоциативные кольца, как некую совершенно новую качественную инаковость, весьма обогащающую многообразие.

Как и можно предположить, Форма обладает в нашем сознании особо притягательной силой, и эта точка внутреннего пересечения всех ассоциаций – центр творческих замыканий, – должна действительно приобрести какое-то особое качество для нас.

Это есть некий чудовищный магнит нашей воли и внимания или, быть может точнее, – Мальстрем, который за-

ставляет нашу мысль кружиться все сужающимися вокруг какого-то центра кругами. Процесс возникновения Образа как продукта этого высшего психического единства начинает теперь угадываться нами и, во всяком случае, становится ясен путь анализа этого процесса.

Этот Мальстрем есть та затягивающая сила, о которой уже не раз говорено поэтами. Эту властную силу ощущает читатель, начинающий углубляться в восприятие стихотворения. Еще более ее ощущает художник в момент создания формы им самим. О ней говорит Блок, обращаясь к своей Музе со словами, что в ней

...такая влекущая сила, Что готов я твердить за молвой, Будто ангелов ты низводила, Соблазняя своей красотой.

7. Эстетические и художественные переживания

Мы говорили о возбуждении интереса и внимания в момент возникновения психического кольца, но мы не претендуем на обратное предложение: мы не хотим сказать, что вообще интерес и внимание зависят исключительно от наличия подобных колец. Напротив, слишком очевидно, что интерес и внимание зависят от целого ряда иных причин – от степени интенсивности ощущения, от чисто практических мотивов: нас интересует то, что связано с нашей жизнью, нашими планами, нашими физиологическими потребностями, наконец, со счастьем близких нам людей и т.д. и т.д. Наше внимание сосредотачивается на каком-нибудь сильном, неожиданном поразившем нас ощущении.

Продолжая, однако, нашу мысль, можно сказать, что нас потому интересует все связанное с нашей жизнью, что оно имеет через посредство нашей личности максимальное количество связей с самыми разнообразными фактами. Собственное «я» или, в лучшем случае, «я» какого-нибудь близкого человека является для нас центром бытия, точкой пересечения всего остального. Но мы не затрагиваем этот путь и оставляем в стороне вопрос о плодотворности и целесообразности таких обобщений, которые едва ли могут быть доведены до полной всеобщности.

Чувство удовольствия, возбуждаемое кольцом, тем более, является частным случаем среди всех иных человеческих эмоций и более узкой категории эмоций удовольствия.

Здесь, со всякой точки зрения, выступает следующее: психологические кольца, как мы установили с начала параграфа, являются необходимой основой и предпосылкой всей вообще сознательной, осуществляющей внимание психической жизни человека, но поверх них могут наслаиваться иные мотивы, которые заслоняют от нас их специфику и как бы переносят на себя «центр тяжести». Мы действительно и справедливо видим в этих мотивах главную причину интереса, внимания, эмоции и т.д. и объясняем их как инстинктом и физиологическими потребностями, так и высшими проявлениями человеческого интеллекта, нравственными порывами и т.д.

То же самое нужно сказать и о второй части нашего предложения: об автоматизации и уходе в подсознательное постаревших и поблекших колец после известного ряда их повторений. Этот процесс ухода в подсознательное может быть замедлен, его этапы могут быть передвинуты и деформированы этими иными мотивами. В конце концов, эти иные мотивы могут даже заставить нас вытаскивать из подсознательного старые связи и снова обращать на них внимание, сосредотачиваться на них.

Поскольку эти иные мотивы явно доминируют, интерпретация психической жизни как круговых следований может показаться ненужной, искусственной, безынтересной. Но в нашем случае разбора творческих процессов она представляется нам незаменимой. А именно: психическое круговое следование служит предметом нашего исследования постольку, поскольку очищенное от всех посторонних мотивов, от всех человеческих эмоций – оно все же приносит специфическую эмоцию удовольствия, которую мы будем называть эстемическим переживанием. Оно есть величайший двигатель мысли от самых низших проявлений интеллекта почти до самых высших, от упражнений в чтении гоголевского Петрушки до тончайших и удивительнейших логических, математических, шахматных и других построений.

Форма как самый высший вид психического единства несет в себе наиболее интенсивное чувство удовольствия,

которое в конце концов становится тождественным радости созерцания Образа, ибо Образ как цельное-простое есть продукт этого высшего единства психических раздельностей. Его мы назовем художественным переживанием, в отличие от эстетического.

Мы не видим иного выхода, как произвести эту, несколько неожиданную и необычную перегруппировку терминов, ибо в нашем языке иных терминов нет. Правда, эстетика как наука о «красоте» слишком известна в применении именно к тому, что мы называем художественным. Но в таком случае, как назвать все остальное? Собственно говоря, термин «эстетическое» уже давно применялся в науке и к иным областям, и в этом отношении мы не грешим против словоупотребления довольно распространенного. С другой стороны, художественные переживания, как мы знаем, включают в себя эстетические как систему элементарных единств. Это есть просто высшая степень эстетического переживания, где оно перерастает в качественно иной фактор²⁰.

²⁰ Мы совсем освобождаем наш словарь от слова «красота», рискуя ставить это последнее только в кавычки. Термин этот сразу наводит на неправильную ассоциацию идей, говоря о чем-то абсолютном, о каком-то объекте, который обладает «красотой», между тем как речь должна идти не об объекте, а *о переживании*, как следствии особых психических комбинаций.

Правда, в гносеологической части мы будем рассматривать Образ как некий абсолютный объект, подобный платоновской идее, но сделаем это совершенно помимо психологического анализа, ибо если такое рассмотрение имеет гносеологический смысл, то психологически оно бесцельно. Однако и с гносеологической, философской точки зрения этот термин «красота» оказывается неуместным. Это чрезвычайно неудачное существительное, произведенное от прилагательного «красивый». Претендуя на абсолютизм, оно в то же время не приобрело достаточной гибкости, чтобы им обозначать сам объект, и осталось лишь признаком объекта, в чем и заключается его главный недостаток. Быть может, науки об эстетических и художественных переживаниях именно потому до сих пор не существует, что большинство исследователей оперировало именно с этим термином, ибо попытки установить и определить красоту, как какой-то абсолютный признак объекта, - самый неверный путь. С нашей точки зрения Образ есть единственно-подлинное восприятие и переживание подлинного объекта, причем наделять его особым, абсолютным признаком «красоты» кажется нам совершенно лишним, ибо его свойства в про-

Хотя между обоими чувствами и нет точной границы, но все же мы считаем совершенно необходимым произвести эту классификацию. То удовольствие, которое мы испытываем при созерцании объединившейся в стройную систему понятий – математика, наука, шахматы и т.д. есть нечто совсем иное, чем удовольствие, возникающее в момент переживания строчки стиха, или музыкальной фразы, или какого-нибудь ландшафта.

Поскольку из науки сознательно стараются изгнать высшее психическое единство с его ароматом образов, – изгнать художественные элементы, – там все же остается нечто для чувства, остается вполне законное с ее точки зрения удовольствие созерцания комбинаций, которое и есть встречающееся в наиболее чистом виде эстетическое, а не художественное переживание.

Чем менее *точна* наука, с чем более многообразным материалом она имеет дело, тем труднее бывает изгнать из нее вклинивающиеся там и сям элементы искусства – образы. Биология, естествознание вообще, больше всего – история всегда заставляют нашу мысль создавать и переживать какие-то образы, имеющие уже совсем иную окраску, чем, например, математические формулы. Но математика как

цессе его психического воздействия, а само это воздействие определяется иными, гораздо более соответствующими терминами.

Когда в устах современной молодежи слышишь возглас «красота» в применении к вкусному обеду, к хорошей папиросе, тогда хочется сказать: «туда ему и дорога». И действительно, здесь слово приобретает вполне определенное значение, выражая свойство вещи быть приятной и полезной, выражая весьма элементарную эмоцию. В применении же к искусству этому термину не следовало бы переходить ни в чьи уста из уст поверхностного любителя.

Только однажды мне пришлось услышать определение красоты, которое показалось имеющим смысл и навело на какую-то плодотворную работу мысли: «красота есть обнаженная конструкция». Но это определение лучше всего подходит к тому, что мы назвали эстетическим, а не художественным. Действительно, мы наделяем свойством «красота» систему наших понятий, когда она образовала стройную, цельную «конструкцию». И с этой точки зрения – если уж на то пошло – «красота» в устах математика или шахматиста становится вполне понятным, хотя и лишним с логической точки зрения, термином. В искусстве же, которое есть нечто гораздо большее, чем только система понятий, термин опять-таки становится бессмысленным.

раз и сильна для нас наиболее отчетливым, ярким и чистым эстетическим переживанием, присутствующим в нем.

ГЛАВА III. ПРОЦЕСС ВОСПРИЯТИЯ СЛОВА

§ 1. Процесс активизации сознания

Итак, мы можем начать теперь отвечать на вопрос, поставленный в предпоследнем параграфе, о процессе возникновения образа.

Каждое элементарное ассоциативное кольцо есть всегда результат творчества того субъекта, в котором это реализовалось, ибо извне ему может быть преподнесена лишь внешняя сторона кольца (смежность), которая лишь более или менее облегчит ему построение внутренней замыкающей ассоциации. Тем более это применимо к художественному Образу, созерцание которого есть всегда продукт внутреннего, личного творчества: и в этом отношении читатель является таким же творцом, как и поэт (о чем вряд ли приходится говорить). Однако в сознании читателя этот процесс несравненно более доступен анализу, и его следует разбирать, именно отправляясь с точки зрения читателя, чтобы впоследствии попытаться обобщить его на процесс творчества поэта. В читателе Образ оказывается возбужден в гораздо большей степени искусственно, гораздо больше завися от внешних причин, чем от причин глубоко-внутренних, субъективных, кроющихся в самой душе как нераздельно-целом. Мы имеем здесь внешнюю конструкцию, состоящую из вполне определенных точно-очерченных элементов, про которую мы с убеждением говорим, что она является причиной возникновения в нас Образа. И, таким образом, раскрывается возможность, подходя с этой внешней точки зрения, раскрыть хотя бы частично детерминированность творческого процесса.

Своеобразный закон инерции, царящий в психических явлениях, говорит нам, что мысль обычно сочетается лишь в старые автоматизированные комбинации; для возникновения же новых кольцевых единств нужна какая-то особая психическая сила, которая пробуждается не всегда, или иначе, которая обычно находится в более слабом состоянии. В момент действия этой силы инертность сознания

ощущается нами как его сопротивляемость, а сама эта сила как некое волевое преодоление косности мысли, трудность которого ощущается иногда весьма определенно, иногда же становится почти неощутима. Справедливой кажется нам и совсем обратная формулировка, когда эту творческую силу оценивают как нечто вне нас стоящее, против чего мы (наша инертность) не в состоянии бороться. В общем случае следовало бы просто сказать, что сила эта есть какое-то новое, совсем иное начало нашей психики.

То состояние, в котором проявляется действие этой силы, мы будем называть *творческой активностью сознания*. Оно может иметь степени и оцениваться как величина. Так, восприятие Образа как высшее творчество есть результат какой-то особо высокой творческой активности.

Творческая активность есть какая-то взволнованность, усиленная сосредоточенность на данном предмете, повышенный интерес и внимание.

Внутренне (в подсознательном) это заключается, по-видимому, в том, что в каждом представлении, ощущении и понятии, на которых сосредоточено внимание, начинает соприсутствовать большее количество элементов, чем обычно. Какая-то скрытая работа, приближающая эти элементы к полю сознания, делающая их «представлениями наготове», распространяется несколько шире, чем обычно (см. § 6, пункт I). Она начинает охватывать ассоциации, прежде всего, более длинные, извилистые, с большим количеством промежуточных членов, затем ассоциации менее автоматизированные и более случайные (имеющие субъективный характер) и, наконец, ассоциации более слабых сходств, где общий признак дан с более слабой интенсивностью. Но распространяется эта скрытая работа во все стороны, без какого-то бы ни было отбора, завися лишь от общей индивидуальной направленности, навыков и привычек мысли.

Внешне же (в поле сознания) это проявляется в том, что благодаря более широко и многообразно распространившемуся кругу наше внимание производит более многообразный и оригинальный отбор кольцевых единств.

Вспоминая все сказанное ранее, мы приходим к замечательному выводу: всякое осуществившееся круговое единство (если оно несет в себе многообразие) способно разбу-

дить в нас именно эти творческие силы и создать именно рассматриваемую активность сознания. Но кольцо есть уже осуществившееся творчество. Следовательно, творческая активность есть следствие, а не причина создания нового? Каким же образом в таком случае возникло это первое кольцевое единство? Быть может, однако, для этого первого кольца требовалась меньшая степень активности, может быть, его было осуществить «легче»? Приглядываясь к любому творческому процессу, мы увидим, что это действительно так. Маленькое осуществленное творчество «соблазняет» нашу мысль и способно разбудить жажду большего. Чем больше вы создали или открыли, тем больше возбудились ваши интерес и взволнованность, тем прочнее ваша мысль присасывается к вашим созданиям, тем активнее она способна работать в данном направлении, тем больше шансов, что вы сделаете еще большее. В противоположность тому, что происходит при удовлетворении телесных потребностей, - здесь «удовлетворение потребности» ведет лишь к усугублению жажды, как ее распалению. Отсюда ясна предварительная общая наметка: творчество живет самовыражением, питаясь как бы за счет себя самого; и у художника в руках только один метод активировать мысль читателя: он должен теми или другими средствами помочь вступить ему на путь этого возрастания, должен заставить его начать осуществлять в возрастающей последовательности все более многообразные (творческие) единства. Путь восприятия Образа для каждого интеллекта лежит, постепенно поднимаясь от самых элементарных психических единств к самым высшим, через всю иерархию промежуточных ступеней.

Иногда может показаться, что исследовать подобное нарастание интереса к активности мысли было бы значительно удобнее не на стихотворении, а в иных искусствах, например, на произведениях прозаических, где, действительно, интерес и взволнованность на наших глазах разрастается по мере усложнения и обогащения связей, вместе с разворачиванием сюжета. Если мы возьмем, скажем, романы Диккенса, или длинные, легко-понятные русские романы, например, Гончарова («Обрыв»), или, быть может, особо-удобные здесь драмы Островского и т.д., – мы, дей-

ствительно, чрезвычайно легко проследим весь процесс построения формы, все постепенное возникновение образов, отдельных лиц и сцен. Мы увидим невероятно замедленное постепенное углубление и усиление этих образов, которое черепашьим шагом идет через каждую главу, каждую сцену, каждую фразу, слово и, наконец, такое же медленное синтезирование всех элементов в широчайшую, всеобъемлющую картину жизни. Действительно, здесь анализ может быть произведен с беспримерной легкостью, разумеется, до той грани, до которой вообще искусство допускает анализ. Но именно его слишком большая легкость и самоочевидность выводов лишают его интереса. В стихе он затруднен благодаря тому, что мы не научились еще разбираться в психических микропроцессах. Здесь постоянно приходится искать каких-нибудь косвенных подходов, иногда приходится ограничиваться, быть может, даже малообоснованными догадками. Но тем важнее нам представляется попытка вскрыть этот процесс именно здесь. Если эта попытка увенчается хотя бы некоторым успехом, мы сразу убедимся в большой общности процесса и в том громадном диапазоне, который охватывает данные психические явления, в одних случаях растягиваясь на протяжении многотомного сочинения, в других – действительно, укладываясь в доли секунды.

Прежде всего, перед нами стоит вопрос, как дать первый толчок мысли. Как мы знаем, кольцевые единства возникают ежесекундно, возникают при самом элементарном слушании речи и чтении и тем не менее активность нашей мысли вовсе не обязательно начинает нарастать и тем более возвышаться вплоть до художественных переживаний в эти моменты. Очевидно, для глубокой активации этого еще слишком мало, все эти кольца несут в себе еще слишком мало нового. Как автомобильный мотор при слишком малом числе оборотов не способен сдвинуть машину с места, а может лишь поддерживать свое собственное вращение, так и мысль при слабой степени активации способна только на то, чтобы поддерживать себя самое, но не имеет средств усилить свою работу. Художник должен дать тем или иным способом первое средство для этого усиления; так или иначе должен заставить нас осуществить комбинацию, в которой многообразие превысит эту норму.

Возьмем строки:

Помнишь, тебе особливо Нравились зубы мои.

Как любовалась ты ими, Как целовала, любя! Но и зубами моими Не удержал я тебя.

(Н. Некрасов)

Здесь поражают ухо последние две строки. Кроме той вполне «естественной», вытекающей из контекста связи: зубы могли удержать ее, как вещь, которую она любила», возникает слишком явно чувствуемая иная связь: зубы хватательный аппарат. Зубами, действительно, можно «удержать». Эта новая связь, которая также весьма привычна для нас в словах «удержать зубами», вместе с основной связью контекста образует кольцо. Обе связи достаточно автоматичны, чтобы осуществиться без труда, и каждая из них сама по себе едва ли способна осуществить активацию, но здесь, благодаря столь необычно осуществившейся смежности их в едином круге, они сразу как-то перестают быть автоматическими. Они возбуждают, дают некоторый психический шок, который знаменует, однако, лишь начало восприятия. Удержать в «духовном смысле» силой любви и удержать в буквальном смысле - вот в чем многообразие кольцевого единства. Эмоциональное возбуждающее влияние, тот некоторый подъем, который вызывает в нас этот факт, выступает совершенно непреложно, если вникнуть в восприятие строки.

Труднее выяснить, как идет дальнейшая работа мысли. Мы говорили, что в силлогизме в момент новой комбинации понятий может начаться психическое дробление понятия. Есть много оснований предполагать, что аналогичный процесс начинается в момент *любой* необычной комбинации понятий. Общая связь между двумя понятиями оказывается прежде всего состоящей из множества конкретных связей между индивидуальностями понятия; притом чем большие вариации допускаемы внутри понятия, тем мно-

гообразнее будут эти связи. Если связь становится автоматической, – эти побочные связи становятся несознаваемы. И, в конце концов, сознание научается как-то учитывать их все сразу, чрезвычайно легко заменяя сложность работы каким-то простым схематизирующим актом. Но в новой комбинации дело обстоит иначе. Образ как абсолютная цельность всегда предваряется процессом наибольшей дифференциации понятий, как в направлении содержания, так и в направлении объема.

В рассматриваемом примере первая связь: удержать зубами в «духовном» смысле силой любви не несет характер связи между понятиями: «я», и «ты», и «мои зубы» здесь представления индивидуальные. Напротив, связь: удержать зубами в буквальном, «физическом» смысле воспринимается как старая *общая* связь между понятиями «зубы» и «удержать», и здесь дробление в направлении объема понятий легко проследить. Дробление это начинается в силу того, что эта старая связь оказалась смежна с новой в едином кольце и потому потеряла автоматичность. Зубы есть орудие захвата пищи животными, которыми они держат добычу. У человека зубы играют более узкую роль, но в какие-нибудь более редкие миги жизни, когда он куда-нибудь неудачно падает или с кем-нибудь исступленно борется и т.д., - к нему также бывает возможно применить выражение «удержать зубами». Многообразие заключается здесь в самых различных живых существах, орудующих зубами, и в самых различных событиях человеческой жизни, когда он «держит зубами». Все эти «смыслы», заключающиеся в предложении «удержать зубами», не играли бы никакой роли, если бы связь оставалась автоматичной. Некоторые из этих «смыслов» окажутся особо подходящими к основному смыслу строки. Таковыми как раз и будут те случаи, когда человек в моменты аффекта обращается к силе зубов, как к какому-то последнему средству, как к оборонительному или наступательному орудию, как к средству спасения или достижения цели. Здесь зубы в первом смысле также выступают как какое-то последнее средство, о чем говорит, прежде всего, частица «но». Быть может, автор как-то прибегал к этому средству, может быть, в отчаянии улыбался ей, чтобы показать свои зубы и удержать ее ими. И факт

этого, еще нового сходства между обеими, столь непохожими друг на друга связями, взвинчивает психику к еще большей активности. Каждая из конкретных намеченных нами возможностей не ощущается одинаково ярко и отчетливо, но они все же чувствуются *смутно*, и чувство это есть в то же время чувство все повышающегося интереса, и внимания, и эмоционального подъема.

Мы проследили весьма поверхностно один частный случай, один конкретный пример, который, казалось бы, не имеет общего значения. В искусстве десятки и сотни совсем иных приемов. Но намеченный нами процесс нарастания творческой активности охватывает их все. Перед нами раскрывается широкое поле деятельности – убедиться в этом на возможно большем количестве примеров. Чтобы сократить и без того затянувшееся изложение, мы попытаемся объединить все приемы искусства в двух довольно общих принципах воздействия внешней конструкции на нашу психику: в принципе необычных смежностей и принципе малых воздействий. Различие их будет заключаться главным образом в том первом толчке, в самой начальной активации, которую дает автор читателю. Разобранный нами пример более относится ко второму принципу.

§ 2. Принцип необычных смежностей

Первый принцип зиждется на том свойстве нашей мысли, что она *привыкла* во всех смежностях внешних предметов, в любой смежности ощущений находить внутренние связи. Из этой привычки вытекает то состояние нашей психики, которое мы называем *уверенностью*, что *связи всегда можно найти*, что нет ничего, где нельзя было бы найти эти связи, т.е. объяснить, отыскать причину и т.д. Или иначе: нет такого хаоса ощущений, который нельзя бы было привести в конце концов в организованное целое либо путем индукции (приведением к иным подобным случаям), либо более глубоким путем дедуктивных умозаключений. То, что мы не можем оправдать этими связями, мы склонны назвать чудом. Поскольку уверенность, что чудес не существует, есть лишь *выработавшаяся привычка* мысли: во всем с большой легкостью находить эти связи, – мы

имеем здесь дело, очевидно, все с тем же психическим «законом инерции», но в его наиболее высшем, получившем свою специфику проявлении.

Представьте себе какой-нибудь самый нелепый случай. Пусть вы взбираетесь на вершину дикой, неприступной горы и находите там «Критику Чистого Разума» Канта. Это будет то, что мы назовем необычной смежностью, т.е. такая новая смежность, которую не удается внутренне замкнуть связями с обычной легкостью. Если вы, действительно, встретились с подобным явлением, то первое чувство, которое у вас возникнет, будет интерес. Происходит он именно из указанного свойства мысли: мы верим по какой-то особой привычке, что связь должна быть, что ее можно найти, причем, если эта связь действительно осуществима, она будет, очевидно, нести в себе новое многообразие, ибо вершина горы и Кант не были еще объединены. И в предвкушении этого нового единства, которое должно осуществиться как-то, - наша мысль уже несколько активизируется и оказывается сразу способной осуществить связь более «длинную» и «трудную», чем обычно. Таким образом, стремление удовлетворить привычке - инертность сознания, оказывает здесь какую-то первую помощь в деле пробуждения иной, творческой силы. Эта заинтересованность и его удовольствие может, в конце концов, перерасти и в неудовольствие, в страдание, если вы почувствуете себя бессильным провести какую-то ни было связь. У вас может оказаться ассоциация между вершиной горы и Кантом, как когда-то пришедшая вам в голову метафора, если вы увлекались гениальным мыслителем или читали книгу Бальмонта о поэтах под названием «Горные вершины» и распространили внутренне этот образ и на философов. Вы найдете это сопоставление, осуществившееся в данном случае, забавным и будете сравнивать, может быть, открывшийся вам с вершины вид с тем миром, который впервые был раскрыт философом, увидевшим многое такое, что видно лишь с самых вершин человеческого мышления. Но все это будет еще недостаточно, ибо наша мысль привыкла удовлетворять своей привычке совсем иными путями. Поэтому фантазия ваша заработает и в ином направлении: вы с особым интересом отнесетесь теперь ко всем окружающим предметам,

ища в них каких-нибудь объяснений. Вы начнете строить предположения о каком-нибудь бродяге чудаке-философе и, если вы встретили перед тем какую-нибудь личность, напоминающую чем-нибудь такого бродячего философа, то связь, оправдывающая необычную смежность, окажется уже приблизительно осуществленной. При этом ваша за-интересованность окажется, благодаря действительно осуществившемуся единству, еще более повысившейся. Интерес может оказаться перенесенным на саму эту личность. Вы скажете, что это интересный человек или что это какое-то своеобразное помешательство. И то, и другое будет служить обещанием новых, необычных комбинаций в сочетании его наклонностей, в строении его характера.

Всем этим примером мы хотим показать только то, что необычная смежность сама по себе всегда уже несет в себе известную активизирующую силу, и если первые внутренние связи удается провести, то по большей части активность повысится еще больше, за исключением тех случаев, если эта связь не оправдает ваших больших ожиданий, окажется менее многообразной и оригинальной, чем вы ожидали.

Следовательно, поэт может начать двигать нашу мысль именно этим путем. Он создает новую необычную смежность элементов, но он делает это осторожно, давая возможность провести оправдывающие связи так, что они оправдывают и превосходят наши ожидания в смысле многообразия, и так, что, проведя их, наша уже значительно активизированная мысль может за ними раскрыть еще новые, еще более многообразные и т.д. Если он положит Канта на вершину горы, то непременно что-нибудь скажет и о бродячем философе, скажет что-нибудь о его характере и подведет нас к столь большому многообразию, что оценить его мы можем лишь путем постепенного нарастания активности.

Дать необычную смежность — значит скорейшим способом заставить нашу мысль осуществить новое кольцевое единство. Внутренняя связь, которую психически осуществить обычно «трудно», благодаря ее новизне — в момент необычной смежности осуществляется чрезвычайно легко.

На необычных смежностях часто построены анекдоты, остроты, что связывает их с проблемами смеха и улыбки.

Эти последние нас интересуют лишь постольку, поскольку они играют роль в художественном переживании, т.е. поскольку они несут в себе все то же чувство удовольствия при осуществлении новых единств. Это действительно чрезвычайно общий прием искусства, применяющийся постоянно, везде, начиная от реплик шекспировских шутов, продолжая романами, сюжет которых построен на тайнах, и кончая рассказами с неожиданной развязкой О. Генри.

Небольшое выражение, которое может возникнуть при применении принципа необычных смежностей к литературе вообще, будет заключаться в том, что иногда связь, замыкающая необычную смежность, не оправдывает наших ожиданий в смысле многообразия, - она оказывается слишком «обычной» связью и, таким образом, как будто нарушен общий принцип нарастания интереса в связи с увеличением многообразия. Примером может служить хотя бы рассказ Мериме «Синяя комната». Двое влюбленных, ночующих в гостинице, по разным приметам, и в том числе по текущей из-под двери красной жидкости, убеждаются, что в соседней комнате произошло убийство. В конце концов оказывается, что сосед разлил бутылку с портвейном. Это, действительно, один из самых тонких приемов искусства, в которых подчас нелегко разобраться. В их тонкости убеждает нас то, что неискушенный читатель, прочтя подобный рассказ, может разочароваться и, хоть и улыбнется, но все же сочтет рассказ неинтересным, не удовлетворившим его. Однако с более глубокой точки зрения общий признак нарастания окажется только лишний раз подтвержденным.

Во-первых – поскольку у нас уже *создалось* представление об убийстве, о преступлении, о чем-то необычном и «интересном», – самая обычная связь может показаться после детального развития картины убийства «необычной» и внесшей новое многообразие. «Необычность», соединенная с «обычностью», даст новую «необычность». Нас заинтересует, каким образом события подходят к двум столь различным возможностям. Мы проверим мысленно, как теперь объясняются все те детали, которые мы так хорошо объяснили с точки зрения убийства. Как объяснить, что в соседней комнате открывалась дверь после предполагаемого убийства (раньше мы были уверены, что это

вышел убийца)? Теперь становится очевидным, что сосед хотел заказать новую бутылку, но не решился поднимать беспокойство. Тут мы вспомним, что этот сосед уже проявлял себя, как человек вежсливый, и все эти схождения наших догадок продолжают увеличивать интерес.

Во-вторых – и это главное, – возникшая в момент столь простой развязки разочарованность и неудовлетворенность мысли может явиться в свою очередь величайшим стимулом для ее дальнейшей работы. Тонкость и трудность оценки этого приема заключается в том, что жажду большего, которая всегда сопровождает такую разочарованность, нужно уметь не погасить, а лишь своевременно переключить на другие пункты сюжета, находя в нем все большую глубину, для чего сюжет должен быть, разумеется, приспособлен. Так, в упомянутом рассказе Мериме мысль должна быть умело переключена на разбор и углубление психологии переживаний двух влюбленных.

Однако обратимся к нашей более узкой теме. Художник слова в узком смысле, - поэт, - имеет наибольшую возможность дать нам не необычную смежность вещей, а необычную смежность слов. Подобно тому, как мы привыкли оправдывать смежность вещей - аналогичным образом мы привыкли к тому, что каждая фраза оказывается оправдана внутренними связями, в каждой фразе мы ищем «смысл», особенно если эта фраза уже оправдана синтаксическими связями (хотя, как показали современные поэты, - например Пастернак и Маяковский, - даже эта последняя связь не обязательна). Если же «смысл» найти не столь легко, как обычно, наша мысль оказывается активизированной. Однако привычка мысли оправдывать смежность слов гораздо слабее привычки оправдывать смежность вещей, ибо фраза все же иногда может быть бессмысленной, как с буквальной, так и с метафорической точки зрения, между тем. как смежность вещей - по нашему убеждению - никогда. Поэтому здесь более чем где бы то ни было поэт должен целым рядом намеков, проступающих в контексте, помочь немедленно провести первые замыкающие связи, не переходя известную степень «трудности». Ибо, если связь перейдет эту степень и останется неосуществленной, в самый первый момент, - тогда активность мысли, достигнутая необычной смежностью, угаснет быстрее, чем возникла, она промелькиет с быстротой, не позволяющей даже заметить ее, и оставит весьма бледный осадок неудовлетворенности и разочарования. Наше сознание очень скоро покинет эту смежность, найдя ее бессмысленной и потому «скучной».

Чтобы, с одной стороны, существовала действительно *необычная* смежность – с другой стороны, чтобы связи все же удалось осуществить, поэту часто приходится выбирать такое слово, которое в обычной речи мало употребляется, обозначающее несколько неточное не исследованное логически понятие, ассоциации которого действительно могут оказаться неожиданными.

Вечность. - Зарницы.

Вот два элемента, которые дает вам поэт, предлагая связать их возможно большим количеством связей. Вечность здесь как раз такое редкое слово, связи которого плохо учтены. Однако для неподготовленного читателя это мало. Если при соответствующей специфической подготовке или в особо восприимчивой душе такое сопоставление может всколыхнуть что-то, то в стихотворении, предназначенном для многих, этого мало. Поэт дает больше. Он предлагает вашему вниманию строку:

Вечность лишь изредка блещет зарницами.

Метафора, действительно, преображается. Здесь появляются два ясных намека: «изредка» и «блещет», которые позволяют нам уже довольно легко установить связи, невзирая теперь на то, что «вечность», казалось бы, весьма неопределенное, ускользающее понятие. Связи, начинающие немедленно дробить понятия в направлении содержаний, прежде всего, следующие:

- 1) Провидение вечности, т.е. чего-то абсолютного, истинно большого в нашей жизни, совершается «лишь изредка», подобно зарнице, вспыхивающей через длительные, быть может, промежутки времени.
- 2) Проведение это никогда не продолжается долго. Оно кратковременно, мгновенно, как взблеск зарницы.
- 3) Созерцание вечности, чего-то большого должно ослеплять нас, как и созерцание огня, в ней есть что-то поражающее, жгучее. Она блещет.

4) Зарницы делают видимыми в темноте далекие предметы, а даль пространства может ассоциироваться с далью во времени, с вечностью.

Здесь прежде всего обращаем внимание на то, что вовсе не все связи непосредственно определяются лексикой строки. Слова «блещет» и «изредка» непосредственнее всего определяют связи 1-ю и 3-ю, быть может, не самые мощные.

Мощность связи мы будем определять прежде всего как степень интенсивности общего признака с обеих сторон ассоциации. Однако в случае, если данная связь есть связь между понятиями, – вопрос усложняется. Признаки индивидуальностей, входящих в объем понятия, – могут иметь колебания в смысле их интенсивности. Может случиться даже так, что данный признак иногда и вовсе не встречается в некоторых индивидуумах понятия, или же встречается совсем редко. Наконец, он может встречаться всегда, но не всегда с одинаковой интенсивностью. То, что степень мощности связи действительно оказывается степенью ее активирующей силы, – косвенно указывает на то, что дробление понятия в направлениях его объема действительно существует и иногда даже сопровождается отбором из этого объема тех индивидуальностей, которые «годятся».

В нашем случае свойство «редкость» (1-я связь) дает в этом отношении маломощную связь, ибо зарницы могут всплывать и часто, почти непрерывно. Связь 2-я: кратковременность связи весьма мощная, ибо, во-первых, зарницы всегда мгновенны, так же как, по-видимому, и миги интуитивных прозрений, во-вторых, зарницы есть нечто особо мгновенное. Качество, в сущности, дано уже гиперболически. Зарница, или скорее молния, уже не раз, вероятно, фигурировали в вашей психике как символ мгновенности. При этом автор помогает нам осуществить более слабую связь и ничего не говорит о гораздо более разительном сходстве, что вполне понятно с точки зрения общего принципа нарастания активности, тем более, что вторая связь - мгновенность еще не так трудно осуществима, ибо мгновенность как раз одно из тех свойств зарницы, которое ассоциативно прочно присосалось к ней и возникает наиболее автоматически. Признак же редкости он подчеркивает словом «изредка» и еще частицей «лишь», делая эти

термины как бы новыми ассоциативными пунктами строки. После проложения этих первых связей мысль уже активизирована несколько, и работа неорганизованная, подсознательная развертывается шире, вокруг каждого элемента строки. Теперь мысль уже, вероятно, оказывается способна осуществить связь 4-ю, безусловно, наиболее «длинную» и «трудную», с наибольшим количеством промежуточных членов. Она же оказывается самой мощной связью, ибо здесь раскрывается аналогия пространства и времени, - та аналогия, которая пронизывает все наше мышление гораздо глубже, чем это можно подумать, и которая несет внутри себя столь неизмеримое богатство сходств и различий, что она сама по себе всегда представляется нам метафорой, как Образ, когда мы начинаем вдумываться в нее все равно, с философской, научной или обывательской точки зрения. Это сопоставление принадлежит к тем, которые никогда не могут свестись к автоматизированным связям, ибо в них постоянно раскрываются все новые возможности, несущие все новое многообразие, и, таким образом, здесь с любой точки зрения представляется неограниченное поле деятельности.

Дальнейшие связи, охватывающие все более тонкие лексические значения слов прежде всего должны объяснить нам, почему употреблено слово «зарница», а не «молния». Зарница ровным, сплошным светом освещает часть неба, и этот свет постепенно сходит на нет, он не имеет границ, как не имеет временных границ вечность. Молния как резко очерченная, пространственно ограниченная зигзагообразная форма была бы здесь не столь подходящей.

Далее ассоциации могут идти по пути все более чувственных, в которых чувство является промежуточным членом. Они могут начаться с различных деформаций и видоизменений третьей связи. Так, например: зарницы есть что-то грозное, страшное, опасное, что, должно быть, имеется и в абсолютном, вечном. Далее могут начаться цветовые чувственные ассоциации: для меня, например, совершенно явно грязно-серый цвет (днем, а не ночью) прорывов отдаленных туч и дождя – именно он ассоциируется для меня с вечностью. Быть может, это можно толковать так, что грязно-серый цвет есть синтез всех остальных цве-

тов (не с научной, а с более элементарной точки зрения), подобно тому, как вечность должна быть всеобъемлющей. То, что подобные ассоциации оказываются не проследимы логически или проследимы со страшным трудом и с большой натянутостью, говорит нам о том, что мы в сущности уже сходим с рельс аналитических и начинаем иметь дело с Образом, как с окончательным продуктом всех этих связей. Наши же толкования, которые все менее начинают удовлетворять нас, суть немногие из позднейших связей, логически наиболее «трудных» и «длинных» для мысли. Вместе с тем начинают играть роль ритм, звуки и все остальные элементы строки. Если значение ритма в приведенной строке еще не вполне ясно, то в целом четверостишье оно выступает отчетливее:

Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо. Вечность лишь изредка блещет зарницами. Время порывисто дышит в лицо. Годы несутся огромными птицами.

(М. Волошин)

Совершенно новое многообразие, которое раскрывается при этом, – очевидно, звуковая периодичность и сами сочетания звуков, которые обычно имеют лишь случайный, не задерживающий внимания характер, здесь оказываются скрепленными с остальными представлениями строк новыми сходствами. Можно себе представить, какой огромной активирующей силой является раскрытие этих новых единств, вносящих звуки и периодичности в общее единство, как факты совсем иные по отношению ко всем уже возникшим представлениям. Поскольку мы пытаемся логически проследить звуковые ассоциации, – они нас обычно еще менее будут удовлетворять, и это происходит опять-таки потому, что мы раскрываем лишь одну сторону, раскрываем то одну, то другую из всех связей, которых здесь становится неизмеримо больше.

Звуковые и ритмические ассоциации, в свою очередь, также могут располагаться во времени по степени их «трудности» и степени активности, нужной для их осуществления. Отвлекшись от особенностей разбираемого примера, скажем несколько слов вообще о том, как может идти эта работа возрастания в области хотя бы звуковых, фонети-

ческих ассоциаций, работа, начинающаяся с наиболее «лег-ких», ясно видимых аллитераций и других, еще грубых звуковых эффектов.

Пусть длительно произнесенный звук «ш-ш-ш» легко ассоциируется с шумом соснового леса. Однако ту же ассоциацию в более трудноуловимой степени можно сохранить, и звук «ш» единичный, произнесенный, наконец, звук «ж», в котором сохранены некоторые те же качества, далее, при особой активности мысли она уловит ту же ассоциацию, быть может, и в звуке «с». Если, например, плавная звуковая периодичность несет ассоциацию с волнообразной пространственной линией, то та же ассоциация в особо благоприятных случаях может осуществиться и в весьма слабо заметной, замаскированной периодичности менее плавных согласных. От всякого качества есть постепенный переход, деформирующий его в другие качества или усиливающий его слабую интенсивность. Именно по пути такого внутреннего приспособления всех звуковых элементов к общему представлению строк и должна начать двигаться мысль. Приспособление это совершается главным образом путем улавливания все более слабых качеств, данных в звуке. Правда, казалось бы, что каждая из этих связей весьма маломощна именно в силу слабости общего качества, но активизирующая сила зависит не только от этого, но и от количества связей, и от их многообразия, а этих последних может быть неисчерпаемое количество и неисчерпаемое многообразие. Они могут охватывать уже все элементы строки, ибо в строке стиха глубоко воспринимающий читатель чувствует роль каждого звука, каждого элемента. К этой многочисленности мы придем и помимо этих соображений, ибо уже начинается деформация качеств, нам становится очевидно, что в конце концов любой элемент можно получить из любого. Но для того, чтобы мы вспомнили это общее место, а именно, что все связано со всем, и реально отдали себе отчет в этом, нужна уже высшая степень активности сознания. Помимо их собственной многочисленности следует помнить, что каждая из этих позднейших связей является замыкающей по отношению к первым. более мощным связям. Не менее «натянутой» нам способна показаться связь между зарницей и вечностью, которую мы определили как отсутствие резкой пространственной ограниченности. И однако при наличии множества иных связей эта «натянутость» перестает ощущаться.

Мы разобрали пример наиболее обстоятельно с нескольких сторон. Приведем более краткий разбор.

Тысячу раз опляшет Иродиадой Солнце землю – Голову Крестителя.

(В. Маяковский)

Это один из крайних случаев необычной смежности, которые стали фигурировать в современной поэзии. Таким приемам нужно отдать должное, прежде всего, в отношении особого качественного многообразия метафоры. Метафора гораздо более сложная, чем в предыдущем примере. Земля – голова Крестителя, солнце – Иродиада. Разумеется, не нужно смущаться тем, что дело обстоит по-Птоломеевски, а не по-Коперниковски, ибо птоломеевское представление все же ярче живет в нас и больше ассоциативно связано с тем, что мы видим. Не будем намечать точные ступени работы мысли и пытаться логически установить ход каждой ассоциации. Сделаем лишь весьма общую наметку.

Первая связь - земля темна, как почерневшая голова покойника или смуглого аскета. Далее: все темное вообще может ассоциироваться со смертью. Еще далее: земля - потухшая планета, что опять-таки есть смерть. Солнце же живое, ибо оно светло, раскалено, огненно. Красота Иродиады может ассоциироваться с ослепительностью солнца. Далее: Иродиада, действительно, плясала, и, действительно, это было в какой-то связи с головой Крестителя. Далее: ассоциации, идущие по пути дробления понятий в направлении содержаний (дробление в направлении объема здесь затруднительно, ибо объемы понятий «земля» и «солнце», «Иродиада» и т.д. – каждый равен единице). Неровности земли смутно ассоциируются с неровностями лица, с бугристостью черепа; солнечные лучи, протуберанцы, солнечная корона (если вы о них слышали или видели на фотографиях) - ассоциируются с волосами Иродиады. Наконец, ассоциации, идущие по пути расширения работы мысли вокруг данных фактов: пляска Иродиады было какое-то важное событие, быть может, не столько исторически, сколько вообще в области движений и проявлении больших человеческих страстей. Движения светил и, в частности, изменения положения солнца относительно земли есть также какое-то крупное событие в жизни светил, в их движении, в жизни мира. С эмоциональной точки зрения здесь мрачный, «злой» оттенок. Иродиада пляской добивалась головы Крестителя. Она – злая. В солнце, поскольку мы его представляем себе так, как нас учит астрономия, – есть также что-то ужасающее, грозное, что близко к злому (деформация качеств). В отношении фонетическом, прежде всего, заслуживает внимания слово «Иродиада». В нем есть что-то смеющееся, точнее хохот, есть какой-то взрыв веселья, злорадного или безумного; «а», в котором есть «ген» белого цвета, может ассоциироваться с белыми зубами – раскрывающимся ртом Иродиады.

Итак – всякую метафору и сравнения с точки зрения их психических воздействий мы можем рассматривать, прежде всего, как необычную смежность, сразу дающую возможность осуществить единство многообразия, превышающее обычную норму. Нужно однако сказать, что необычная смежность в поэзии заключается не только в необычности лексических сопоставлений, но и в постоянной необычности синтаксических приемов. Проза и наша обыденная речь приучили нас к известным нормам, и нарушение этих норм, которые мы уже не можем оправдать столь легко, сразу дает активацию мысли, фиксирует на себе внимание и служит предпосылкой к установлению более, чем обычно, глубокой связи между синтаксисом и лексикой, причем эта связь чаще всего осуществляется помощью промежуточного члена - интонации. Примером может явиться все, приводимое нами в первой главе (§ 3, § 7).

Попробуем взять более сложный пример, целое небольшое стихотворение, которое рассмотрим весьма кратко, предоставив более подробный разбор читателю.

> Раковина Быть может, я тебе не нужен, Ночь; из пучины мировой, Как раковина без жемчужин, Я выброшен на берег твой.

Ты равнодушно волны пенишь И несговорчиво поешь; Но ты полюбишь, ты оценишь Ненужной раковины ложь.

Ты на песок с ней рядом ляжешь, Оденешь ризою своей, Ты равнодушно с нею свяжешь Огромный колокол зыбей;

И хрупкой раковины стены, – Как нежилого сердца дом, – Наполнишь шепотами пены, Туманом, ветром и дождем...

(О. Мандельштам)

С самого первого четверостишия проводится, во-первых, сравнение ночи с морем, но очень скоро активизированная необычными смежностями - метафорической речью - мысль раскрывает за этим еще иной элемент сравнения, - понятие огромной сложности и с огромными возможностями некоего тютчевского хаоса. Человеческое «я» с раковиной. Новая необычная смежность: ударение на то, что раковина без жемчужин сразу рождает сложное углубление мысли. Не останавливаемся на тонких лексических особенностях такого слова, как, например, «пучина», на его связях с этим хаосом и т.д. «Выброшен на берег твой», - это, быть может, момент рождения человека или просто пробуждение сознания в мире, так называемой «трезвой жизни», «трезвого мышления», когда, создав свой особый мирок, разум человека оказывается как бы в стороне от жизни стихий, от «буйства бытия», оказывается «на берегу». Это сравнение заставляет проводить особо длинные, извилистые, включающие многообразие, нити от слов «равнодушно», «несговорчиво». Эти термины живописуют, во-первых, море, во-вторых, сравниваемый в свою очередь с морем тютчевский хаос. Весьма важно, что все эти термины являются олицетворениями. Олицетворения уже, прежде всего, потому есть богатейший прием искусства, что живое существо есть самая сложная «вещь», из всех нас окружающих, несущая в себе наибольшее количество соприсутствующих элементов – действий и свойств живого, и может дать наибольшее количество самых различных и неожиданных связей.

Далее повествуется о том, как этот изначальный хаос все же начинает завладевать человеческим «я». Возникающие представления о ложащейся пене, о волнах опять-таки непрерывно усиливают и обогащают аналогию между хаосом и морем. Остановимся на строке:

Огромный колокол зыбей.

Это одна из побочных метафор, которая также входит лишь элементом в центральный Образ. Прежде всего, что мы должны взять из представления о колоколе: звук, формула, цвет? Оказывается и то, и другое, и третье. 1) Ассоциация с формой колокола, самая трудноопределимая, но, безусловно, существующая: волны мы видим принявшими форму купола, быть может, благодаря тому, что земля – шар, а океан – часть шара; 2) цвет воды может напоминать отливы металла; 3) колокол звучит, возвещая о событиях человеческой жизни, как волны шумят, возвещая о том, что что-то происходит в жизни моря (более подробный анализ см. в гл. IV). Кроме того, нельзя не обратить внимания на фонетическую структуру. Поэт не сказал «громадный». Очевидно, ему нужна была аллитерация звука «о», приближающая мысль к звону колокола с новой стороны. Далее можно обратить внимание на большое количество «ж» и «ш» в стихе и, в частности, в рифмах 2-го и 3-го четверостиший. В этом звуке также не одна связь с общими представлениями. Во-первых, звук «ш» ассоциируется с шелестом пены, во-вторых, с более чувственной точки зрения в нем есть что-то завладевающее, затягивающее, заволакивающее. Этот оттенок достигает апогея в предпоследней строке, в двойном «ш» - «Наполнишь шепотами». Здесь же острее всего чувствуется смысл ритма - медленного, какого-то немного сонного, что ассоциируется как бы с засыпанием, с медленным погружением человека опять в «сон» из трезвой «отчетливой» жизни, тот сон, который, быть может, мудрее и богаче всякого «бодрствования». Для меня этот ритм придает развертыванию пены и раскату волны оттенок особой «лирической» медленности,

похожий на впечатление от кинокартины, заснятой ускоренной съемкой.

Здесь, прежде всего, можно заметить, как, по мере возникновения Образов отдельных строк, они начинают играть в свою очередь вспомогательную роль в возникновении центрального Образа всего стиха. Это то, что мне хотелось бы назвать лирическим единством стиха. Отдельный Образ синтезируется в общий, центральный, очевидно, по тем же законам, что и элемент строки в ее частный образ, но здесь логические связи просмотреть труднее, и наши рассуждения должны быть уже не столько логические, сколько свободно художественны.

Во всей ассоциативной сети стиха можно различить два типа кольцевых единств. Между куполом и волной мы наметили несколько замыкающих друг друга связей, которые сплошь состоят из логических переходов и понятий. Те же кольца, которые возникают от связи с центральным представлением звуков или ритмов, одной стороной представляют из себя непременно внешнюю смежность. Однако оба типа колец действуют одинаково интенсивно, и их различие служит лишь на пользу активации. Лексика строки, осуществляя большое количество колец первого типа, как бы обособляется несколько от всех иных элементов строки. Она дает, быть может, такие разнообразные комбинации, что они сами по себе могут вызвать Образ, каковое обстоятельство и позволяет существовать художественной прозе.

Здесь для простоты переходим окончательно на рельсы прозы, отбрасываем кроме лексики все остальные элементы; пойдем даже еще дальше в этом направлении. Возьмем, с известной точки зрения, простейшую Форму, которая только может существовать; это будет случай сравнения, параллелизма или метафоры, состоящей всего из двух элементов: «Волосы черны, как ночь». Мы уже указывали, что те связи, которые помогают установить контекст, есть лишь первые связи, дальнейшие связи могут и должны идти иными путями, которые не указаны в контексте. Это есть тот пункт, который отличает предложение художественное от предложения логического. В этом секрет того, почему там, где определение и логика бессильны, там какое-нибудь неожиданное сопоставление, аналогия, сравнение могут

вдруг как-то осветить данный вопрос, ибо в последнем случае, благодаря необычной смежности и возникновению не указанных, не продуманных гальной связей, может возникнуть Образ. «Волосы черны, как ночь» - здесь нам дано два элемента сравнения и один общий признак. Но если мы ограничимся только текстом в смысле грамматико-лексического «смысла» его, то сравнение или метафора не будут иметь художественного смысла. Здесь, прежде всего, может начаться дробление понятия черноты в направлении как содержания, так и объема, начнут возникать более точные связи между качеством черноты ночи и черноты волос, затем они пойдут дальше: здесь можно взять и то, что ночью совершается любовь, ибо этот возглас имеет явно любовный оттенок - описание красоты женщины. Далее ночь скрывает что-то, тьма непроницаема для взгляда, то же можно иногда сказать о душе молодой девушки. Далее: волос много, они извилисты, в них много темных изгибов, все это может нести какие-то свои ассоциации с ночью. Это уже будет дробление понятий: «волосы» и «ночь» по содержанию.

Чтобы почувствовать эти внутренние возможности сравнения, достаточно взять его в более развернутом виде, например:

Ночь размела свои черные косы.

(А. Герцык)

Возьмем еще строки Пушкина:

Но, как вино, – печаль минувших дней В моей душе чем старе, тем сильней.

Автор указывает: вино, старея, крепнет, печаль тоже. Больше он ничего не указывает. Но если мы, действительно, должны ограничиться только одной этой связью, то с таким же успехом можно сравнить печаль с цементом, а не с вином, ибо и цемент со временем крепнет. Однако строка от такой замены изменяет свой облик и изменяет не к лучшему. Объяснение этому, слишком обычному в поэзии факту, которое мне уже не раз приходилось слышать от довольно компетентных людей, заключается в том, что некоторые слова

²¹ Ибо активация мысли необычной смежностью может привести к возникновению непредусмотренных связей.

сами по себе просто «красивее», «приятнее». Но что значит «красивее»? Мы уже говорили о нашем отношении к этому термину, о бесцельности этого слова, имеющего не вполне осуществившуюся претензию на абсолютизм. Говорят, что слово «демоны» красивее, чем слово «дьяволы», и потому поэты любят именно его. Но в некоторых местах все же «дьяволы» и «черти» могут оказаться «красивее». Слова «оттоле» и «оттуда», «отселе» и «отсюда» применяются в стихе в различных случаях - то одно, то другое, хотя, казалось бы, без ущерба для «смысла» фразы они могут быть заменены одно другим. Но в стихе тончайшие лексические различия дают себя чувствовать с удивительной ясностью, и это может быть объяснено только побочными связями. Мы считаем, что употребление каждого слова может быть оправдано только этими побочными связями с соседними словами, ибо понятие, термин не могут разбудить ни эстетических, ни художественных переживаний, поскольку оно взято само по себе, а только комбинации их. Самое большее, что можно сказать по поводу отдельных слов, это то, что некоторые слова в большинстве случаев кроют в себе наибольшие возможности для этих побочных связей и в случае общей, уже заранее данной творческой активности сознания (например, для поэта), действительно, могут вызвать Образ скорее другого слова, опять-таки в большинстве случаев. Таковы, прежде всего, термины, обозначающие одушевленные предметы, особенно в олицетворении. Нам еще представятся случаи указать на ряд таких слов. В рассматриваемом примере из Пушкина возможности вина в отношении этих побочных связей несравнимо богаче возможностей цемента.

Прежде всего в печали есть горечь. В вине есть острота, крепость, которая также имеет близкое отношение к горечи (деформация качества). В русском языке слово «горький» даже употребляется в этом последнем смысле (горькая редька). Но эта горечь лишь первое ощущение: после того, как выпьешь стакан, это чувство сменяется возбуждением, которое даже может привести к плодотворной творческой работе; также, как и былые страдания гораздо вернее приводят к творчеству и обогащают человека, чем радости, чем «безумное веселье». В вине зреет крепость, в печали – жизненная мудрость. И вино, если его употреблять в меру, на-

копляет в себе силы какого-то хорошего влияния на душу. То, что печаль и страдания обогащают человека, – это есть целая философская мысль, которая благодаря активации мысли сравнением воспринимается глубже, чем обычно. Она представляет огромное поле деятельности для дробления понятий в обоих направлениях и проверке, быть может, даже на конкретных случаях из собственной жизни.

§ 3. Возникновение Образа

Первым элементарнейшим «оправданием» внешней рядоположенности элементов служат логические связи, более или менее мощные, более или менее многообразные и многочисленные. Образ же возникает как иное, высшее оправдание. Всякая метафора играет двоякую роль. Прежде всего, это есть необычная смежность, дающая средства к активации сознания, несущая в себе целую иерархию все более «трудно» устанавливаемых связей. Но с момента возникновения Образа оказывается, что все эти связи реальны уже не только как различимые части, но и как нечто сложившееся в простую цельность. Метафора оказывается носительницей нового простого общего признака между двумя элементами (см. гл. II, § 4). То же самое следует сказать относительно каждого элемента слова, который, с одной стороны, связан со всем логической связью, с другой стороны, несет в себе нечто неопределимо простое новое.

Как возникает Образ, как эта огромная сложность комбинаций в момент наибольшей активности мысли преобразуется в простую цельность в каком-то процессе психического интегрирования – этого мы уже, разумеется, не можем проследить аналитически. Пока что мы устанавливаем лишь факт соприсутствия в одном переживании Образа как простого и высшего психологического единства, как сложнейших комбинаций психических разделенностей. Впоследствии нам удастся оценить это соприсутствие с тех или иных точек зрения, но приближаться к пониманию этого процесса можно лишь путем непосредственного самосозерцания, если в момент восприятия строки, в момент возникновения множества связей обратить внимание на что-то одно, сосредоточиться на подлежащем мысли, на том, о чем говорится и что «ближе всего» находится к Об-

разу, если можно так выразиться. Тогда начинаешь видеть, как этот центральный факт, расцвечиваясь все новыми и новыми элементами, все более тонкими и многочисленными, – начинает постепенно углубляться, усиливаться, приобретать особый, все более богатый эмоциональный оттенок, как он становится уже чем-то большим, чем только представлением, становится простой «сущностью вещи». При этом Форма приобретает тот вид, какой указан на втором рисунке § 2 второй главы.

Общее между Образом и творчеством комбинаций заключается в том, что и то, и другое есть возникновение нового, причем Образ мы оцениваем как новизну высшего порядка, ибо он вовсе не несет в себе старых элементов, а есть новое – простое. Однако и в творчестве комбинаций мы в свою очередь находим различные ступени. Исходя отсюда – причинную зависимость в возникновении Образа оказывается возможным подвести под общий принцип и тем в известной степени удовлетворить нашим потребностям. Действительно, мы намечаем пути активации мысли как перехода ко все более высшему творчеству. Следовательно, в конце этого пути как раз и должен стоять Образ.

Иное рассуждение, на которое толкает нас больше интуиция с логической точки зрения, может показаться весьма невыдержанным. Мы можем рассуждать приблизительно так: если все столь различные между собой элементы (представления с их частями и признаками, звуки, ритмы и т.д.), если все они вступили между собой в столь тесную связь, если все они группируются вокруг одного, различными путями ведут к одному и тому же, – значит это, действительно, что-то одно, что-то очень простое, какой-то абсолют. Здесь скрыта проблема какой-то высшей логики души. Эта логика требует простоты в случае раскрывающегося сложного единства. И она находит эту всеобъединяющую простоту, этот «корень вещей», но находит она его всегда в глубине своей чувственной жизни, в мире чувства, эмоции, в котором всегда остается скрыта последняя тайна Образа.

Закончим, наконец, еще одним примером, который, быть может, несколько уяснит сказанное, из персидской лирики Гафиза:

Гафиз убит. А что его убило, Свой черный глаз, дитя, бы ты спросила!

Жестокий негр! Как он разит стрелами! Куда не бросит их – везде могила.

Черный негр - черный глаз. Фет, переводчик этого стихотворения, называет такой оборот «скачком с пятого этажа». Это типичная для арабской и персидской поэзии головокружительная смелость метафоры, с которой начинают соперничать только поэты нашего времени, как Маяковский с его «головой Крестителя». Мы и здесь можем наметить несколько связей негра с глазом, помимо данных автором двух: черноты и жестокости. Прежде всего глаз самая «живая», подвижная часть лица, непрерывно движущийся, бегающий. «Разящий» воин с дротиком или луком представляется здесь именно таким человеком, ловким, увертливым. Дальше ассоциации, как всегда, начинают идти по пути дробления понятий: конкретные телодвижения негра с конкретным движением глаз, выразительность глаз с выразительностью телодвижений, неожиданность движений увертливого воина с прихотливым движением глаз кокетки-красавицы и т.д. В данном случае нам важно указать, какой огромной ценностью является здесь то, что наше сознание брошено в круг столь неожиданных представлений; говоря о глазе, мы должны вспомнить негров, бурские войны, географию, историю, Африку, одним словом, все те восприятия наши, в которых почему-либо фигурировали негры. И среди этих столь непохожих на основную тему представлений мы все же находим нечто общее, общность чего подтверждается не одной, а множеством связей. Единство, действительно, должно здесь обладать острой новизной, до абсурдности, с точки зрения научной мысли, осуществляться совсем иначе, чем все установленные доселе единства.

Мысль при этом начинает преодолевать все ограничения и традиции, создаваемые логическими классификациями вещей, и, в конце концов, действительно вступает на совершенно новый путь, раскрывая новое – просто.

Вот почему всякий новый большой научный закон, в момент его первого открытия, может переживаться как

Образ, благодаря новым неожиданным активирующим связям. Но там сейчас же наступает момент определения, которое ограничивает качества явлений известными рамками, ограничивая возможности качественного богатства, сдерживая тенденцию к бесконечности качественного многообразия. Здесь сказывается различие переживания чисто-эстетического и художественного. Первое идет по пути уточнения: возможно отчетливее и детальнее проследить все возникшие связи. Второе, не занимаясь этим уточнением и чрезвычайно внимательным проглядыванием первых связей, стремится все дальше, все к новым и новым, а через них к чему-то иному, еще высшему.

§ 4. Принцип малых воздействий. Типичное в искусстве. Синекдоха. Шарж

Во всех приведенных примерах первый толчок, который дает автор, заключается в неожиданной смежности элементов: вечность – зарницы, земля – голова Крестителя, негр – глаз и т.д. Но если бы мы остановились только на этих примерах, то мы заслужили бы вполне основательные возражения, ибо, быть может, большая часть произведений искусства осталась бы необъясненной. Если взять хотя бы строки:

Тиха украинская ночь. Прозрачно небо. Звезды блещут...

(А. Пушкин)

- мы не найдем здесь никаких неожиданных сопоставлений, не найдем никакого тропа - ни метафоры, ни сравнения, которое бы зиждилось на такой неожиданности. Чем же здесь достигается как первоначальная, так и последующая активация мысли? Очарование многих подобных строк слишком сильно, чтобы можно было усомниться в их художественной ценности. В строках:

Редела тень. Восток алел. Огонь казачий пламенел.

(А. Пушкин)

– об этой ценности говорит нам только чувственное восприятие строки. С точки зрения логической критики к ним нельзя подойти. Сочетание «огонь пламенел» может показаться невыдержанным и неудачным с точки зрения прин-

ципа экономии стиха. Казалось бы, действительно, у нас нет никакой нити в руках, чтобы разобраться в причинах психического воздействия на нас подобных строк. Многие читатели разводят руками над такой строкой и с пафосом восклицают: «В чем секрет поэзии?». Однако если мы разберемся в ином принципе воздействия на нас искусства, – этот случай уже не покажется нам столь безнадежным.

Другой принцип психического воздействия гораздо более общ в искусстве. Хотя с известной точки зрения он прямо противоположен первому, но, с другой стороны, не может быть отделен от него точной границей. Могут даже возникнуть соображения, с помощью которых в конце концов, быть может, удалось бы свести к нему и первый принцип — принцип необычных смежностей; но мы считаем такое обобщение излишним. Самый общий принцип нами намечен с самого начала настоящей главы, — рассмотрение же одного или другого принципа часто заключается только в большем или меньшем удобстве подхода с одной или другой точки зрения к данному конкретному примеру.

Простейшим примером послужат нам разобранные строки:

Но и зубами моими Не удержал я тебя.

В предложении «удержать зубами» раскрываются две связи, обе легко осуществимые, одна - старая, весьма автоматическая, другая - естественно возникающая в контексте. От сознания не требуется никакой предварительной активации для их осуществления. Но тем не менее они составляют кольцевое единство, несущее новое, неожиданное многообразие. В общем виде этот принцип рисуется следующим образом: пусть некоторый элемент А несет множество соприсутствующих в нем психически признаков, индивидуальностей, представлений - b, c, d, e, f, ... k, - которые все возникают при его появлении в сфере внимания, - но возникают на пороге сознания, как «представления наготове», которые все автоматизированы, т.е. при удобном случае каждое из них чрезвычайно легко потянется за элементом А и также выступит в сфере внимания. Но обычно бывают нужны нам далеко не все, а лишь некоторые. Наше сознание поочередно в разных случаях комбинирует то А с b, то A с с и т.д. *Одновременно*, в едином акте мышления они никогда не возникают. Пусть однако наступит момент, когда элемент А окажется окружен - смежен с целым рядом других элементов, скажем, ощущений, самых различных: В, С, D, E, F, ... К, из которых каждое будет нести ассоциацию с теми же признаками В с b, С с c, D с d и т.д. Тогда, почуя возможность кольцевых связей со всеми этими элементами, сознание наше принуждено будет охватить все эти элементы сразу и сразу развить свою деятельность во все стороны от А. При этом в возникшей сети может оказаться весьма значительная новизна и многообразие. Даже если каждая ассоциация вполне автоматична и каждое кольцо на ней не несет в себе ничего нового, - смежность самих ассоциаций друг с другом, факт пересечения их всех в одной точке все же несет новые комбинации, потому что одновременно они никогда не возникали. Быть может, они возникали лишь при первом возникновении А как Образа. Но возникшая в данный момент ассоциативная сеть никоим образом не есть возврат к этому старому Образу. Во-первых, потому, что при длительной последующей жизни понятия А к нему не могли присоединиться новые элементы, как по сходству, так и по смежности, которых ранее не было; во-вторых, потому что конечными пунктами ассоциативных путей служили ранее не элементы В, С, D, Е, ... а какие-нибудь другие, хотя и несущие те же связи, но все же косвенно иные; и, наконец, в-третьих, в качественном облике Образа, как мы увидим, играет роль порядок возникновения ассоциаций, их взаимная интенсивность, которая в каждом, хоть несколько новом случае, - резко меняется.

Представленная таким образом схема, прежде всего, естественно расширяется на то, что называется в искусстве нахождением типичного. Найти типичное – значит, вопервых, найти элемент, который является объединяющим центром целого ряда связей, разнохарактерных и разновременных, привычных нам, но еще не возникших одновременно, и, во-вторых, – поставить этот элемент в такие условия, так окружить его иными элементами, чтобы эти связи действительно осуществились. Когда мы говорим, что художник подметил типичное, это значит, что он нашел

такой элемент, который чрезвычайно часто входил в самых различных комбинациях, и дал его как раз так, что все эти комбинации оказались одновременно воспроизведенными; это дает нам возможность сказать, что художник вскрыл общность элемента.

Здесь особенно отчетливо выступает противоположность этого принципа принципу смежностей. Каждая из связей встречалась неисчислимое число раз, она должна быть возможно автоматичней, чтобы оказалось возможным их одновременное осуществление без наличия предварительной активации мысли. Каждая из этих связей может быть слабо осознаваема, осуществляться помимо внимания в силу этой сугубой автоматичности. Поэтому их аналитическое выделение связано с известными трудностями, хотя и преодолимыми. Каждая из них в отдельности незаметна, как незаметны волевые акты сознания для сокращения мускулов при ходьбе, как незаметны ассоциации слов и звуков с их письменным начертанием во время быстрого письма.

В поэзии наиболее часто встречающимся установлением типичного будет синекдоха. Всякое употребление части вместо целого имеет тот смысл, что эта часть оказывается «типичной» для целого, т.е. связанной с ним множеством связей. Как мы знаем, связи между понятиями и их признаками могут нести в себе весьма большое многообразие. Оно могло быть не осуществлено до сих пор одновременно в том случае, если эта часть не ставилась до сих пор так четко и определенно вместе с целым. Для синекдохи обычно выбирается такое целое, которое представляет из себя понятие сложное, быть может, логически еще неопределенное, замена которого часто может явиться установлением нового общего признака данного понятия (см. гл. II, § 6 D).

Однако надо признать, что в строке стиха в громадном большинстве случаев дело обстоит совсем иначе.

Центральным представлением А являются прежде всего подлежащие строки, – более широко, – все то грубо элементарное еще представление, которое дается грамматико-лексическим смыслом фразы. Элементами В, С, D, Е, ... К, смежными с центральным в строке, являются прежде всего те тонкие, почти неуловимые оттенки семантики слов, состоящие из слабо-чувствительных признаков и

представлений, которые в случае своей уместности и целесообразности сразу заставляют нас почувствовать, что слово в окружении данных элементов употреблено как-то удивительно удачно. Но еще важнее здесь звуки и ритмы, из которых состоит строка и которые, по-видимому, легко и помимо активации солидаризируются с центральным представлением.

Самым главным вопросом будет здесь вопрос о том, что представляют из себя все эти маленькие ассоциации звуков и ритмов с центральным представлением, которые весьма легко могут при удобном случае объединиться около общего центра. Этот вопрос с новой стороны подводит нас к проблеме генов.

Нам едва ли удастся причислить их к ассоциациям, могущим быть прослеженными логическим следованием. Здесь звуки ассоциируются со зрительными представлениями, с эмоциональными состояниями. Гораздо реже звук ассоциируется со звуком, когда, например, фонетика живописует шум моря, журчанье ручья и т.д. Если бы мы остановились на этих, наиболее понятных ассоциациях, то мы сразу бы свели роль фонетики почти на нет. Гораздо чаще здесь встречаются ассоциации такого типа, как мы пытались наметить в первой главе: «р» - с блеском, «и» - с тонкой пространственной линией и т.д. Но если ассоциации эти не укладываются в рамки старых понятий, не могут быть преобразованы в логический силлогизм, следовательно, их надо причислить к ассоциациям художественным, раскрывающим новые сходства, новые простые единства (гл. II, § 2). Но мы как раз старались показать, что художественная мысль осуществляется лишь после подготовки, для которой как раз эти ассоциации и нужны. Следовательно, тот путь активации мысли, который мы наметили, - неверен? Следовательно, Образ может быть воспринят как-то совсем по-иному?

И в самом деле, есть ли достаточные основания, чтобы пытаться ту же схему применять во всех произведениях искусства? Здесь, по крайней мере, нам приходится признать, что уже первые ассоциации не есть логические, автоматические и уже не поддаются анализу. Но с другой стороны, применение этой схемы имеет слишком явный

и плодотворный результат в других случаях, как мы видели из предыдущего параграфа. Мы рассмотрели действенность психических кольцевых единств, которая не имеет исключений и оказывается, по крайней мере, одной из основ психической жизни. Мы видим, как их многообразие явно дает, по крайней мере, первый толчок и явно приводит к возникновению художественной мысли. Однако наше мышление требует обобщений, требует, - создав некое построение для объяснения явления в частном случае, - чтобы это построение можно было применять и вообще во всех других аналогичных случаях. Нам хочется разыскать это же построение там, где оно не так легко применимо. Мы в данном случае находимся в том же положении, что и астроном, применяющий закон тяготенья к тем отдаленным звездам, где он не может проверить его. И то, на наш взгляд, замечательное явление, что в некоторых случаях художественная мысль начинается мыслью логической, начинается с оперирования понятиями и становится, таким образом, до известных пределов доступной анализу, – не должен ли как раз этот факт и остановить на себе наше внимание и послужить нам как бы окном к тайне художественного творчества вообще. Даже если бы эти случаи были редки и исключительны в искусстве, - то и тогда бы имело смысл начинать именно с них, чтобы пытаться затем по аналогии перенести добытые результаты на все произведения искусства вообще и, хотя бы косвенными путями, проверить их там.

Итак, все же возвращаемся к нашей основной схеме нарастания активности мысли и единства и посмотрим, какой минимум изменений нужно будет внести в эту схему, чтобы сделать ее применимой к данному случаю. Оказывается, что уже в числе первых ассоциаций могут быть ассоциации художественного типа. Первым необходимым допущением будет допущение того, что ассоциации эти, каждая в отдельности, несознаваемы, незаметны и близко подходят к тем ассоциациям, которые мы называем автоматическими. Как и эти последние, они должны совершаться помимо воли, без предварительной активации. Это допущение нам все равно пришлось бы сделать, когда мы начали бы проводить до конца мысль об Образе как о родоначальнике

всей вообще психической жизни, предваряющей понятия. Правда, с иной, более глубокой точки зрения, Образ продолжает быть необъясненным, но введение этого допушения способно удовлетворить нашу потребность индуктивных умозаключений, заложенную в нас и, быть может, оно будет находить свои подтверждения при иных подходах к этому вопросу. Начало психической жизни, действительно, естественнее всего мыслить как постепенное возрастание бессознательного до поля сознания. Когда малые душевные движения, малые впечатления, автоматически-подсознательные связи после многократных повторений докопятся до известного максимума и воплотятся в некотором особо интенсивном ощущении, - тогда только они впервые осуществят в себе акт внимания, творчества, воли. Эволюция ассоциации есть сначала период ее накоплений и усилений в подсознательном до момента, когда она впервые становится сознательной. Там она сначала становится Образом, затем понятием, затем, при сугубой автоматизации, снова упадает в подсознательное, но уже с резко измененными свойствами, оставаясь легко вызываемой снова в поле сознания и при этом не дающей эмоционального эффекта.

В каждом ощущении содержится множество ассоциаций, еще не начавших своего цикла, еще не выдвигавшихся в поле сознания, а если и выдвигавшихся, то не превратившихся в понятие. Все они соприсутствуют подсознательно и ждут удобного случая, чтобы выдвинуться, быть может, действительно, впервые в поле сознания. Этот удобный случай предоставляется тогда, когда наибольшее множество таких «ассоциаций будущего» окажется объединено разноцветной звездой вокруг общего центра. Тогда притягательная сила этой звезлы становится столь велика, что вниманию удается втянуть их в свое поле. Косвенным образом мы можем проверить, что это действительно так, ибо, когда художественное переживание уже вступило в свои права, тогда чутким читателям становится ясно ощутимо, что каждый звук, каждый элемент строки играет какую-то незаменимую роль. Но выделить и определить эти роли он может лишь постольку, поскольку ассоциации можно назвать и определить, т.е. проследить логически. Вспомним, насколько отчетливо нами ощущается действие

слова «странно» в стихе, действие, которое мы бессильны определить (гл. I, § 6).

Быть может, подобный анализ «генов», исходящий из тех случаев, где «гены» наиболее доступны и выделимы, где звук дан наиболее грубо и элементарно, анализ, который даст возможность составить каталоги генов для каждого звука и созвучья, для каждой ритмической схемы и синтаксической формы, – быть может, подобный анализ откроет еще много нового и позволит установить в хороших строках больших поэтов новые закономерности. Может быть... но не наверно. Гены эти, действительно, могут оказаться каждый раз настолько новы, что ввести сюда какой-нибудь стандарт не удастся.

Не нужно, однако, думать, что в этих случаях мысль ограничивается тем, что поднимает в поле сознания этот ряд связей, поданных поэтом, и не идет дальше. Схема нарастания активности мысли и выискивания все более «трудных» связей должна сохраниться. Она должна идти параллельно этому «подыманию в поле сознания» первых ассоциаций. Но степень трудности здесь должна оцениваться несколько иначе, главным образом как то, что один звук легче, другой – труднее приспосабливается к данному эмоциональному состоянию. Однако более того: ряд соображений приводит к тому, что в этих последующих ассоциациях появляются длинные нити связей логических, в которых вступает в действие весь круг наших знаний, весь комплекс старых понятий и представлений. К этому приводит, например, тот факт, что иная музыка лучше воспринимается людьми интеллектуально развитыми, многосторонне образованными. Логические ассоциации здесь возможны, и мы знаем, что при известной ступени активации мысли логический переход возможен между двумя любыми элементами через несколько промежуточных членов или путем деформации качеств (см. § 2). И вполне понятно, что эти ассоциации опять-таки ускользают от анализа, ибо они должны здесь реализоваться на том этапе активации, когда работа мысли идет слишком быстро, чтобы ее можно было проследить (гл. IV, § 1).

Принцип малых воздействий, как мы сказали, гораздо более общ в искусстве. Действительно, на принципе необычных смежностей может быть основано только ис-

кусство слова, иногда живопись, скульптура. В музыке он уже не может иметь смысла, ибо в нашей мысли нет такой выработавшейся привычки, – оправдывать особыми внутренними связями смежность звуков, таких, в которых отсутствует лексика.

Наконец, именно этот принцип – принцип малых воздействий, может помочь в разборе психического воздействия на нас со стороны природы. Маленькие, незаметные ассоциации, с которых начинается воздействие в этих случаях, – все равно, будут ли они ассоциациями прошлого или будущего, – мне кажется, в обоих случаях они подходят под определение, данное Лейбницем: «perceptions petites», которые, как говорил этот прародитель учения о подсознательном, «объясняют мировую гармонию» или, по нашей терминологии, большинство художественных переживаний.

Где встречается принцип необычных смежностей. там почти всегда имеется помимо него и принцип малых воздействий. Оба они часто переплетаются друг с другом. Наиболее ярким и простым примером является шарж в драматическом искусстве, где, с одной стороны, безусловно, есть некая необычность, активирующая мысль со своей стороны, и, с другой стороны – есть выявление типичного, продолжающего или одновременно начинающего эту активацию. В стихе сплетенье обоих методов встречается постоянно, ибо помимо метафоры или сравнения, - в строке может присутствовать множество малых связей со звуками и другими элементами. Синекдоха, помимо выявления типичного, всегда несет в себе и принцип необычных смежностей; сознание должно сразу несколько активизироваться, чтобы угадать то целое, которое заменено частью, если целое не упоминается где-нибудь поблизости.

§ 5. Предваряющее действие эмоции

С момента возникновения Образа Форма принимает вид, указанный на рисунке в § 3 главы II. Вся ассоциативная сеть как бы поглощается Образом. Сложность покрывается простой цельностью. Это обнаруживается, прежде всего, в том, что мы берем не столько предметное, сколько эмоциональное богатство, содержащееся в элементах слов, и чувствуем эту неразделимость переживания именно через

посредство эмоции. Это есть тот момент, когда пробуждаются гены элементов слов.

Нельзя считать, что с этого момента психическая работа закончена, ибо творческое переживание, покуда оно не иссякло и не сошло на нет, в психике может оцениваться только как непрерывное психическое становление. Но оценивать эту работу аналитически мы можем только с точки зрения разделенностей, как затягивание в сферу цельности и неразделенности все новых элементов. От аналитических щупальцев, оказывается, скрыто какое-то своеобразное растворение их в этой сфере и взаимопроникновение, уже не допускающее дробления на атомы.

Собственно, в строгом смысле, нет такого момента, когда появляется Образ, ибо зародыш Образа, как мы увидим, может присутствовать везде, как во всяком куске железа присутствует магнетизм. Дело только в степени. Образ возникает и усиливается по мере того, как возникает и усиливается факт единства многообразия. Но все же, по-видимому, можно говорить о некотором моменте, когда его чувствование особенно импульсивно всплывает в поле сознания.

С этой точки зрения эмоция, взволнованность чувственной жизни, столь необходимая в переживании Образа, возникает и усиливается как психический эффект высшего единства многообразия. Вначале это слабая эмоция удовольствия, которая не обладает еще отчетливым качественным обликом, возникая лишь от наличия первых ассоциативных колец как обычное удовольствие (эстетическое переживание), вызванное их созерцанием. Оно продолжает разрастаться в процесс осуществляющегося стремления все к новым объединениям и, в конце концов, приобретает как-то вместе с возникновением Образа особую, неповторимую качественную окраску и оттеняет Образ тем отсветом внешней реальности, тем лиризмом, которые типичны для него (см. гл. I, § 6).

Однако в подавляющем большинстве случаев дело происходит несколько иначе. Естественное, неизбежное нарастание эмоции предваряется, усиливается и ускоряется самим автором, передающим эмоцию иными путями.

В главе I, параграфе 6 мы выяснили, что всякое ощуще-

ние, всякая ассоциация несет в себе струйку чувственности (которая часто имеет какую-то явную, непосредственную связь с зародышем Образа, содержащимся в ней, но, конечно, никогда не тождественная ему вполне). Эта струйка чувственности может быть значительно усилена. Фактом остается, что яркие краски, резкие звуки, громкий возглас и т.д. возбуждают чувство. Быть может, иногда это чувство близко стоит к инстинкту; иногда возглас или выражение лица передают нам эмоцию страха, когда ту или иную эмоцию вызывает в нас вид крови. Так или иначе, - автор имеет средства вызвать в нас чувства, давая ассоциации именно с подобными возбуждающими элементами. Это можно рассматривать как новый, особый метод воздействия на психику читателя, но такой, который не был бы действенен без наличия уже рассмотренных ранее. В стихе такими элементами, влияющими непосредственно-чувственно, являются, прежде всего, возглас, более широко – интонация вообще и, идущая с ними рука об руку, гипербола (см. гл. I, § 2). Кроме того, сюда относятся те лексические элементы, которые обозначают душевные переживания, эмоции. Они играют особую роль в стихе, ибо в понятии данной эмоции как предметности всегда заключена большая или малая толика самой эмошии, в момент прохождения этого понятия через поле сознания. Наконец, сюда же нужно отнести фонетические и синтаксические, наиболее резкие эффекты, также немедленно воплощающиеся в интонации, имеющие с ней теснейшую связь.

Эти непосредственно поданные, предваряющие эмоции обладают большой силой в момент развития художественного переживания, и иногда хочется сказать, что именно в них кроется причина перерастания эстетического переживания в художественное. Но, с другой стороны, предваряющие эмоции нельзя считать обязательными. Не переходя даже к другим искусствам, можно в самой поэзии указать на форму сонета, которая во всей ее строгости во многих конкретных случаях исключает, почти совершенно, какой бы то ни было вольный эмоциональный жест со стороны автора.

Богатые возможности этого приема коренятся, по-видимому, в том, что подобные ассоциации влияют непо-

средственно на саму стихию душевной жизни как цельное ядро, а не на поверхностный, предметный слой сознания и, взволновывая ее, создают благоприятную почву для возникновения Образа, ибо в конечном счете Образ возникает именно в ней.

Но при этом весьма существенным является то обстоятельство, что какие эмоции ни передает нам автор: грусти, горечи, страдания, страха, досады, злобы, жалости и т.д., – над всеми ними продолжает доминировать эмоция радости, даже восторга. В этом смысл искусства: силой формы заглушить все остальные человеческие эмоции, точнее, объединить, покрыть их общей эмоцией осуществления высшего единства.

Принцип, предваряющий эмоции, значительно расширяется, если к нему отнести те малые воздействия, которые не могут быть прослежены логически, которые мы определили в предыдущем параграфе как «ассоциации будущего». Хотя каждая такая ассоциация весьма слаба и весьма слаб ее эмоциональный оттенок, взятый в отдельности, но все же их влияние держится целиком именно на эмоции, а не на предметностях, ибо каждая из них есть как бы впервые выдвигающийся в поле сознания Образ.

С этой последней точки зрения предваряющее действие эмоции в стихе уже неизживаемое, ибо тонкие, еще не оцененные ранее семантические оттенки слов и слабо уловимые эмоциональные оттенки звуков играют роль повсеместно. Музыка целиком основана именно на этом принципе, ибо влияние мелодии складывается как сумма маленьких влияний отдельных звуков, из которых каждое имеет эмоциональный, а не предметный оттенок, хотя сам по себе взятый в отдельности – неуловимо-слабый.

Если оставить, однако, в стороне вопрос об этих регсерtions petites, то мы увидим, что в стихе, в смысле непосредственно эмоциональных воздействий, центральное место занимает интонация, воплощенная в себе, или стремящаяся воплотить все наиболее чувственные элементы стиха. Когда она возникла, т.е. эмоция воплотилась в голосе, Образ и интонация начинают взаимно усиливать, углублять и обогащать друг друга. Интонация позволяет читателю прибавлять от себя все новые элементы, имеющие все более субъ-

ективный характер. Здесь начинается творчество формы самим читателем – внесение от себя новых элементов интонации, то, что, казалось бы, есть привилегия самого поэта. Причем эти новые, читателем вносимые, элементы имеют более активный, чувственный характер. Вот почему мы с самого начала отправлялись от того утверждения, что главнейшим этапом в восприятии стиха является момент услышания голоса автора, – момент творческого восприятия и интонации, когда раскрывается то направление, в котором интонацию следует детализировать и обогащать.

ГЛАВА IV. ПРОЦЕСС ВОСПРИЯТИЯ СЛОВА (Продолжение)

§ 1. Процесс активизации сознания с количественной точки зрения

Мы с самого начала стали рассматривать художественное переживание как процесс постепенного нарастания, исключив здесь понятие о толчке, исключив трактовку художественной интуиции как моментального психического шока, в котором сознание мгновенно, без предварительной подготовки, охватывает все. К этому приводит, быть может, та самая интуитивная потребность непрерывности, о которой мы уже говорили. Мы видели, как эта интуитивная потребность проникает в науку, быть может, вопреки чисто-научным требованиям. Это есть стремление вообще уничтожить понятие толчка, заменив его непрерывными переходами. Но непрерывность в психической жизни, быть может, реальнее, чем где бы то ни было, прежде всего, в силу имманентного нам и потому непреложного, непрерывного дления нашего «я», а затем в силу цельности и простоты, также данной в психике имманентно.

Итак, Образ несет известную интенсивность, которая должна, очевидно, пройти *постепенную* иерархию восходящих ступеней прежде, чем достичь данного максимума.

С более конкретной точки зрения многое в искусстве подтверждает, что мы имеем дело с процессом, а не с толчком. Это наиболее ясно выступает при чтении прозы. Это можно подметить, например, и в живописи. Чтобы оценить картину художника, воспринять ее, – вам надо в нее вгля-

деться, заметить детали, их соотношения - «пропустить их все через поле сознания», - только тогда Образ картины начнет углубляться и приобретать ценность. И где можно указать ту грань, за которой подобное восприятие сменяется уже как-будто вполне «мгновенным» восприятием какого-нибудь эмоционально действующего музыкального аккорда, элементарной красоты сочетания красок и т.д. Ничто не мешает предположить, что и здесь есть какой-то микропроцесс, который действительно совершается в какие-нибудь десятые и сотые части секунды. Едва ли можно экспериментально проникнуть в этот интереснейший психический микропроцесс, но у нас есть кое-какие теоретические соображения для такого проникновения. Если физика оперирует с десятимиллионными и еще более мелкими долями секунды, то тем более возможны аналогичные попытки в психическом мире. Мы рассматривали процесс чисто описательно, исследуя его на конкретных примерах со всеми их качественными особенностями. Теперь попытаемся взглянуть на тот же процесс с более общей, теоретически-количественной точки зрения.

При таком подходе, как нам кажется, прежде всего следует разделить искусства на два класса: на те, которые осуществляются во времени и имеют ритм (поэзия, музыка, танцы), и те, которые осуществляются вне времени: изобразительное искусство, проза и драматическое (последние, собственно говоря, занимают промежуточное место). Рамки времени, обязывающие читателя воспринять Образ и совершить всю описанную работу нарастания тем темпом, который необходим здесь, по мнению автора, - накладывают на искусства первого класса как-будто значительные ограничения, делают их менее доступными, ибо темп внутренней жизни различен у различных субъектов; подобные искусства, казалось бы, могут воспринимать лица только вполне определенного душевного склада, темп мысли которых идет в такт с мыслью художника. Но, с другой стороны, здесь, очевидно, возможна приспособляемость, трудность которой компенсируется более энергичным порывом к осуществлению единства, более сложной и многообразной ассоциативной сетью, в которой здесь принимают участие элементы ритма.

В течение всего предыдущего мы старались показать, что ассоциации, возникающие *позднее*, более «трудные» гораздо многочисленнее первых, а в связи с этим приходится говорить об ускорении мышления, присутствующем в творческом переживании. Действительно, даже всякое дробление понятия на индивидуальности, которое идет тем шире, и чем глубже и чем активнее работает мысль, может осуществиться только путем увеличения скорости мысли, ибо здесь речь идет уже не о двух элементах ассоциации, а о весьма большом количестве элементов. Чем больше активизирована мысль, тем шире сфера ее деятельности, а чем шире сфера ее деятельности, тем большее количество элементов вступает в нее в данный отрезок времени, и, чтобы этот процесс осуществлялся, мысль должна работать каким-то повышенным темпом. Мы будем говорить, что мысль повышает свою скорость. Количество кольцевых единств, количество связей возрастает не пропорционально времени, а скорее. То, что наша мысль в моменты более активных состояний сознания или просто при сосредоточении внимания, при повышенной заинтересованности начинает вообще работать быстрее, - это нам кажется вполне оправданным с психологической точки зрения.

Итак, *средняя скорость мышления должна повышаться*. Эта скорость равна какой-то вполне определенной величине для бодрствующего сознания данного субъекта, которая может претерпевать известные колебания в зависимости от возбуждения, усталости и т.д. После возникновения первых ассоциаций строки и установления первых, несущих многообразие, но элементарных еще единств, – скорость эта начинает сначала, по-видимому, медленно, а затем все быстрее и быстрее возрастать, т.е. иными словами: среднее количество ассоциативных колец, пробегаемых в определенный момент времени, повышается.

Естественен вопрос: не происходит ли это несколько необычное для сознания увеличение скорости мышления за счет чего-нибудь другого? Приглядываясь к процессу, мы, действительно, легко увидим следующее: первые ассоциации осознаваемы нами отчетливее всего, следующие за ними – становятся все труднее уловимы, все более ускользают от нашего исследования. Это не есть ослабле-

ние предметности за счет чувственности, которое мы видели в иных ассоциациях (гл. І, § 6). Это есть нечто иное, ибо предметность может не исчезать, часто даже наоборот - обостряться. Мы знаем, что возникновение первых ассоциаций между понятиями предваряет дробление понятия, а отсюда следует, что ассоциации лишь конкретизируются на индивидуальностях, а это есть насыщение предметностью, а не ее утрата. Далее, как мы уже говорили, есть основания думать, что в музыке позднейшие ассоциации охватывают область предметностей, между тем, как первые чисто-чувственны. И все же первые ассоциации мы часто можем назвать, определить, поставить их вне всякого сомнения, между тем, как для последующих можем лишь приблизительно наметить их область, их направление, а еще более поздние совсем скрываются от анализа. Таким образом, ассоциации резко увеличиваются в числе, они часто приобретают, а не теряют предметность, но при этом каждая в отдельности становится весьма слабо сознаваемой. В момент нарастания активности быстрота мышления черпается за счет отчетливости или степени сознавания. Взволнованная, активированная мысль в своем стремлении вперед летит уже, так сказать, не удосуживаясь точно и ярко возбуждать в себе отдельные представления.

Рассматриваемый процесс есть постепенный уход в подсознательное. Подсознательного нам уже не раз приходилось касаться; теперь нам необходимо остановиться на каком-нибудь возможно более тонком определении этого понятия. Мы будем пользоваться определением, которое впервые намечено Лейбницем, а в наш век наиболее четко доведено до конца С. Франком: «Подсознательное есть для нас лишь бесконечно мало сознаваемое²², предел ослабления сознания-переживания; причем, вместе с тем необходимо помнить об общем законе душевной жизни, по которому количественное различие есть вместе с тем и качественное, следовательно, признать, что такое понимание подсознательных процессов ничуть не мешает нам говорить о нем как об особом, своеобразном типе душевных явлений. Мы, конечно, не можем уловить непосредственным опытом

²² Курсив С. Франка.

подсознательное в его чистой, изолированной от иных состояний, форме, но уменье чутко, пристально вживаться в пограничные состояния ослабления сознания дает нам возможность конкретно наметить путь к этой области; как бы предвидеть конец клубка, который мы распутали до конца или первый исток реки, до высших верховий которых мы уже дошли, так что в конце доступного нам горизонта мы почти видим, или видим в туманных очертаниях, ее первое зарождение»²³.

Процесс, рассматриваемый нами, – один из наиболее ярких и удобных для исследования такого приближения к пограничному состоянию и ухода за него.

Существенное возражение против такого понимания процесса может быть основано на нашем принципе малых воздействий. Все сказанное относится непосредственней всего к случаям необычных смежностей, где действительны самые первые ассоциации и самые яркие в то же время, причем после них явно начинается ослабление сознаваемости. В случае же малых воздействий наша мысль, как мы знаем, уже начинаем с бессознательных автоматических движений, а не кончает ими. Но после небольшого изменения аналогичное понимание процесса возможно и здесь. Первые ассоциации всегда все-таки, в конце концов, всплывают в поле сознания и доминируют в нем, что ясно ощутимо, хотя мы и не можем определить их часто в силу преобладающей чувственности и отсутствия предметности (вспомним наш разбор слова «странно»); последующие же ассоциации так и остаются в сфере бесконечно слабо сознаваемых. При этом можно говорить о каком-то эволюционировании, которое совершается и в подсознательном мире. И там можно, по-видимому, различать степени и различия. Прежде всего, существуют подсознательные процессы чисто автоматические, которые бессознательны именно в силу своего автоматизма, как выработавшиеся условные рефлексы или вообще как какие-то механические движения, не требующие волевого акта. И существует какая-то совсем иная, гораздо более творческая, подсознательная работа, та, которая так наглядно проступает в

²³ Франк С. Душа человека.

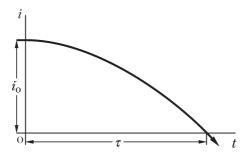
брошюре Пуанкаре о мигах математической интуиции, та работа, которая позволяет предугадать решение задачи, вывод формулы. Различие между обоими типами подсознательных процессов, может быть, можно пытаться свести к чисто количественному различию, но в данный момент как раз именно оно-то нас интересует. Наше утверждение заключается в том, что в процессе нарастания творческой активности мысль переходит как раз к подсознательной работе второго рода, творческой, а не автоматичной, все равно с чего бы она не начала, с подсознательного автоматизма или с ярких, четко сознаваемых представлений.

Рассматривая «степень сознавания» как величину, мы придаем определению С. Франка строго математическое толкование. Нам кажется, что такая операция вполне законна. Когда ученый-психолог употребляет термин «бесконечно-малое», - он хочет отметить, что мы имеем здесь дело именно с каким-то предельным переходом, который можно выразить вполне точно с помошью математической терминологии, понимая «бесконечно-малое» именно в строго математическом смысле, а не как просто «очень малое». Именно такое определение будет точно, хотя и не исчерпывающе, ибо в то же время, с другой точки зрения, это может быть переход к качественно новым формам. И именно потому, что в этом следует видеть переход к качественно новым формам, - с математической, с количественной точки зрения это должно быть предельным переходом. «Предел ослабления сознания-переживания» значит величина, которая стала меньше любой другой, наперед заданной величины. Это значит, что при уходе в подсознательное степень сознавания как величина стремится к нулю. Помимо этого, еще раз указываем, что исторически идеи «бесконечно-малых» возникли одновременно как в математике, так и в психологии, и были высказаны одним и тем же лицом. Трудно сказать, кто стоял на более глубоком и правильном пути введения этих понятий в математику, Лейбниц или Ньютон, но и теперь еще остается весьма значительным фактом, что один из них ввел эти же понятия и в математику, и мы не знаем, что непосредственнее всего привело Лейбница к образованию этого понятия: физические ли явления, геометрия Декарта или же первым толчком

и глубочайшим, может быть, действительно было созерцание психических явлений. Во всяком случае, коренная родственность этих понятий в математике и в психологии несомненна, а с нашей точки зрения и их полная тождественность.

Имея в виду, что процесс восприятия ограничен вполне определенным конечным промежутком времени τ , мы можем сказать, что степень сознаваемости стремится к нулю с приближением к концу этого промежутка и начиная с какой-то вполне определенной величины $i_{\rm o}$, нормальной для бодрствующего состояния данного субъекта.

На графике мы можем изобразить эту зависимость, по вертикальной оси откладывая i, а по горизонтальной время – t.



Гораздо интереснее, однако, другая зависимость, – зависимость между временем и скоростью мышления, причем в противоположность зависимости только что рассмотренной, – и она, по-видимому, без существенных изменений и оговорок может быть применена к принципу малых воздействий. Скорость мышления в противоположность степени сознания не уменьшается, а возрастает. По какому закону идут эти возрастания?

Едва ли его можно представить себе как возрастание по прямой линии; процесс творческого переживания есть процесс возрастания активности мысли и, если в психику перенести факты, законы и интуицию физических явлений, то аналогично тому, как сила является причиной ускорения, а не скорости, то естественнее всего будет считать, что активность мысли есть причина также ускорения, а не скорости мышления. Именно ускорение должно быть не-

отъемлемой стороной активации, т.е. иными словами, рассматривая психику с аналитической точки зрения, мы как раз *ускорением мысли* и называем активацию сознания. Но если так, то скорость возрастает уже никоим образом не по прямой, а гораздо быстрее.

Действительно, до наступления творческого переживания скорость мысли держалась на одном уровне, т.е. ускорение было равно нулю. В момент начала активации мысль получила некоторое ускорение. Если постепенно или толчкообразно (последнее, впрочем, опять противоречило бы принятой нами тенденции к непрерывности) ускорение достигло известного максимума и затем перестало возрастать, то это опять с известной точки зрения противоречило бы принципу нарастания. Раз возникнув, ускорение должно увеличиваться и дальше, а не останавливаться в росте. Поэтому и скорость должна возрастать все интенсивнее. Таким образом, кривая должна начать загибаться кверху все круче и круче.

Наконец, самое существенное условие мы найдем, если спросим себя, – есть ли у мысли предел, – есть ли пункт, на котором она останавливается? Мы видим, как элементы ассоциаций становятся бесконечно слабосознаваемы, как они бесконечно увеличиваются в числе и, в конце концов, становятся совершенно неуловимы нами. Мы не видим остановки мысли, но видим, как она постепенно теряется в безграничном. И естественнее всего предположить, что она нигде не останавливается, а расплывается в бесконечности. Проще, – скорость мышления становится бесконечнобольшой.

И с другой точки зрения, мы, действительно, получим тот же результат, если в случае максимальной простоты предположим, что степень сознавания и скорость мышления, осуществляясь во многих случаях, как мы видели, одно за счет другого, взаимно обратно пропорциональны.

Наконец, к этому же результату приводит то, что мы уже не раз стремились подчеркнуть, а именно, что общее количество ассоциаций строки неизмеримо. С неизмеримостью их мы столкнулись уже в самой первой главе, говоря о генах; к действительной математической бесконечности приводит всякое дробление понятия в направлении объема,

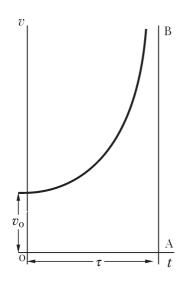
всякая попытка проследить более трудные, позднейшие ассоциации.

Итак, действительно, мысль в апогее творческой взволнованности стремится как бы охватить всю бесконечность бытия в едином акте.

Как нужно понимать в психологическом отношении «бесконечно большая скорость мышления»? Если вдуматься в этот термин, то он не несет в себе парадоксальности. Природа творческих подсознательных процессов нам неизвестна, и этот уход в бесконечность в связи с уходом в подсознательное можно интерпретировать (руководствуясь замечанием С. Франка) как переход к качественно совершенно новым процессам. Например, мы можем трактовать его как постепенно реализующуюся возможность вполне одновременного пробегания произвольного числа ассоциаций. Почувствовать Образ с этой точки зрения, значит, «почуять» возможность бесконечного числа многообразных ассоциаций, «почуять», т.е. пробежать их с бесконечно большой скоростью, бесконечно слабо осознав каждую в отдельности.

Отметим здесь еще следующее небезынтересное соображение: мы говорили (гл. І, § 8), что Образ является одним из тех пунктов, где осуществляется психический пародокс перехода от единого, цельного, непрерывного, - к раздробленному, состоящему из различимых, раздельных элементов, точнее, мы здесь констатируем как раз обратный переход. С математической точки зрения переход к непрерывности есть процесс интегрирования, т.е. суммирования элементов, из которых каждый становится неосязаемо малым, количество же элементов стремится к бесконечности. Во всех теоремах о непрерывных функциях подчеркивается связь между понятиями непрерывности (цельности) и бесконечности, и как раз оба эти понятия оказываются в теснейшей связи при анализе художественного переживания. Сознание в этот миг начинает интегрировать. Оно переходит от конечных разделенных элементов к элементам бесконечно малым, число которых бесконечно велико. И этот же переход должен быть переходом к Образу, т.е. к неразложимой цельности (непрерывности). Понятие «Образ» с этой новой точки зрения получает новое освещение.

Теперь нам становится ясен приблизительный график зависимости скорости мышления (v) от времени (t). С приближением к концу некоторого промежутка τ эта скорость стремится к бесконечности, иными словами, она асимптотически приближается к некоторой вертикальной прямой АВ. Второе условие: кривая должна иметь начало в некоторой точке по вертикальной оси, представляющей нор-



мальную скорость мышления данного субъекта $v_{\rm o}$. С этого пункта кривая может только возрастать. Наконец, последнее условие: если принять во внимание нашу потребность в сглаживании толчков, то мы скажем, что в пункте $v_{\rm o}$ кривая еще не возрастет, т.е. вырастание должно начаться постепенно по мере пробегания первых ассоциаций; в пункте же $v_{\rm o}$ кривая еще параллельна оси t.

На математическом языке все эти условия выразятся следующим образом: мы имеем некоторую функцию v = f(t),

которая нас интересует в границах $c \leq t \leq \Im$ и которая должна удовлетворять условиям

$$t = 0; \quad v = 0; \quad -\frac{dv}{dt} = 0.$$

$$t = \tau; \quad v = \infty; \quad -\frac{dv}{dt} = \infty; \quad \int_{0}^{t} f(t)dt = \infty.$$

Вдумаемся в то, что активность мысли зависит, прежде всего, от той *сферы*, которую уже охватила мысль, в то, что мы говорим о возрастании активности за счет самой себя (глава III, § 3). Чем большую сферу охватила мысль, тем больше пунктов отправления для новых расширений; количество же этих пунктов возрастает в геометрической прогрессии. Скорость мышления в каждый данный момент

представляется поэтому прямо пропорциональной уже возникшему числу ассоциаций. Все это приводит к показательной функции.

$$V = V_{o}L^{kt}$$
.

Однако на этом никоим образом нельзя остановиться, ибо простая показательная функция не обращается в бесконечность на конечном участке. Это последнее условие показывает, что скорость вырастает еще больше, чем в геометрической прогрессии. И это можно рассматривать так, что помимо ускорения, прямо пропорционального количеству уже возникших ассоциаций, существует как бы некоторое добавочное ускорение и добавочная скорость, характеризующие именно особенность психических явлений: в процессе возникновения кольцевых единств активность мысли возрастает не пропорционально количеству уже возникших единств, но как бы опережает его, возрастает еще интенсивнее.

Мы можем различными способами составить комбинации из показательной и других функций, которые бы полностью удовлетворяли всем указанным условиям, но мы не имеем пока никаких данных, указывающих, на которой комбинации нам следует остановиться.

Форма кривой может колебаться, по-видимому, в довольно широких пределах, в зависимости от индивидуальных особенностей художественного произведения.

В случае, если произведение искусства не имеет ограничений во времени (проза, живопись и т.д.), – кривая может изменяться в том смысле, что постоянная величина τ может иметь различные значения для каждого данного субъекта. Прямая АВ может произвольно отодвигаться вправо, и кривая растягиваться более или менее в горизонтальном направлении. Однако сколько бы она ни растягивалась, асимптота АВ должна остаться реально-существующей, т.е. она должна остаться на конечном расстоянии. Иными словами при чтении даже самого длинного прозаического романа, где нарастание идет медленнее всего, – все же процесс достигает, в конце концов, тех наивысших скоростей, где он не может быть прослежен, где он все же должен уйти в бесконечность. И только здесь Образ и начинает восприниматься.

И обычно в романе читатель именно в некоторых пунктах осуществляет эту высшую созерцательную работу, когда он вдруг чувствует множество связей какой-нибудь одной фразы со всем предыдущим изложением и через ее посредство начинает объединять все прошедшее. Это происходит в минуты остановок чтения и беглого продумывания внутреннего обзора всего прочитанного, наконец, даже после прочтения, – часто именно только с этого момента начинается восприятие. Таким образом, тайна подлинного художественного переживания всегда остается скрыта в недосягаемом для анализа вполне – психическом микропроцессе.

Наконец, можно говорить еще об одной величине – об общей степени интенсивности переживаний, которую нельзя отождествлять ни со степенью сознавания, ни со степенью активации мысли. Последняя всегда уходит в бесконечность, интенсивность же возрастает до некоторой определенной величины, различной в различных конкретных случаях и у различных индивидуумов. В конечном счете это есть степень взволнованности самой стихии душевной жизни. То, что интенсивность усиливается, несмотря на ослабление степени сознавания, - это также не несет в себе парадокса: «Между степенью сознательности душевного переживания и его силой или интенсивностью, как действенной реальностью нет никакой пропорциональности. Наиболее сознательные или сознанные наши душевные состояния отнюдь не суть наиболее сильные и влиятельные в нашей жизни; и степень общей сознательности личности тоже отнюдь не пропорциональна интенсивности и действенности ее душевной жизни»²⁴. В данном случае интенсивность именно возрастает, невзирая на ослабевание сознаваемости. Установить пределы, до которых она повышается, мы не можем, ибо интенсивность и эмоциональность не поддаются здесь столь точному определению. Установление подобных пределов в каждом конкретном случае было бы в известной степени разгадкой вопроса, безусловно, не могущего быть разгаданным до конца, - вопроса о ценности Образа.

Попробуем теперь все эти установленные зависимости еще раз проверить и проследить на некоторых конкретных

²⁴ *Франк С.* Душа человека.

примерах, доступных исследованию. Подобные явления почти невозможно установить в стихе, взяв его во всей его огромной сложности, и потому мы снова сузим область исследования в пределы прозаического, т.е. лексического элемента стиха.

Возьмем знаменитые строки Тютчева:

Одни зарницы огневые, Воспламеняясь чередой, Как демоны глухонемые, Ведут беседу меж собой.

Наметим возможно отчетливее первые ассоциации, внутренне замыкающие лексическую рядоположенность.

- 1) Зарницы вспыхивают через известные неравные промежутки времени, и в них есть сходство со световыми сигналами, ибо а) световые сигналы должны быть видимы издалека; в) должны обладать меняющейся периодичностью (иногда две-три вспышки почти одновременно, иногда через длинные промежутки).
- 2) Подавать друг другу знаки, т.е. беседовать таким образом могут очевидно только существа сверхъестественные демоны.
- 3) Очевидно, эти существа злые, а не добрые, т.е. именно демоны, а не ангелы, ибо темное ассоциируется со злом.
- 4) Понятно, что разговаривающие глухи, ибо им понадобились световые сигналы и, естественно, что они немы, ибо сигналы даже не сопровождаются никакими звуками.

Эти ассоциации, которые при детальном исследовании можно дифференцировать еще точнее, носят еще вполне конкретный характер в смысле их доступности анализу. Они, хотя, быть может, и несколько новы, и несколько затруднительнее для нас, чем обычные, но сила необычной смежности преодолевает эти затруднения. Только после известного количества подобных весьма закономерно построенных ассоциаций может реализоваться начальное ускорение мысли, которое в дальнейшем будет все возрастать. В намеченных связях уже достаточно много образия, чтобы активация мысли резко повысилась. Теперь автор должен оставить нам особо благоприятную почву для осуществления дальнейшей работы, должен оставить нам

некую лазейку, через которую мы можем начать уходить в бесконечность и удаляться в подсознательное. Такой лазейкой является, прежде всего, слово «демоны». Это прежде всего олицетворение, а мы говорим уже, что внесение живого в мир неодушевленный - один из наиболее действенных приемов, ибо живое несет в себе максимальные ассоциативные возможности. Но слово «демоны» в этом отношении особенно благоприятно. Оно не есть вполне установившееся понятие. Представление, которое оно несет, легко может видоизменяться, приспособляться. В нем легче всего может начаться деформация качеств (глава III, § 3). Подобные особо-пластические слова, семантика которых весьма богата и колеблется в широких пределах с неясными границами, - незаменимы для поэтов. В каком же направлении могут идти эти побочные ассоциации? Один читатель сообщил мне, что доброе и светлое проявляется в плавных, мягких и волнистых движениях, злое - в резких, угловатых, скачкообразных, зигзагообразных. Лалее цвет зарниц – лиловый, красный, – тоже скорее подходит к злому, чем к доброму. Присутствие множества подобных ассоциаций легко установить, заменив, например, слово «демон» словом «дьявол», отчего облик строк резко меняется. При этом неожиданно вскрывается тонко соприсутствующий в слове «демон» оттенок печали. Неважно. существовал ли этот оттенок до Лермонтова, сказавшего «печальный демон», важно, что для нас он существует. Существовал, очевидно, и для Тютчева. Часто этот оттенок может ослабляться, весьма слаб он и злесь, но указанная подмена вскрывает его. Быть может, смысл его здесь в том, что демоны глухонемые. Может быть, потому они печальны. Подобная связь может показаться наивной, но это нисколько не мешает ее психической реальности. Параллельно этому проложению все новых связей, трудноопределимых и трудноуловимых, - начинается дробление понятий как в направлении объема, так и содержания. Широкое поле деятельности в этом отношении представляет, прежде всего, связь 1-я: более детальные сравнения «чередой зарниц» с характером тех или иных сигналов. Далее смутно начинают копошиться вопросы, почему они глухонемые, не содержится ли между понятием демоны и глухонемые еще

каких-нибудь связей. Косвенными указаниями на то, что эти связи существуют, служит та прочность, какую приобрело это сочетание слов: «глухонемые демоны», – сами по себе те различные применения, которые раскрыли в этом образе другие поэты.

Возьмем еще пример:

Крест и насыпь могилы братской. Вот где ты теперь, тишина! Лишь щемящей песни солдатской Издали несется волна.

(А. Блок)

Тишина, данная во второй строке, гиперболически-конкретное определение времени и места в связи с выделительными словами и обращением: «Вот где ты теперь», символизирует нам грусть, усталость, отсутствие жизни, наступившее после войны. Подготовив этой строкой вторую часть четверостишья, поэт бурно прорывается сквозь эту тишину новыми ассоциациями. Прежде всего «солдаты», в которых наше ухо сразу улавливает синекдоху. Синекхода же есть чаще всего выявление типичного признака. В данном случае целое – страна, в которой идет длительная война, - Россия, типичный признак - солдаты. Выявление типичного сопряжено всегда со сложной работой дробления на части и признаки большого пластического понятия. В данном случае вы, действительно, начинаете думать и припоминать, как часто можно увидеть на улицах города, в деревнях, в местечках солдатскую шинель. Слово «солдат» в этот момент возбуждает большую разветвляющуюся сеть в вашем сознании, быстро распадающуюся на субъективные конкретности и так же чрезвычайно быстро скрывающуюся в подсознательном. Здесь в момент раскрытия синекдохи и внутреннего самодоосуществления <нрзб>, что солдаты есть действительно нечто «типичное» и главное в данном случае – уже происходит, собственно говоря, уход в бесконечность.

Однако это лишь начало. Автор более сужает, конкретизирует и обостряет синекдоху, говоря собственно не о солдатах, а о «песне солдатской». Это, в свою очередь, есть типичный признак понятия «солдат». Здесь субъективные связи могут быть автоматичней. Солдатскую песню, мо-

жет быть, приходится слышать чаще, чем видеть солдат, и впечатление ее ярче, отчетливей. Что приходится видеть, скажем, городскому обывателю? Он видит солдат, уходящих с песнями на войну, или солдат вернувшихся, вышедших в отставку, гуляющих уже с иными, пьяными песнями. Помимо всего этого, слово «песня» есть как раз такое пластическое слово, которое может менять свои оттенки, приспособляться, давать огромное многообразие. Не менее важно и то, что это слово несет в себе гораздо более чувственный характер, чем все до сих пор разобранное. Вообще голос человека, а тем более «песня» выражают его эмоцию, его душевную жизнь, и здесь слово «щемящей» направляет вас по нужному руслу, заставляя углубиться в душевную жизнь солдата.

Предваряющее действие эмоции в этом отрывке несравненно сильнее, чем в предыдущем: возглас второй строки и затем «щемящая песня», - слова, непосредственно оказывающие чувственное влияние. Принцип малых воздействий здесь переплетается с принципом необычных смежностей, а когда мы имеем дело с эмоцией и с малыми воздействиями. - анализ чрезвычайно затруднен. Мы едва ли можем точно оценить все значение здесь слова «щемящий», - на наш взгляд, центрального слова строки, - и можем лишь чувствовать его незаменимую роль, заменяя его в строке другими аналогичными словами: «печальный» и др. Поэтому мы ограничиваемся лишь грубыми психологическими указаниями, которые дает это слово. Оно, с одной стороны, непосредственно указывает на душевное состояние самого поэта, с другой стороны – самого солдата. Прежде всего, такая песня может щемить вам сердце, даже если она веселая, ибо вы знаете, что это песня, быть может, обреченных людей. Но здесь скорее всего ассоциации принимают иное направление. Оно обусловлено двумя первыми строками. Война идет уже давно, может быть, даже уже и кончилась, если уже выросла «могила братская», если уже наступила «тишина», и в этой тишине слышится одинокая солдатская песня - отдельных солдат, скорее всего дезорганизовавшейся армии. Это солдаты, уже вернувшиеся с войны, уже испытавшие все ее ужасы, быть может, озверелые, потерявшие человеческий облик, оторванные от семьи, от дома,

от всего, что может дать жизнь человека. И весь мрак, который должен быть в душе такого человека, слышится в песне, и вот *почему* она щемящая. В процессе внутреннего стремления оправдать возможно лучше слово «щемящий» возможно большим числом связей, – вы начинаете припоминать все, что вы знаете о войне, все слышанное, виденное, рассказанное вам, виденные фотографии, читанные газетные статьи. Здесь уже подлинный уход в бесконечность и вместе с тем в подсознательное.

Эмоционально-лирический оттенок, доминирующий в Образе этих строк, – жалость к этим людям и жалость к стране, в которой тысячи людей доведены до такого состояния. И еще глубже – страх и даже ужас.

Гипербола второй строки есть, собственно говоря, двусторонняя гипербола. С одной стороны, это гиперболизированная «тишина», с другой стороны – эта тишина гиперболически подчеркивает вместе со словом «лишь» отчетливость «песни» и всего, что слышится в ней.

Еще пример:

И все еще была она Той свежей прелести полна, Той дорассветной темноты, Когда, незрима, неслышна Роса ложится на цветы.

(Ф. Тютчев)

Сравнение, сжатое в метафору с ярко проступающей необычной смежностью, – между душевной жизнью молодой девушки и «дорассветной темнотой». Первые оправдывающие связи: 1) Во тьме ничего не видно, так же, как трудно увидеть сущность души человека. Нельзя предугадать тот Образ женщины, который приобретет впоследствии молодая девушка. 2) Темнота «дорассветная», потому что вскоре должен начаться день, должны начаться бурные проявления жизни, быть может, любовь, в которых многое прояснится, душа станет виднее. Это две довольно ясные связи. Дальше начинается, с одной стороны, дробление этих связей на конкретности, с другой стороны – проложение новых связей, все более туманных, все слабее осознаваемых. Вы начинаете проводить все более детальную параллель между возникающим из темноты рассветом и

расцветающей молодой жизнью. Чем больше вы наметите конкретностей как в картинах природы, так и в аналогичных им событиях развивающейся жизни, – тем лучше. Но эти конкретности уже большей частью скрываются в подсознательном.

Однако автор здесь не останавливается. Оказывается, это лишь грубая предварительная наметка формы. Далее идут строки, которые следует признать центральными. Прежде всего в них еще более обостряется необычная смежность, которая теперь дана еще и синтаксической необычностью. «Она была полна той прелестью, как будто роса ложилась на цветы». Сравнение качества с действием. Острота этой необычной смежности несколько смягчена промежуточным предложением и междустрочными паузами и доведена до той благородной тонкости, которая символизирует целомудрие и глубокое отношение к слову великого мастера. Однако она все же чувствуется и, чтобы работа мысли не погасла, уткнувшись в тупик, необходимы ее оправдания. Оправдания эти даны, но уже столь тонко и осторожно, что их почти не видно. На протяжении всего пятистишья принцип малых воздействий опять-таки тонко переплетен с необычными смежностями. Здесь, после грубой наметки формы, третьей строкой следует подлинный уход в подсознательное. Однако кое-что мы все-таки видим: во-первых, «смысл» синтаксической необычной смежности, здесь синтаксически подана философская мысль: «жизнь есть становление». Душа, которая живет, не может быть ставшим, неподвижным. Следовательно, есть основания, чтобы душу, как «вещь», сравнивать с действием, в частности, с оседанием росы на цветы. Очевидно эти основания те же, что послужили в другое время различным философам, в различных вариациях высказывать данные положения. Сравнение указывает, что в природе совершается что-то невидимое и неслышное, результатом чего оказывается роса на цветах. Аналогично что-то совершается в душе молодой девушки, быть может, незримо для нее самой. Подчеркнута действенность, - а действенность души, душевные события есть опять-таки высоко-пластическое понятие, которое может легко приспособляться. Однако и здесь многое ускользает: почему все-таки лучше всего душевные события оказываются приспособлены именно к «оседанию росы на цветы», а не с каким-нибудь другим событием в природе. Одна связь нам ясна уже – неслышность и невидимость этого события. Другая связь: роса что-то чистейшее, девственное, - этот признак росы уже стар и автоматичен, но он может подкрепляться научными сведениями о том, что роса есть вода без примесей и т.д., - аналогично, чиста и девственна душа молодой девушки, не тронутой еще любовью. Эта связь в свою очередь имеет множество разветвлений и оставляет широкое поле деятельности для ее дробления на конкретности. Наконец, еще более слабо чувствуемые связи – роса есть влага, вода, – а вода вообще опять-таки слишком часто употребляемое в разных видах понятие, она имеет тысячи многообразных ответвлений. Вода – противоположность сухости, условие жизни и т.д. Здесь уже связи переступают ту черту, за которой они нам начинают казаться натянутыми, бессмысленными и ненужными. Однако мысль уже активирована настолько, что она объединяет все, что можно объединить, и указанные связи уже раскрывают совершенно неограниченное поле деятельности. Все эти ассоциации растворяются в хаосе смутно шелестящих других маленьких мыслей, из которых каждая в отдельности не видна, а все вместе суть Образ.

Рассмотренными примерами мы подощли к вопросу об общей терминологии поэтов. Терминология эта различными косвенными путями приводит нас все к тем же результатам. Мы видим, прежде всего, как в поэзии доминируют пластические, трудноопределимые понятия, из которых самые первые и чаще всего, пожалуй, употребляемые: дух, душа, сердце. Слова эти, действительно, незаменимы. Выражаясь вульгарно, они «что дышло». Вот своевременно и в нужном месте вставить такое «дышло» и должен уметь поэт. Часто эти слова, сулящие уход в бесконечность, и называются «красивыми» словами, но мы опять предпочитаем обойтись без этого термина. Почему поэты любят такие термины, как «дымы», «туманы», «дымный», «туманный», «мгла», «сумрак», «полумрак», «сонный», «дремотный», – вообще все, что полу-скрывает от нас предметы, что дает постепенный, незаметный уход из поля зрения - из поля сознания? Почему в стихе понятен оттенок так называемой

таинственности, полуразгаданности, который опять-таки дает постепенный уход из поля сознания в неизвестность, где что-то смутно чудится, - оттенок, который, например, так ярко проступает в последнем примере? Нам совершенно очевидны ответы на все эти вопросы, и мы отлично обходимся здесь без понятия «красоты». Может последовать вопрос, почему все эти слова есть принадлежность именно поэтов, а не прозаиков, имеющих дело также со словесным материалом. Но, как мы не раз упоминали, прозаик идет совсем другим путем. Чем больше он прозаик, тем менее его искусство есть искусство слова во всей его полноте и тем более искусство чистой мысли. Поэт в гораздо большей степени должен использовать все возможности слова, ибо он уход в бесконечность должен реализовать на протяжении одной - двух строк. С другой стороны, и эти указанные нами слова, дающие в общем случае некую дымовую завесу, - не обязательны и для поэтов. Это опять-таки есть лишь одна из многих возможностей слова, быть может, лучше всего использованная символистами, идущими по пути Тютчева, Фета и Блока; в поэзии пушкинской поры эти термины не столь культивируются.

Другой, пожалуй, более общей особенностью терминологии стиха является стремление поэтов к множественному числу, к размножению тех предметов, которые, казалось бы, без ущерба могут быть поданы в единственном числе. Те, кто привык иметь дело со словом как с пластическим материалом, привык мять его, как глину, комбинировать и прислушиваться к возникающим при этом эффектам, - для того совершенно очевидно, что замена, например, слова «роса» словом «росы», «ласка» – словом «ласки», «речь – словом «речи», «рой» – «роями», «хор» – «хорами», «туман» – «туманами» и т.д., во многих случаях обогащает строку. Роль множественного числа становится очевидной в таких строках. как:

И цветы, опьяненные росами, Рассказали ветрам сказки нежные... (К. Фофанов)

Она узнала зыбь и дымы, 2.

Огни, и мраки, и дома.

(А. Блок)

3. Женщина там, на горе сидела, Ворожила над *травами* сонными... Ты не слыхала? Что шелестело? *Травы* ли, ветром склоненные...

(А. Герцык)

 Войдем и сядем над корнями Дерев, поимых родником, – Там, где, овеянный их мглами, Он шепчет в сумраке немом.

(Ф. Тютчев)

Как раз такие понятия, как роса, мрак, мгла, - не требуют множественного числа по самому своему содержанию, ибо, например, «роса» всегда и без того включает в себя множество капель. Однако ощущение этого множества еще более усилено множественным числом, и усилено то многообразие, которое может заключаться в каплях росы. Множественное число дает наиболее непосредственный повод к дроблению понятия и разысканию многообразия в направлении его объема; а это есть один из путей развития и усложнения ассоциативной сети. Здесь мы опять имеем дело с одной из тех множества привычек, развивающихся, как процесс автоматизации при словесном мышлении. Эта привычка столь прочна, что множественное число обогащает строку и облегчает дробление понятия даже тогда, когда множественное число кажется необоснованно с логической или грамматической точки зрения. Множественное число от слова «мгла» кажется уже совсем не нужным. И, действительно, такого слова нет в русском языке. Нужна была большая смелость, чтобы создать его в творительном падеже, как это сделал Тютчев.

Такие слова, как «волосы», «косы», «кудри» поэт сразу оценивает, как богатые возможностями, ибо само содержание понятия сразу включает в себя множественность отдельных предметов – волос. Мы уже намечали возможные ассоциации простого сравнения: «волосы черны, как ночь». Это сравнение сразу обогащается легкой возможностью дробления понятия. Волосы – это лабиринт, образованный тысячью отдельных волокон, и также сложны, запутаны картины ночи, где во тьме могут быть скрыты самые различные ландшафты, а отсюда – неограниченное творчест-

во в проложении связей, что ясно чувствуется, например, в строке:

Ночь размела свои черные косы. (А. Герцык)

Исследование подобных терминологических особенностей языка поэзии может иметь огромное значение. Исследовав эти особенности на возможно более грубых примерах, научаешься их разыскивать в более тонких и замаскированных случаях, где те же приемы поданы гораздо менее заметно, где они играют второстепенную и третьестепенную роли, но тем они интереснее, ибо именно через эти «второстепенности» совершается уход в подсознательное. Берем еще один конкретный пример:

В сумерки девушку стройную
В рощу уводит луна.
Смотрит на рощу спокойную,
Бродит, тоскует она.
Стройного юноши пение
В сумерки слышно в лугах.
В звуках – печаль и томление.
Милая – в грустных словах.
В сумерки белый поднимется,
Рощу, луга окружит.
Милая с милым обнимется.
Песня в лугах замолчит.
(А. Блок)

Все стихотворение построено на постепенном «завуалировании» предметов – постепенном уходе из поля зрения (из поля сознания). Здесь, прежде всего, можно обратить внимание на слово «сумерки», трижды повторенное. Как резко бледнеет лирика стиха, если его заменить словом «в сумраке». В чем тут дело? Обаяние именно этого слова здесь станет ясно всякому, кто почувствует лирику этого стиха. После всего сказанного мы найдем несколько особенностей слова «сумерки», отличающих его от слова «сумрак», которые как раз и пригодились здесь. Прежде всего, оно дает не только *зрительное* впечатление мглы, завуалирования. Сумерки есть понятие более широкое. Это есть *часть дня*, когда предметы постепенно начинают скрываться, принимать неясные очертания. Это уход из поля зрения не только в пространстве, но и во времени, что придает слову больше действенности в этом отношении. Значение сумерек как части дня сразу ясно слышится в контексте. Оно включает в себя здесь, помимо своего зрительного значения, большую часть семантики слова «вечер». Другая, более тонкая особенность этого слова - то, что оно подается во множественном числе. Эта множественность своеобразной, психической «индукцией» слова (которую нередко приходится наблюдать в стихе) передается смежным представлением: мы смутно начинаем ощущать множественность предметов, скрываемых сумерками, множественность различных оттенков темноты, множественность полуугадываемых событий, совершающихся в этих сумерках, множественность извивов и волокон белого тумана в последнем четверостишье. Можно указать другие примеры, где роль множественного числа слова «сумерки» выступает еще отчетливее:

> Сумерки, сумерки вешние, Хладные волны у ног... (А. Блок)

В этой бездонной лазури, В сумерках близкой весны Плакали зимние бури. Реяли звездные сны.

(А. Блок)

Подобному разбору можно приурочить не одно это слово, а множество слов приведенного стихотворения. Но у нас еще нет для этого достаточно средств, ибо здесь фигурируют иные приемы, а главное здесь слишком явно выступает роль ритма, которого мы совсем не касаемся здесь. Еще более тонкую роль играет фонетика (прежде всего того же слова «сумерки»), которую можно почувствовать, опять-таки заменив его словом «сумрак». Все стихотворение со всеми его тонкостями ускользает от сколько-нибудь подробного исследования, ибо главное в нем не необычные смежности, а принцип воздействий.

Все конкретные кратко разобранные примеры приводят к тому, что в строке обычно есть не один путь для ухода мысли в бесконечность, а несколько, точнее всего может раскрываться неограниченное число уходов в бесконечность, и мы, таким образом, имеем здесь дело с бесконечностью высшего порядка. Это не есть пустая фразеология, как это может показаться. Это прежде всего может быть определено как бесконечность многообразия качественного, причем от каждого качества может начинаться бесконечность более часто количественного характера. Последняя проще всего может отождествляться с бесконечностью, раскрывающейся в понятии при его дроблении на индивидуальности. Эта множественность может быть более или менее многообразна, но ее качественное богатство все же, вообще говоря, ограничено. Качественная же бесконечность – это бесконечность самих понятий, с которыми приходится оперировать.

В строке

Огромный колокол зыбей

мы наметили три основные связи колокола с морем; но каждая из этих связей, собственно говоря, уже несет бесконечность. Колокол звучит, море также шумит. Здесь дробление на конкретности - неограничено. Представляется сравнивать, какие звуки колокола соответствуют каким звукам моря; причем схожесть эта может быть, в свою очередь, разного рода: в качестве звука, всей структуре-периодичности и, наконец, в том, какие события возвещает колокол и какие - морской прибой. Одно - в жизни человека, другое - в жизни моря. Эти наиболее глубокие сходства, в свою очередь, могут иметь множество подразделений на качества. Другая основная связь: форма колокола – купол – похожа на волну. Со стороны колокола здесь нет большого богатства, но со стороны «морских зыбей» - огромная. И здесь не только связь между формой волны: океан, часть земной поверхности, быть может, благодаря кривизне земли способна в нашем воображении принять форму купола. И, наконец, вселенная, мир (не важно, почему, – важно, что почему-то это действительно бывает) также в нашем сознании принимает форму купола. (Шар, купол - вот простейшие, элементарные образы вселенной «наивного» сознания). Последние связи имеют более прочную синтаксическую основу, ибо говорится о «колоколе зыбей». Далее, самая последняя связь имеет особо глубокую основу, ибо

морскую стихию Мандельштам сравнивает с изначальным хаосом, с чем-то абсолютным. Третья основная связь цветовая: здесь дробление зрительных цветовых восприятий и, если со стороны колокола здесь дело обстоит опять-таки несколько беднее, то со стороны волн, их переливов, их цветовых оттенков, могущих напоминать металлические оттенки, – огромна. Во всех случаях огромную роль играет то, что слово «зыбей» опять-таки дано во множественном числе, помимо даже того, что зыбь сама по себе есть множество гребней, а каждый гребень – множество пузырьков и разных образований из пены.

В четверостишии

Моего тот безумства желал, кто смежал Этой розы завои, и блестки, и росы; Моего тот безумства желал, кто свивал Эти тяжким узлом набежавшие косы.

(А. Фет)

- мы видим, как во второй строке число качественно различных множеств размножено в свою очередь до трех. В первых двух строках дается образ розы как огромного неисчерпаемого многообразием мира, в котором «завои, и блестки, и росы». Выделительное слово «и», усиливающее динамику перечисления, и то, что все понятия даны во множественном числе, — создают такой энергичный порыв к дальнейшим дроблениям, что мысль уже не может остановиться только на этих трех элементах (из которых каждый уже несет в себе количественную бесконечность). Совершенно ясно, что мы начинаем смутно вспоминать и другие части цветка: лепестки, пестики, морщинки на стебле, на лепестках и т.д., чрезвычайно ярко здесь опять-таки выступает значение множественного числа.

Качественный уход в бесконечность играет несравненно более важную роль, чем чисто количественный. Качественное многообразие необходимей всего для возникновения Образа, ибо Образ рождается, согласно нашей основной схеме, как точка пересечения множества различных качеств. В научном законе нельзя отрицать бесконечность; она присутствует в нем всегда как бесконечность индивидуальностей, могущих входить в данные понятия. Но это как раз бесконечность количественного, а не качествен-

ного характера, ибо колебания качеств всегда ограничены четкими гранями, за которые переступать научная мысль не имеет права.

В искусстве всегда неизбежно должна присутствовать бесконечность качественная. Но часто в силу затруднений анализа ее вскрыть не удается. Она скрыта в малых воздействиях как лексики, так и фонетики, так и ритма, так и интонации-синтаксиса. В строке

Огромный колокол зыбей

с первого взгляда кажется, что роль звуков ограничивается только звуком «о», передающим звучание колокола, что и побудило поэта сказать не «громадный», а «огромный», но в дальнейшем оказывается, что если вслушаться и вчувствоваться в строку, то все звуки как-то приспосабливаются к смыслу и начинают играть свою роль.

В строках

Лишь щемящей песни солдатской Издали несется волна...

мы наметили уход в бесконечность скорее количественный, чем качественный, ибо основа лексики строк – синекдоха, а синекдоха, в сегда, в свою очередь, основана, как бы она ни была богата только на *дроблении* какого-нибудь широкого понятия. Качественный же здесь должен осуществляться, очевидно, помощью иных элементов, по-видимому, ритма и фонетики. Особенно сильную роль играет ритм, усиленный глаголом «несется». Если изъять слова из ритма, они сразу потеряют всю свою пронзительность.

§ 2. Гипербола

Мы подошли к понятию бесконечности, содержащейся в художественном переживании с математической точки зрения. Отбросим теперь эту формулировку и подойдем с другой стороны к этому вопросу.

Понятие бесконечности или еще шире, вообще множественности, есть совсем иное, чем переживание бесконечности. В науке мы имеем дело с первым, в искусстве – со вторым. Но связь между тем и другим безусловна и может быть легко увидена. Понятий числа и бесконечности, разумеется, могло вовсе не быть еще при созерцании первых

Образов, но чувство их, их *переживание* уже должно было присутствовать. Это чувство было сначала весьма неясным, неопределенным, не могущим быть сформулированным и лишь в процессе развития человеческого интеллекта стало оформляться все более и более, становиться отчетливым. И в этом, сначала смутном переживании уже заключалась идея числа и бесконечности, подобно тому, как все будущие идеи заключены сначала смутно и неоформленно с логической точки зрения в чувственном облике в переживании Образов.

Понятия связаны друг с другом. Рождение одного понятия сопровождается неизбежным появлением зародышей новых понятий, которые в свою очередь, оформляясь, пускают новые завязи, органически необходимые, неизбежно вытекающие из первых. Легче всего это проследить на развитии понятия числа, понятий различных действий над числом, над расширением этого понятия, возникновением дробных, отрицательных, иррациональных чисел, возникновением понятия отношения, корня и т.д. Наиболее тесно связано с понятием числа понятие величины и понятие неограниченной множественности (бесконечности). Оба они органически необходимо вырастают из понятия числа. Понятие величины окончательно определяется в тот момент, когда мы начинаем применять число при сравнении двух качеств, из которых про одно мы говорим, что оно ярче, интенсивнее, сильнее, больше, чем другое. Понятие неограниченного множества оформляется в тот момент, когда к нему начинает применяться термин очень большое число. У самых низких, интеллектуально мало развитых народов понятие неограниченного множества иногда сразу вступает в силу за числом 2, 5, 10, 20... У нас это понятие приобретает более изощренный и тонкий облик.

Связь между понятием неограниченной множественности и художественным переживанием мы можем выделить тогда, когда при анализе выделяем из этого переживания понятие множественности, и наоборот, – когда мы видим, что понятие множественности помогает восприятию Образа. С обеих точек зрения мы подходим к определению художественного переживания как переживания беско-

нечности и пафоса множественности. Слова строки стихотворения, будучи одновременно и условными знаками понятий, и элементами формы Образа, непосредственно дают нам увидеть, как в них понятия множественности, понятие количественное приобретает снова чувственный оттенок, как оно превращается в эмоциональный подъем, в восторг созерцания бесконечности, быть может, точнее – восторг созерцания всеединства бесконечного многообразия.

О всеединстве в Образе мы уже говорили, теперь еще раз остановимся на второй части определения, на бесконечности. Какую роль играет множественное число, как оно превращается в эмоцию, – мы также коснулись в конце предыдущего параграфа. Теперь мы вплотную подошли к другому приему стиха, к гиперболе, которая, быть может, еще непосредственнее указывает на связь понятия числа как величины с художественным переживанием.

Возглас, неразлучный с гиперболой, которым она в стихе сопровождается (которым она подчас только и выражается), слишком явно символизирует эмоциональный взлет. Он не может быть объяснен тем, что особо яркое усиленное ощущение влияет чувственно, ибо гипербола вовсе не всегда оперирует с элементами ощущений. Могут, однако, возникнуть возражения, что в таком случае гипербола оперирует с самими эмоциями, выражает какое-нибудь усиленное переживание, как в строках:

О, темный, темный, темный путь... (С. Парнок)

О, как убийственно мы любим...

(Ф. Тютчев)

И с этой точки зрения в указанных примерах действительно, казалось бы, вполне объясняется сопутствие возгласа как эмоции понятием величины. Но и это есть лишь частный случай гиперболы. В других своих крайних случаях она принимает другой вид:

Светил возженных миллионы В неизмеримости текут...

(Г. Державин)

Здесь уже ни к чему нельзя придраться, ибо здесь действительно остается только величина. Правда, здесь отсутствует и возглас; но он отсутствует только синтаксически. Фактически же эмоциональный взлет как переживание величины здесь налицо. Эмоциональное переживание величины – вот в чем сущность всякой гиперболы, что станет ясно всякому, подходящему с непредвзятой точки зрения. Действительное сопутствие понятия числа эмоцией – факт в достаточной степени интересный, чтобы на нем остановиться подробнее.

Гипербола не есть «преувеличение», как обычно элементарно окрещивают этот прием, это есть всякая деформация данного качества в сторону его усиления (увеличения), достигаемая теми или иными приемами слова. Так мы и будем понимать ее.

Прежде всего гипербола, действительно, легко понятна как прием предваряющего действия эмоции, когда она имеет дело с ощущениями; известно, что яркие ощущения легче концентрируют внимание. Все это есть хорошие побочные приемы искусства, но они еще не дают ключи к основной, более глубокой сущности гиперболы.

Чтобы проникнуть в нее, нам надо вспомнить тот «общий закон душевной жизни», о котором уже упоминалось в цитате С. Франка (§ 1). А именно: «Количественное различие в психологических процессах есть вместе с тем и качественное»; причем, как показал Бергсон в своей работе «Время и Свобода Воли», реальным для сознания является, прежде всего, изменение качественное. Количественные же деформации есть уже вторая, превосходящая реальность, которую мы искусственно накладываем на первую. Таким наложением количественного изменения на качественное и является гипербола. Поэт, беря на помощь понятие величины, хочет заставить нас увидеть изменение в сущности качественное. С точки зрения первоначальной реальности психических процессов это есть переход от старого качества к новому. Но новое в нашей психике есть Образ (см. гл. II, § 4), и с этой точки зрения гипербола непосредственно указывает нам на Образ. Сущность того, что хочет сказать нам поэт гиперболой, может быть перефразирована следующим образом: «Я увидел (или пережил) нечто новое и указываю на это новое тебе». Заставить увидеть новое – цель всякого художника; в гиперболе он «берет быка за рога», помимо всяких приемов говорит о том, что он видит Образ непосредственно и безоговорочно. И надо сказать, что понятие усиленного качества, понятие величины так тесно срослось в стихе с понятием нового, что в известной степени мы принимаем ее «на веру». Это выражается в том, что гипербола хоть и не вызывает в нас Образа сама по себе непосредственно, однако все же заражает нас известным эмоциональным подъемом, т.е. она действительно всегда может быть оценена как предваряющее действие эмоции.

Но может ли и каким путем гипербола дать нам действительно увидеть Образ? Если мне кто-нибудь говорит: «Смотри, вот новое» (что, в сущности, делает автор в гиперболе), – это может быть для меня еще весьма не убедительно. Принимает ли гипербола участие в создании Формы? Кое-какие намеки для ответа на этот вопрос в гиперболе имеются.

Возьмем гиперболу: «исступленно-синее небо». Поэт говорит нам об усилении качества «синий». Это усиление мы представляем себе как качественный переход от одних оттенков синего цвета к другим - все более ярким, которые все более и более похожи на эту последнюю синеву. Нам предоставляется восстановить в определенном порядке иерархию всех виденных когда-либо оттенков синего, причем в конце этой иерархии, как ее предел (могущий быть определенным как предел даже с чисто математической точки зрения), должен находиться этот последний синий цвет, о котором говорит автор. Но сущность гиперболы в том, что этот последний цвет - нов, т.е. он не тождественен со всеми прежде виденными оттенками, которые могут лишь подвести к нему, быть может. сколь угодно близко, но все же не достигают его. Если это не так, то всякая надобность в гиперболе отпадает, ибо ее смысл - смысл того направления качественных изменений, который дается в гиперболе, может быть только в том, чтобы полвести к новому. Иначе автору нет надобности создавать это направление изменений, вносить гиперболу в стих: он может сразу дать нужное качество, хотя

бы каким-нибудь сравнением. Таким образом, последний скачок нам надо сделать самим, взяв этот цвет не из памяти, а вообразив его, пользуясь лишь старыми оттенками, как их предел. Если эта работа припоминания цветов и их сравнения производится действительно нашим сознанием в момент восприятия строки, то она уже почти совершенно скрыта от нас, она проходит уже совершенно подсознательно, точнее, на самом пороге сознания. Но другого психического смысла, другого общего принципа гипербола иметь не может. Во всяком случае, здесь в ней оказывается скрыто дана некая множественность элементов - припоминаний, из которых составляется иерархия изменений. Множественность же элементов, из которых каждый все ближе и ближе подходит к Образу и разыскивается, быть может, со все большим трудом, – это уже есть Форма, и их помощь в деле создания Образа уже становится очевидной. Эта внутренняя работа внутреннего моментального составления иерархии изменения при произнесении строки, работа, в которой мы уже, к тому же, не отдаем себе отчета, - вовсе не покажется столь парадоксальной и невозможной, если вдуматься вообще в сущность всякого психического представления. Какой синий цвет вы себе представляете при произнесении слова «синий», - какой-нибудь ранее виденный вами? Можете ли вы сказать, какой именно? Или в нем принимают участие все виденные вами синие цвета, которые как-то синтезируются? Эти вопросы приводят к психологическим теориям общих представлений и, разбирая их и вдумываясь в них, мы увидим, что какая-то моментальная работа синтеза многих представлений происходит всегда. Гипербола лишь вносит какое-то изменение в эту работу, как-то упорядочивает ее и направляет.

Весьма близка связь множественности, заключенной в гиперболе, с математическим определением *предела* и бесконечности. Предел есть величина, разность между которой и другой данной величиной может быть сделана сколь угодно малой. Бесконечностью называется величина, которая может быть сделана больше любой наперед заданной величины. В нашем конкретном случае автор говорит нам: «Небо имеет цвет синее любого другого цвета,

который вы только можете возбудить в памяти. Это была единственная, неповторимая, особая – синева». Здесь же и связь с чрезвычайно удачным определением гиперболы: «гипер» – «через» – «сверх», дающая ассоциацию с чем-то запредельным.

Осуществим ли, однако, этот последний прыжок в пустоту: можно ли представить себе то, чего нет в памяти? Представить себе нечто заведомо трансцендентальное нашим представлениям, что лежит за последней ступенью строящейся нами лестницы? Мы видим, что форма, содержащаяся в гиперболе, чрезвычайно бедна. Это есть только дробление понятия и притом в худшем смысле: понятия, содержащего лишь какое-нибудь одно, несколько видоизменяющееся качество. Это есть бесконечность только количественная, а не качественная. Образ же может возникнуть лишь в точке пересечения множества различных качеств. Поэтому сама гипербола, более или менее очищенная от всех иных приемов, есть прием самый бедный и сам по себе символизирующий часто бездарность поэта, которая может проистекать как от отсутствия подлинного видения Образа, так и от неуменья облечь его в Форму, доступную читателю. Однако в сочетании с иными приемами гипербола оказывается чрезвычайно мощным орулием.

Некоторое качественное богатство неизживаемо в гиперболе в силу особенностей словесного материала. Помимо количественной стороны каждое слово несет и иные оттенки в своей семантике, которые могут и должны быть целесообразно использованы.

В строках:

Шел по расплавленным пустыням, По непротоптанным тропам, Под небом исступленно-синим...

(М. Волошин)

- поэт не сказал «невозможно-синим», «небывало-синим», «безумно-синим» и т.д., а сказал именно: «исступленно-синим», ибо, как показалось автору, именно слово «исступленный» может подвести с качественно иных сторон к тому же Образу и, прежде всего, к яркому представлению неба знойной пустыни, на которое может быть больно смотреть.

Каждый эпитет, обладающий гиперболизирующим свойством, обладает и этими побочными качествами.

В строке

...И *совсем* голубой небосклон* (Н. Гумилев)

такое, казалось бы, бедное слово, как «совсем», все же указывает мысли помимо своего гиперболизирующего действия – иное русло. Оно заставляет во всех виденных нами ранее синих цветах искать какого-нибудь дефекта, искать посторонних, качественно иных элементов, от которых надо освободиться, чтобы получить совсем синий цвет.

В строке

Под этим взором, *слишком* черным... (А. Блок)

слово «слишком» опять явно указывает на совсем иное качество, тонко дающее новое направление мысли, – на отрицательную сторону гиперболы, на оттенок эмоции страдания, который начнет в контексте подкрепляться множеством ассоциаций: с тягостью власти женщины, с рабством любви; то, что ощущается при взгляде на эти черные глаза, и что подводит к их цвету с новой, чувственной стороны.

Даже в словосочетании «бесконечная даль», например: Там. за далью бесконечной...

(А. Блок),

где качество «бесконечный» есть уже голое количество, все же имеется как бы новый оттенок, *новая* связь между обоими элементами, заключающимися в том, что слово *даль* более скрыто несет в себе также количественные элементы, создающие особую психическую связь между ними.

Еще более в «очищенном» виде мы имеем гиперболу в сочетании «Самый синий из земных шатров», где кроме величины слово «самый» уже, кажется, ничего не дает. Но слово слишком тонкая вещь, чтобы даже здесь можно было с уверенностью сказать, что ничего иного не остается. Здесь могут вступать в силу малые воздействия, – неуловимые семантические оттенки, которые уже не поддаются

^{*} В оригинале:

анализу, не говоря уже о воздействии ритма, фонетики и т.д., например, аллитерации «с» в обоих словах.

Переходя к противоположным случаям наиболее богатых гипербол, мы увидим эти побочные качественные оттенки гораздо отчетливее. Сочетание «безумная любовь» – это уже гипербола, сплетенная с метафорой. Кроме величины слово «безумная» имеет совсем иное значение: «сумасшедшая». И значенье это подведет к понятию любви уже совсем иным путем. Любовь действительно бывает похожа на сумасшествие, и вы начинаете видеть это сходство все более и более, дробя понятия «безумная» и «любовь» на конкретные схожие представления и уходя в бесконечность уже иными путями. Уже Пушкин раскрыл неоднократно огромное богатство этой гиперболы.

Все эти *органически* слитые с гиперболой побочные качества, в сущности, являются самой ценной ее стороной и, собственно говоря, единственным фактором, делающим ее действительно ценной, благодаря которым ее количественная бесконечность уже способна обратиться в качественную.

Самыми богатыми надо признать гиперболы, органически переплетающиеся с иными приемами, как последний пример. Сюда относятся гиперболы, данные *сравнением*, где усиление качества достигается *сравнительной* степенью.

- І. Ярче золота вспыхнули дни (Н. Гумилев)
- II. На плечи волосы текут Волной свинца – чернее мрака... (А. Блок)
- Ив этом городе огромном
 Грозней, пронзительнее грома
 Нам дуновенье тишины.
 (С. Парнок)
- IV. Страшно кораблю в океане В бурю, в шторм, в темноте На неизведанном меридиане, На неисчисленной широте. Страшней, когда нет ни воя, Ни тьмы, ни водных лавин, Когда в комнате только двое И кажлый совсем олин.

- V. Как в мразный, ясный день зимой Пылинки инея сверкают,Вратятся, зыблются, сияют,Так звезды в безднах под Тобой. (Г. Державин)
- VI. Я пел, пою и петь их буду,
 И в шутках правду возвещу.
 Татарски песни из-под спуду,
 Как луч, потомству сообщу;
 Как солнце, как луну поставлю
 Твой образ будущим векам.
 Превознесу тебя, прославлю,
 Тобой бессмертен буду сам. (Г. Державин)

В первом случае раскрывается широкое поле деятельности в сравнении золота и осеннего дня, между его блеском и трепетом осенних желтых листьев, деятельность эта легко переступает ту узкую границу представления «яркости цветового ощущения», которая одна содержалась бы в «чистой» гиперболе. Во втором случае сравнение волос с мраком ночи, о богатых возможностях этого сравнения мы уже говорили неоднократно. В третьем примере, чрезвычайно богатом многообразием (объединение противоположностей), раскрывается неистощимый источник конкретных представлений как неожиданной тишины после грохота, так и неожиданным звуком после тишины и конкретных сравнений между ними, которые также легко переступят границы, указанные словами «страшней» и «пронзительнее». Четвертый случай – целое стихотворение построено на детально проведенной большой гиперболе: указано несколько вех, с помощью которых мы должны устанавливать иерархию все большей «страшноты» и от которых также раскрываются иные пути. Наконец, последние два примера – наиболее «гиперболические», сами достаточно говорят за себя. Это ряд высших героик и те высшие гиперболы, до которых поднимался лишь Державин, делая это иногда почти наивно с нашей теперешней точки зрения, но все же с поражающей силой.

В более тонком виде гипербола постоянно сопутствует самым различным приемам. Разобранные ранее строки:

Но и зубами моими Не удержал я тебя... несут в себе явную гиперболу. Мы говорили, что одна из связей здесь: пустить в ход зубы как какое-то последнее средство, в котором человек обращается как бы в зверя: в последних ступенях исступления. Эта гипербола усилена частицами «Но и». Еще тоньше и слабее присутствует гипербола в строке «Вечность лишь изредка блещет зарницами», в слове «зарница», являющемся гиперболическим символом мгновенности, а ассоциация с мгновенностью здесь очевидна (см. главу III, § 2).

Далее мы весьма склонны иногда оценить как гиперболу простое множественное число, о смысле которого мы говорили в конце предыдущего параграфа. Так в четверостишии:

Моего тот безумства желал, кто смежал Этой розы завои, и блестки, и росы; Моего тот безумства желал, кто свивал Эти тяжким узлом набежавшие косы.

- гипербола ясно слышится уже в первой строке, ибо «безумство» явно понимается как что-то крайнее, последнее. Но во второй строке – тот же пафос, тот же эмоциональный подъем продолжается и необычайно усиливается множественными числами и переживаниями. Каждое множественное число, каждая частица «и» второй строки гиперболизируют Образ розы все больше и больше. Этот случай замечателен тем, что указывает явную связь между понятием множественности и понятием величины, содержащемся в гиперболе; и это может быть косвенным подтверждением того, что в психологической основе гиперболы также лежит множественность. Эта связь станет еще более очевидна в строке:

... И зори, зори, зори... (А. Блок).

- где гипербола дана простым повторением слова, взятого во *множественном* числе. Идя еще дальше в этом направлении, мы, не видя резкой границы, придем к тому, что вообще всякий так называемый «героический» пафос в стихе – есть гипербола. С другой стороны, мы придем к тому, что всякое умышленно употребленное множественное число в стихе есть также уже маленькая гипербола, а это охватывает уже почти всю поэзию, ибо нет стихов, в которых не было бы героики. И действительно, в конечном счете всякое художественное произведение должно быть гиперболой, ибо, с одной стороны, всякое произведение должно указать нам на нечто новое, трансцендентное всему нашему прошлому, с другой стороны, каждое художественное переживание основано на всеединстве бесконечного многообразия, каждое художественное переживание несет пафос множественности.

Мы выделяем гиперболу в узком смысле как особый прием, когда на это новое и на эту множественность нам указывает грубо-лексически данное понятие величины. Но когда мы переходим к более тонким случаям гиперболы, мы видим, как постепенно понятие величины почти исчезает, или точнее, сливается с пафосом Образа вообще. Понятие величины остается лишь средством и, притом, хотя часто употребляемым в стихе, но само по себе - весьма грубым и бедным. Поэтому справедливы упреки слабым, начинающим поэтам, когда они сразу обращаются к гиперболам, но все же нужно сказать, что упреки эти делаются обычно не так, как надо. Они базируются на том, что «нельзя обо всем говорить с пафосом и в превосходной степени, нельзя все преувеличивать». Это неверно, ибо все-таки каждый Образ несет восторг созерцания неограниченного множества, а неограниченное множество ближе всего стоит (и в понятии числа непосредственно сливается с ним) с понятием бесконечно-большой величины и, с этой точки зрения, каждый Образ опять-таки обязательно должен быть гиперболой и «превосходной степенью», даже если понятие величины и не дано в грубо-лексической форме. И вполне законно и понятно, что каждый читатель, подлинно воспринявший новый Образ, всегда стремится говорить о нем в превосходной степени, как наивный, не искушенный еще в вопросах искусства человек, так и крупный поэт, воспринявший другого поэта. Упрекать за плохую гиперболу надо никоим образом не за то, что она гипербола, а за то, что она недостаточно подкреплена и слита с иными приемами, в окружении которых она только и может получить психологический смысл, т.е. принять участие в создании Формы. Упреки же, обращенные к гиперболе за то, что она - гипербола, за то, что она «преувеличивает», – проистекают лишь от полного непонимания сущности художественного переживания.

Я не могу удержаться, чтобы не привести пример такого сугубо-непонимающего суждения. Белинский, упорно подходящий к искусству с мерилом «научных» и моральных «истин», под огромной тяжестью авторитета которого русская словесность находилась в течение нескольких десятилетий, пишет об одном из лучших произведений Боратынского «На смерть Гёте» (отдав предварительно «дань похвал» поэту): «Поэт слишком много и бездоказательно приписал Гёте. Прекрасно сказано, но не справедливо. Не было, нет и не булет гения, который бы все один постиг. или все сделал». Но между тем Боратынский уж никак не погрешил больше другого поэта, воскликнувшего, что уже не в чужой, а в его собственной груди «огонь сильней и ярче всей вселенной». Если же ко всем подобным возгласам подходить с точки зрения Белинского, то придется вычеркнуть из мировой поэзии, может быть, все самые ценные страницы. Замечание Белинского совершенно равносильно приговору всей поэзии вообше в том, что она говорит «хоть и прекрасно, но несправедливо», и его, по-видимому, искреннее желание, чтобы стихотворение Боратынского было написано несколько иначе, - не в такой «превосходной степени», - равносильно желанию перестроить всю мировую поэзию. Самое большее, в чем можно упрекнуть гиперболу вообще, это – что она не имеет средств заразить читателя тем же пафосом, в частности, что читатель не может заразиться тем восхищением Гёте, которое хочет ему передать Боратынский. Но такой упрек едва ли применим к Боратынскому, который обращался с «превосходной степенью», быть может, осторожнее и целомудреннее, чем какой бы то ни было другой поэт.

§ 3. Психологическая сущность «генов»

Из всего предыдущего нам должно стать ясно, что каждое слово, каждый звук и т.д. могут иметь не одну, а *несколько* эмоций. Легче и проще всего этот факт увидеть на лексике слова. Говоря о генах в первой главе, мы начали с того, что слово в каждом новом случае дает несколько

иную ассоциацию. Теперь мы несколько изменим и детализируем это положение. Каждое слово посылает не одну, а много ассоциаций, и из них всех суммируется пробужденный ген данного слова в каждом конкретном случае. Так, в слове «зарница» в одной строке наметили множество ассоциаций с множеством отдельных представлений: с представлением яркости, с представлением мгновенности, редкости и т.д. При уходе в бесконечность количество ассоциаций возрастает, начинает охватывать все иные элементы, содержащиеся в семантике слова, и проще всего допустить, что, когда наша мысль стремится охватить возможно большее количество фактов, - она прежде всего использует путем деформаций и приспособлений все элементы слов, имеющихся в контексте, все их возможные значения. Как раз в этом отличие слова, произнесенного в обычной речи, от слова в стихотворении. В первом случае мы используем лишь одно частное конкретное значение слова, произнесенного в обычной речи, от слова в стихотворении во втором случае мы берем всё богатство слова, все понятия, чувства, представления, которые только могут в нем содержаться.

Однако все же ген слова каждый раз нов, и это отличие, следовательно, надо искать уже не в различности ассоциаций, ибо каждый раз принимают участие все возможные ассоциации, а в их взаимоотношениях. Действительно, облик пробужденного гена – его качественное отличие от других генов того же слова определяется порядком возникновения этих ассоциаций. Мы видели, что всегда имеются самые первые ассоциации, которые являются, с одной стороны, самыми «легкими» (автоматическими), с другой стороны, самыми яркими. В дальнейшем во временной последовательности начинают возникать ассоциации все более смутные и все менее автоматические. Эта последовательность имеет место как для ассоциаций всей строки вообще, так и для ассоциаций каждого данного слова. Качественный облик гена зависит, прежде всего и больше всего, от самых первых и ярких ассоциаций, дальнейшие ассоциации оказывают на него все более тонкое и малозаметное влияние, но всякая перестановка в их последовательности теоретически все же должна как-то изменять его.

Приводим несколько примеров:

Много их, сильных, *злых* и веселых, Убивавших слонов и людей, Умиравших от жажды в пустыне, Замерзавших на кромке вечного льда, Верных нашей планете, Сильной, веселой и *злой*...

(Н. Гумилев)

Здесь в слове «злой» пробужден совершенно новый ген, который заключается в том, что злое выставлено в привилегированном виде. Мы вместе с поэтом начинаем любить этих злых. Не будем вдумываться в то, какими способами это достигнуто, спросим себя только: куда же девалось другое – более обычное значение слова, утрачено ли оно? Нет, – и оно явно соприсутствует, но как более второстепенный элемент, и оно-то как раз и начинает «обездонивать» значение слова, раскрывать богатство содержания семантики.

Символизм дал нам множество весьма наглядных примеров того, как в одном и том же слове могут уживаться прямо противоположные понятия, дав, например, такие сочетания, как «страстная, безбожная, пустая – незабвенная», употребляя «злой», «безмозглый» – «дрянь молодая», «жестокая-милая» и т.д. – так, что мы заражаемся сочувствием и начинаем любить иногда обладателя этих качеств, но все же как-то не вполне, лишь отчасти, ибо прежние значения слов всегда сохраняются, – иногда как доминирующие, иногда более или менее отходя на задний план, отчего и зависит весь облик гена. Это особенно богатые случаи, ибо здесь мы имеем дело с единством противоположностей.

Поэты любят употреблять слово «темный», ибо его часто можно употреблять по меньшей мере в четырех совершенно различных смыслах: 1) цветовой; 2) неясный, неопределенный, неразгаданный; 3) злой, недобрый; 4) нерадостный. Все эти значения теснейшим образом метафорически слиты в одном слове. Прислушайтесь к нему в словах:

...Тому в любви не радость встреч дана, А темные восторги расставанья.

(М. Волошин)

и «бездонность», раскрывающаяся в слове, выступит чрезвычайно отчетливо.

В первой главе (§ 7А) мы привели шесть цитат, где слово «земля» употребляется приблизительно в одном смысле: земля - мир бытия человека, но значит ли это, что другие понятия, содержащиеся в слове «земля», там отсутствуют: такие как «земля - рыхлая, темная, материальная субстанция», «земля как противоположность морю», «земля как планета»? Едва ли все эти значения отсутствуют. Например, в отрывке из Тютчева ясно слышится плотность земли как некой определенной субстанции, той самой, которую вскапывают лопатой. У Н. Гумилева ясно есть ассоциация с планетой-звезлой (в обоих отрывках). У М. Цветаевой опять явно переплетаются два понятия. А всевозможные эксперименты, которые можно проделывать в стихе путем замены слов, часто вскрывают наличие ассоциаций чрезвычайно слабых, о которых просто так трудно догадаться; и мы имеем полное основание сказать, что и все остальные понятия, содержащиеся в слове «земля», копошатся где-то на пороге сознания, и часто от их последовательности может зависеть облик пробужденного гена. В других случаях в слове «земля» уже гораздо более явно переплетаются *три* и четыре значения:

Не обвиняй меня, Всесильный, И не карай меня, молю, За то, что мрак земли могильной С ее страстями я люблю...

(М. Лермонтов)

Здесь земля и мир бытия человека и его страстей: и земля как *прах*, и земля как жилище умершего человека, ибо прах «могильный», и, наконец, сливающееся со всем этим значение земли, как чего-то злого и темного, противоположного раю, и в чувственном отношении опять единство противоположностей, как в слове «земля», так и в понятии «земных страстей», – осознание их, как чего-то злого, отрицательного и все же любовь к ним. Именно через эти слова здесь совершается уход в бесконечность, – ибо их «смыслы» здесь действительно «бездонны».

Каждое слово в стихе может быть рассматриваемо как скопление наложенных друг на друга метафор, из которых многие находятся уже на пороге сознания.

В § 6 первой главы мы исследовали семантику слова «странно», замечательную тем, что в ней отсутствуют конкретные предметные ассоциации. Однако при более тонком исследовании в нем можно раскрыть все же предметную сторону, находящуюся где-то уже весьма глубоко. Она связана с происхождением слова от корня слова «странствовать»: «странные люди», «странноприимный дом», и ее психологическая связь – схожесть звукового строения со словом «странствовать». Эту неожиданную ассоциацию можно раскрыть лишь при очень внимательном вслушивании в слово в разных конкретных случаях. Однако иногда, в силу особых благоприятных условий, эта ассоциация несколько ближе придвигается к центру поля сознания, отчего «ген» слова «странный» несколько изменяется:

Небесным странником – мне – страннице Предстал – ты. И речи странные – мне – страннице Шептал – ты.

(М. Цветаева)

Здесь, в силу повторов слов и корней «стран» эта ассоциация яснеет, и «речи странные» мы отчасти начинаем воспринимать как метафору, «речи странствующие», метафору, имеющую в свою очередь большое богатство.

Все это богатство слова психически никогда не реализуется сразу, а, повторяем, в известной последовательности, параллельно тому, как раскрывается богатство всех остальных элементов стиха – соседних слов, звуков и т.д.

Все, что мы здесь сказали, относится к лексическим элементам, но то же можно и следует распространить на элементы фонетики, ритма и синтаксиса. Каждый звук, роль которого нам удается до известной степени определить, посылает не одну, а несколько ассоциаций, мы же определяем обычно лишь самую первую. Все остальные ассоциации звука (которые нам обычно удается определить в других конкретных случаях) также присутствуют, но в более скрытом виде.

Таким образом, мы теперь окончательно можем установить психологическую сущность пробужденного гена. Поскольку слово непосредственно психически связано с Образом в каждом конкретном случае – оно становится носителем его свойств. Пытаясь выделить ген одного слова, мы невольно захватываем и сам Образ, – и в этом случае теряемся в определении ассоциации, ибо Образ – неопределим. Мы лишь смутно и неточно можем охарактеризовать его с чувственной точки зрения.

Поскольку же мы начинаем анализировать ген с предметной точки зрения, мы начинаем видеть иерархию сначала более ясных, а затем все более смутных ассоциаций – иерархию, постепенно уходящую в подсознательное; взять все эти ассоциации во всей их совокупности мы опять не можем.

Нам остается при исследовании «генов» характеризовать их, колеблясь между обоими точками зрения: с одной стороны, намечая *первые*, наиболее яркие предметные ассоциации, с другой – характеризуя его с чувственной стороны.

§ 4. Взаимодействие ассоциаций и «точность» Образа

То же, что мы говорим о «гене» одного элемента строки, применимо и к Образу всей строки. Мы неоднократно старались показать, что в Образе стремится в конце концов принять участие все наше прошлое, ибо многообразие фактов здесь ничем не ограничено. Но при этом облик Образа, его качество зависит от порядка, в котором устанавливаются все факты сознания. С временной точки зрения это есть порядок последовательности, с иной точки зрения – порядок убывания автоматичности ассоциаций и ослабления из осознавания. На протяжении последних двух глав мы видели, как поэт соблюдает эту иерархию убывания, постепенно заставляя нашу мысль активизироваться все более и более и подводя ко все более и более «трудным» кольцевым единствам. Мы видели, что последние ассоциации основаны уже на личном творчестве читателя целиком как момент внутреннего приспособления всех, не участвующих еще в работе элементов слова. Этот факт вполне разъясняет то парадоксальное утверждение, к которому многие

любители относятся с пессимистическим недоверием, что в хорошей строке каждый звук, каждый элемент слова играет какую-то роль и имеет какой-то смысл. Это кажется многим технически слишком трудным или даже невозможным. Это действительно было бы технически невозможно, ибо словесный материал оказывает значительное сопротивление, если бы при известной активности мысли, - за известной гранью творческая сила не достигала той величины, при которой психика справляется с любыми элементами, начиная их так или иначе приспосабливать путем деформации качеств или с помощью промежуточных членов. Поэт должен подвести читателя к этой грани, за которой все объединяется. При этом он должен вести мысль путем убывания автоматичности, учитывая все особенности человеческой психики, которые изучены, изучаются или совсем еще неизвестны психологам. Он должен регулировать и направлять нашу деятельность и в должный момент окончательно оставить нас на собственный произвол.

Самая первая особенность психики, с которой он должен прежде всего бороться, - это все та же инертность сознания. Мы видели, что множественность в психике может быть двух родов: чисто количественная и качественная. Наша мысль гораздо легче устремляется по пути количественного ухода в бесконечность. Угадав ряд ассоциаций, построенных на одном каком-нибудь качестве, допустим, путем дробления понятия этого качества, – наша мысль начинает стремиться идти уже только этим путем, безмерно преувеличивая это качество за счет всего остального, а не переходя уже к новым качествам. В этом главная опасность гиперболы. Поэт должен вести нас, в одном месте сдерживая неумелый порыв, идущий как-нибудь однобоко, в другом месте, наоборот, поощряя нашу деятельность, заставляя нас сообщать центральному представлению нужные дозы всевозможных маленьких чувственностей и предметных качеств, - давая каждую в нужной степени интенсивности, ведя нас как раз тем уходом в подсознательное, какой способен дать нам почувствовать все многообразие, могущее принять участие в Образе. Как раз здесь поэт должен обладать тем, что называется «чувством меры», «тонкостью» и т.д.

Содержание

Глава І. Элементы слова

- § 1. Поэзия как звук
- § 2. Жизнь слова
- § 3. Четыре элемента слова
 - А. Синтаксис как интонация
 - В. Фонетика
 - С. Ритм
 - D. Лексика
- § 4. Звук слова в прозе
- § 5. Четыре возможных направления развития поэзии
- § 6. Природа ассоциаций стиха
- § 7. «Гены» элементов слова
 - А. «Гены» лексические
 - В. «Гены» фонетические
 - С. «Гены» синтаксические
 - D. Простейшие элементы слов и трудность их выделения
 - Е. Вопрос происхождения «генов»

Глава II. Форма и образ

- § 1. Цельность и раздельность в природе
- § 2. Цельность и разделенность в психике
- § 3. Форма слова
- § 4. Образ как новый элемент знания
 - А. Творчество научное
 - В. Творчество художественное
- § 5. Постановка дальнейших вопросов
- § 6. Психическое круговое следование
 - А. Элементарное психическое единство
 - В. Восприятие мысли (идеи)
 - С. Математика
 - D. Физические законы
 - Е. Шахматы
 - F. Психический эффект кругового слелования
 - G. Силлогизм вообще
 - Н. Процесс чтения

- I. Процесс возникновения кругового следования
- Эстетические и художественные переживания

Глава III. Процесс восприятия Слова

- § 1. Процесс активизации сознания
- § 2. Принцип необычных смежностей (Психологическое строение метафоры, сравнения, олицетворения)
- § 3. Возникновение Образа
- § 4. Принцип малых воздействий. Типичное в искусстве. Синекдоха. Шарж.
- § 5. Предваряющее действие эмоции

Глава IV. Процесс восприятия Слова (продолжение)

- § 1. Процесс активации сознания с количественной точки зрения (понятие о бесконечности в творческом переживании. Роль множественного числа и другие терминологические особенности поэзии)
- § 2. Гипербола. (Гипербола как указание на новое. Гипербола как предел с математической точки зрения)
- § 3. Психологическая сущность «генов»
- § 4. Взаимодействие ассоциаций и «точность» Образа <не окончено>
- § 5. О субъективных ассоциациях стиха <не написано>

Глава V. Образы природы и искусство (образы животных, простейших форм, красок, запахов, созерцаний природы и m.д.) <не написана>

Глава VI. Образ с гносеологической точки зрения <не написана>

Глава VII. Жизнь и эволюция Образа (возникновение Образов, возникновение понятий, общие представления. Рост, постепенная утрата восприятия индивидуальных вещей). < не написана>

Н. А. Струве

В. Н. БУНИНА: СКРОМНОСТЬ И ПРИСУТСТВИЕ*

Интервью В. В. Бойкова

- Прошлый раз Вы сказали, что русская эмиграция в Париже жила своей внутренней жизнью. А каким было место Веры Николаевны Буниной в этой жизни?
- Можно сказать просто положение жены Нобелевского лауреата сразу давало ей определенное место. Она же отличалась, во всяком случае в последние годы жизни, когда я
 ее хорошо знал, скромностью, но и присутствием. Скромность не мешала быть не только женой, но и Верой Николаевной Буниной. Мы знаем ее в жизни пострадавшей от
 своего мужа, но и, конечно, заботившейся о нем до конца.
 Все же она пострадала от бунинской любви к его подругам,
 а они были почти до конца жизни. Большое достоинство
 Веры Николаевны, что она все это по-своему выдержала. У
 них были трудные психологически годы, но она в каком-то
 смысле все преодолела.

Не случайно он женился на Вере Николаевне: в ней было то, что соответствовало лучшему в нем. Я думаю, чем-то очень хорошим он прельстился, что на самом деле помогало ему жить. Она была в этом смысле его добротой. Это не значит, что у него не было доброты – бунинская доброта была, быть может, спрятана глубоко. А в ней доброта была ясная, простая и одновременно высокая.

Проблема у них была в том, что не было детей, – я не знаю почему. Может быть, Иван Алексеевич трудно пережил смерть своего пятилетнего мальчика от первой жены. Отчасти это их соединяло, а отчасти, конечно, сделало жизнь более трудной, более сосредоточенной со стороны Веры Николаевны на одном. Иван Алексеевич был ее мужем, но в каком-то смысле и сыном, несмотря на то, что была намного

^{*} Продолжение публикации «Классик в неклассическую эпоху. Интервью с Н. А. Струве» (ФЗ. 2003. \mathbb{N}^2 20). Редакция ФЗ, пользуясь случаем, благодарит Никиту Алексеевича Струве – в канун его 85-летия — за внимание к нашему журналу и выражает надежду на дальнейшее сотрудничество.

моложе его; одновременно она была нянькой, матерью, помощницей Ивана Алексеевича. Вера Николаевна давала немножко себя растаптывать, приносила себя в жертву, и его властность по отношению к ней была бы более или менее нормальной у отца, – я уже говорил, что до сих пор помню его крики, взывания. Они составляли немножко своеобразную чету – очень разные, а в каком-то смысле, может быть, и нет. В каком-то смысле их супружество было объективно несчастным, но субъективно счастливым.

Вера Николаевна поразительна своим женским благородством, женской мягкостью. Я нашел в своем архиве ее письмо моей матери от 5 марта 1949 года. Когда женился брат Петр, родители приглашали Буниных на свадьбу. И в ответ она пишет очень просто и вместе с тем душевно, она была душевный человек.

– Вера Николаевна из старомосковской дворянской семьи Муромиевых.

Да. Пишет, что Иван Алексеевич поправляется, но еще очень слаб: «Я выхожу только за покупками. Минут пять гляжу на море, а затем спешу с покупками домой». Одновременно и бытовое и что-то другое. «Читаем "В лесах", вернее, прочли». Это тоже у них была общая жизнь: они читали вместе – не знаю, читала ли она вслух. Такое домашнее письмо, где какая-то забота обо всем. «Завтра Великий Пост, а я живу без церкви». Ее церковность была не броская, но реальная. Она поздравляет брата Петю, вспоминает свадьбу моих родителей. Здесь и любопытство, и народный характер, и старомосковская культура.

- Вы говорили, что Бунин смягчался присутствием Веры Николаевны. На Ваших глазах были такие примеры?
- С ними жил вместе и отчасти утешал Веру Николаевну Зуров. Ей было с кем поговорить или кому пожаловаться. Когда я к ним ходил в последние годы всегда был очень приятный прием у нее. Она избегала мешать... Кроме того Ивану Алексеевичу наскучивало, когда он полулежал, ему было трудно. В последние годы ему было трудно жить. Бунин внутренне мучился...
 - Мучился от чего?
- От самого себя мне так всегда казалось. Потом, пережить революцию, советскую систему тоже очень тяжело,

это постоянное страдание, но он старался все это и свои слабости преодолевать, я бы сказал, напором.

- Впервые Вы увидели Веру Николаевну на встрече нового 1946 года, когда она пришла вместе с Иваном Алексеевичем?
- Да-да. Но тогда Бунин еще был присутствующий, живой... Взгляд был живой... А она, как и в дальнейших наших встречах была очень скромная, но постоянно светлая. Одновременно и домашняя и все-таки церковная.
 - Это были дружеские отношения, она опекала Вас?
- Нет, это скорее было продолжение семейных отношений. Мы недостаточно совпадали по возрасту и эпохе, но они почувствовали, что мне кое-что доступно. В это время началось мое становление личное в 1954 году я женился, общественное и профессиональное.

В каком-то письмеце он обращается к моему отцу «дорогой папа» – в связи со мной и братом. Это трогательно, показывает, как Иван Алексеевич, который все время утверждал себя, умел держать себя с юмором, был по-человечески близок с моей семьей.

- Вы припоминали, что пришли спустя год после смерти Бунина на поминки к Вере Николаевне. И как этот помин проходил, как она все устроила? Были ли разговоры о нем?
- Народу было немного человек десять-пятнадцать... При таких обстоятельствах люди не занимаются воспоминаниями, а скорее общением друг с другом, в котором может присутствовать поминаемый.
- Вера Николаевна была творческим человеком: в тридцатые годы в «Последних новостях» появляются ее первые публикации — рассказы, очерки. Она мужу старалась соответствовать?
- Может быть. И это характерно для всего этого поколения письменная культура, умение писать. Я немного присматривался к ее писаниям, но не находил ничего замечательного. Но вот письмо так никто сейчас не напишет и тут тоже личность играет роль. Она была сердечная, но без пафоса. У Ивана Алексеевича было много ложного пафоса в общении, в быту. Ему было трудно совладать с его гениальным даром писательства. Я помню его чтение оно было собранным, не театральным. Но в жизни он был пафосным, она же отличалась скромностью.

- Когда Вы беседовали с Верой Николаевной после его смерти, она возвращалась к его личности, рассказывала о нем?
- Нет, но что-то я мог уже забыть. Специально не направлял русло беседы, считал, что достаточно знал в последние годы Ивана Алексеевича.
- После смерти Ивана Алексеевича какую она вела жизнь ведь это было на Ваших глазах. Мы помним, что Вера Нико-лаевна написала две замечательные книги «Жизнь Бунина» и «Беседы с памятью».
- Да, достойные книги. Она поддерживала свои знакомства, своих друзей, Зурова. Это было ее заботой. Что плохо вообще не иметь возможности о ком заботиться, а она отдыхала душой с Олечкой Жировой, кратковременной моей студенткой.
- Вы помните Веру Николаевну, выступающую на какихто собраниях, в центре внимания какого-то сообщества?
- Кажется, однажды она выступала в Русской консерватории на вечере памяти Ивана Алексеевича. В то время там собирались остатки русской эмиграции, это было симпатично и скромно. Не думаю, что она играла какую-нибудь роль. Вера Николаевна была в хорошем смысле частным человеком, была этому абсолютно чужда... Было ли это сознательно-бессознательно? Это входило в ее манеру быть и жить.
- С кем она больше всего общалась после смерти Ивана Алексеевича, помимо своих домашних — Зурова, Ольги Жировой?
- Я помню Нилусов Берту Соломоновну и ее дочь, они жили напротив, на одной лестничной площадке. Русские люди не были в то время одиноки особенно в Париже. Церковь для нее была частью жизни в отличие от Бунина для него она особой роли не играла.

1 ИЮЛЯ 2014 ГОД *Париж*

В. Н. Бунина ПИСЬМО Е. А. СТРУВЕ

Публикация и примечания В. В. Бойкова

5. III. [19]49 [Жуан ле Пен]

Дорогая Екатерина Андреевна,

Давно хотела ответить Вам на Ваше милое письмо¹, столь обрадовавшее нас, хотела поздравить вас всех, а особенно Петю², но заболел И<ван> А<лексеевич> (в легкой форме летняя болезнь), и у меня на душе была тревога³, и не хотелось ею портить ваше праздничное настроение.

Мы очень рады за Петю, желаем ему прожить также хорошо, как прожили вы до серебряной свадьбы. Жаль,

Струве Екатерина Андреевна, урожденная Катуар (1895–1978), из московской купеческой семьи. По получении этого письма Вера Николаевна пишет: «Сегодня от Струве. Она сообщает, что Петя женится. А я как сейчас помню, как Ступницкий сообщил мне о его рождении в Татьянин день на балу в пользу Московского Землячества. Вспоминается и свадьба его родителей... П<eтр> Б<ернгардович> написал мне, что из всех описаний только мое вызывало у него слезы на глаза». Дневниковая запись В. Н. Буниной от 1 февраля 1949 г. Русский Архив в Лидсе (далее РАЛ), МS 1067/423.

² Струве Петр Алексеевич (1925–1968), старший сын А. П. и Е. А. Струве. Окончил парижский медицинский университет, работал до конца жизни практикующим врачом. В 1964 г. принял священство, служил в парижском соборе Св. Александра Невского. Деятельный член и вицепредседатель Русского Студенческого Христианского Движения. Трагически погиб в автомобильной катастрофе.

³ Рецидив бронхиальной астмы с повторной пневмонией. Летом 1948 г. Вера Николаевна пишет: «Третья неделя болезни Яна – астма – фокус в легком. Он сильно страдал. Задыхание, кашель. Плохая работа почек. Полное отсутствие аппетита. Сейчас получше. Т° нормальная, но слабость, слабость, слабость» (Дневниковая запись В. Н. Буниной от 25 июля 1948 г. РАЛ МЅ 1067/424). За месяц с небольшим до публикуемого письма она же записала: «Ян лежит с закрытыми глазами и с трудом дышит <...>. Вчера он попросил лечь с ним. И слава Богу, ночью сильно задохнулся. Одному бы ему не справиться. <...> Третьего дня кашлял безостановочно с 8 ч. вечера до 4 утра – не спали.

Стала тревога о нем жить в сердце. <...>». Дневниковая запись В. Н. Буниной от 1 февраля 1949 г. РАЛ MS 1067/423.

 $^{^1}$ Письмо написано из эмигрантского пансионата «Русский дом» в Жуан ле Пен (Juan les Pins), куда И. А. и В. Н. Бунины приехали в январе 1949 г.

что нас не было в Париже, я с удовольствием выпила бы бокал вина... Вспоминаем вашу свадьбу и какие вы были тогла⁴.

Очень рады, что невеста 5 Пети вам по душе. Есть ли у нее родители? И кто они? Как говорят: «из каких она квасов» 6 ?

Сегодня пришло нам письмо от Ляли Петровича⁷.

Спасибо за приглашение на свадьбу⁸. Мы думаем вернуться домой или в конце апреля или в начале мая. Мне хочется в этот день быть с вами со всеми.

И<ван> А<лексеевич> поправляется, но еще слаб. Очень уж плохая погода. Последние дни наступили холода. Целый день топим железную печку, что не очень полезно для дыхательных путей. На воздух выйти ему нельзя. Сегодня он так и пролежал в постели.

Я выхожу только за покупками, минут пять гляжу на море, а затем спешу с покупками домой.

Читаем «В лесах», вернее прочли. Очень длинно и слишком «литературно», но быт очень интересный, и какой народ староверы, какие женщины! Жаль, что портрет Але-

 $^{^4}$ Свадьба А. П. и Е. А. Струве состоялась в Париже во второй половине февраля 1924 г.

⁵ Будущая жена П. А. Струве – Татьяна Борисовна Лебедева (1922–2005) – дочь русских эмигрантов Бориса Ивановича и Нины Яковлевны Лебедевых – впоследствии участвовала в деятельности РСХД.

⁶ Выражение явно принадлежит Бунину. В статье «К воспоминаниям о Толстом» (1926 г.) он пишет о связи черноземной полосы России с Л. Н. Толстым, Н. С. Лесковым, И. С. Тургеневым, А. В. Кольцовым, И. С. Никитиным и др. «Даже и Пушкин с Лермонтовым отчасти наши, ибо их родичи, Воейковы и Арсеньевы, тоже из наших мест, из наших квасов, как говорят у нас». (*Бунин И. А.* Публицистика 1918−1953 годов / под общ. ред. О. Н. Михайлова. ИМЛИ РАН, «Наследие». М., 2000. С. 211.)

⁷ Шуточное соединение домашнего имени и отчества Алексея Петровича Струве (1899–1976), библиофила и букиниста, мужа Екатерины Андреевны. В этот же день Вера Николаевна записывает в дневнике: «Нам: от Ляли Струве, очень милое, веселое – рад женитьбе Пети» (Дневниковая запись В. Н. Буниной от 5 марта 1949 г. РАЛ МЅ 1067/423). Письмо А. П. Струве от 3 марта 1949 г.

⁸ Свадьба была 28 апреля 1949 г. в Париже. Бунины покинули Жуан ле Пен 14 мая. (Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы под редакцией Милицы Грин в двух томах. М., 2005. Т. 2. С. 394.)

нушки кто-то вырвал. А кто это художник Боклевский? Не сын ли он профессора в Сосновке по кораблестроению⁹? Очень хороши лица.

6.III. Вчера не успела докончить. Моя жизнь – это нянькино одеяло – вся из лоскуточков: то печку посмотри, то чай согрей, то постирай, то подай книгу, перо и т.д. и т.д. Только знаешь, что встаешь и садишься. У меня даже правая нога заболела.

Сегодня ела блины, И<ван> А<лексеевич> отказался. Завтра Великий Пост, а я живу без церкви.

Не знаю, будут ли службы в антибском храмеⁿ? Это – тяжелая сторона здешней жизни.

Целую вас.

Дружеский привет от нас всей вашей милой семье.

Ваша В. Бунина

Текст письма печатается с любезного разрешения © The Ivan and Vera Bunin Estate. 2014.

Особая признательность за помощь в подготовке текста к публикации Ричарду Дэвису (Русский Архив Лидского Университета) и профессору Антуану Нивьеру, заведующему архивами при Епархиальном Управлении Архиепископии Православных Русских Церквей в Западной Европе Константинопольского Патриархата.

- ⁹ Здесь неточность: автор иллюстраций художник П. М. Боклевский (1816–1897), а его сын К. П. Боклевский (1862–1928) профессор, декан кораблестроительного отделения Санкт-Петербургского Политехнического института имени Петра Великого, располагавшегося в начале ХХ в. в пригороде, близ деревни Сосновка. Вероятно, советское издание романа предоставил Буниным А. П. Струве.
- 10 В дневнике Веры Николаевны ровно через три года, 6 марта 1952 г. это же выражение сопутствует другому образу: «[...] день нянькино одеяло из разноцветных, но однородных лоскутков». (Устами Буниных... С. 403.)
- ¹¹ Жуан ле Пэн и Антиб расположены на небольшом полуострове Лазурного побережья Франции, поэтому церковь Всех Святых в Земле Российской Просиявших в Антибе была ближайшей для В. Н. Буниной. Храм расположен в маленькой старинной бывшей римско-католической часовне напротив порта в центре Антиба. В то время его окормлял архимандрит Арсений Балкун из Ниццы, поскольку на месте не было священника и клир приезжал из Ниццкого прихода служить раза два в месяц и по праздникам.

А. В. Карельский

ЭПИСТОЛЯРНЫЕ УДОВОЛЬСТВИЯ

Публикация и предисловие О. Б. Вайнштейн

В публикуемой подборке представлены письма Альберта Викторовича Карельского Алле Борисовне Ботниковой.

Альберт Викторович Карельский (31.01.1936, с. Ершовка – 24.06.1993, Москва) – российский германист, доктор наук, профессор кафедры зарубежной литературы Московского государственного университета, автор многочисленных трудов по немецкой литературе. В переволах А. В. Карельского российские читатели впервые познакомились с ключевыми произведениями Г. Клейста, Э. Т. А. Гофмана, Й. Эйхендорфа, Г. Бюхнера, Ф. Геббеля, Ф. Ницше, Р.-М. Рильке, С. Георге, Х. Додерера, Р. Музиля, Ф. Кафки, Г. Грасса, К. Вольф, Г. Броха, М. Фриша. А. В. Карельский - автор книг «От героя к человеку: два века западноевропейской литературы» (1990); «Драма немецкого романтизма» (1992). В 1993 г. посмертно вышла книга «Бог Нахтигаль. Немецкая и австрийская поэзия в переводах А. Карельского». Уже после смерти А. В. Карельского вышли книги, содержащие его лекции и статьи по зарубежной литературе¹.

Алла Борисовна Ботникова – германист, автор многочисленных трудов по немецкой литературе². Доктор филологических наук, профессор, блестящий специалист по Гофману и немецкому романтизму. Училась сначала в знаменитом ИФЛИ, а затем на филологическом факультете МГУ, который окончила в 1945 г³. Преподавала на филоло-

¹ См.: *Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея. Беседы по истории Западных литератур / сост. О. Б. Вайнштейн. М.: Изд-во РГГУ, 1998; *Его же.* Метаморфозы Орфея. Выпуск 2: Хрупкая лира / сост. Э. В. Венгеровой. М., Изд-во РГГУ, 1999; *Его же.* Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур / сост. А. Б. Ботниковой и О. Б. Вайнштейн. М.: Изд-во РГГУ, 2007.

 $^{^2}$ *Ботникова А. Б.* Э. Т. А. Гофман и русская литература (Первая половина XIX в.). Воронеж : ВГУ, 1977 ; *Ее жее.* Немецкий романтизм : диалог художественных форм. Воронеж : ВГУ, 2004.

 $^{^3}$ См. подробнее автобиографию А. Б. Ботниковой: *Ботникова А. Б.* В те времена... Воронеж : Изд-во ВГУ, 2008.

гическом факультете Воронежского государственного университета: с 1949 г. работала на кафедре зарубежной литературы, заведовала ею с 1969 по 1990 г. 4

В письмах Альберта Викторовича к Алле Борисовне речь идет о литературе, переводах, университетской жизни, отражена работа над многими совместными проектами, например, изданием шеститомника Гофмана. Неслучайный штрих: одна из постоянных тем писем – новые книги, которые оба корреспондента, будучи заядлыми библиофилами, посылали друг другу в подарок.

Другой сквозной мотив этих писем – нехватка времени. Вынужденно тратя драгоценные часы на дополнительные, отнюдь не творческие, «нагрузки» в университете и занимаясь любимым делом в оставшееся время, постоянно оглядываясь на «дедлайны», Альберт Викторович констатировал в одном из писем: «Вокруг меня сужается кольцо времени» (30 апреля 1982 г.). В конце концов, ему действительно не хватило времени его жизни, чтобы реализовать отпущенный Богом талант...

Переписка началась в 1971 г. и продолжалась вплоть до самой смерти Альберта Викторовича в 1993 г. На протяжении всех этих лет Алла Борисовна оставалась постоянным собеседником А. В. Карельского. Письма А. Б. Ботниковой, к сожалению, не сохранились.

К письмам в Воронеж Альберт Викторович всегда относился как к «эпистолярным удовольствиям» – возможности высказать свои мысли и переживания близкому другу. Характерные зачины: «Я уже так давно предвкушаю письмо к Вам, что, боюсь, не упомню всего, что собирался написать» (29 декабря 1977 г.); «Решил позволить себе несколько приятных минут и поболтать с Вами» (18 октября 1985 г.). Письма Алле Борисовне служили для него своеобразным дневником, в котором он фиксировал события и впечатления своей жизни. Сейчас пришло время приоткрыть некоторые страницы этого дневника.

⁴ См.: Дань сердца и ума: сборник научных трудов, посвященный юбилею А. Б. Ботниковой / ред. М. К. Попова. Воронеж: ИИТОУР-Полиграф, 2009; «Учить других – потребен гений, потребна сильная душа...». К юбилею А. Б. Ботниковой. Воронеж: Изд. дом ВГУ, 2014.

Благодарю за помощь в подготовке публикации Аллу Борисовну Ботникову, которая любезно предоставила письма и прокомментировала несколько фактов, Ирину Попову, Алексея Карельского, а также моих друзей-однокурсников, с которыми мы вместе занимались в семинаре по немецкому романтизму А. В. Карельского в 1980 г., – Ольгу Асписову и Елену Войналович. Комментарий к письмам – во многом продукт этой совместной работы.

* * *

Москва, 16.11.1971.

Дорогая Алла Борисовна,

<...> я ежедневно - ежедневно! - таскаюсь на какие-то совещания, заседания и т.д. Это меня совершенно выбивает из колеи, из равновесия и всего остального. У меня явно по отношению к так называемой общественной работе прогрессирует какой-то патологический заскок, синдром - я сразу теряюсь, опускаю руки, делаю мало, а сомневаюсь и размышляю много, и если мне суждено на чем-нибудь свихнуться, то скорее всего именно на этом пунктике. В такие минуты я всерьез начинаю прикидывать, как и куда мне из университета податься, чтобы обеспечить себе хоть элементарное душевное спокойствие. Причем это не от какого-либо принципиального индивидуализма - вовсе нет. - просто это оттого, что в таких условиях вся эта работа носит настолько бессмысленный характер, настолько является пустой тратой времени, что сложность для меня не в том, что я трачу свое время, а в том, что я вынужден заставлять других тратить свое время. И вот я стыжусь тех студентов, которых я вызываю по нуждам этой работы, тех преподавателей, к которым я по этим вопросам обращаюсь, и т.д. Все это чувствуют и ничего по моим рекомендациям не делают, и тогда я пытаюсь все делать сам - в общем, сам завариваю какую-то чертовщину.

Вот видите, и я тоже дорвался до интеллигентских рефлексий, дай мне только волю. Вы уж меня извините, если я слишком Вам с этим докучаю...

Желаю Вам всего самого хорошего,

Ваш А. К.

Москва, 9.1.76.

Дорогая Алла Борисовна!

Очень был рад и тронут, что отнесен к той категории Ваших друзей, которым спешат написать еще в уходящем году даже под стук Деда Мороза в дверь. В наши дни, когда под этот же стук еще приходится писать отчет о соцсоревновании, это что-нибудь да значит...

Я переполз в Новый Год вполне благополучно, но на третий день тоже простудился (вероятно, за новогодние ночи организм ослабевает) и сейчас наслаждаюсь домашне-бюллетеневым режимом, – пропустил два присутственных дня, на которые как раз упали три совещания и одно собрание, и заменил их «тщательным прочтением» Клейста. Я в данный момент весь в нем – рожаю предисловие⁵. Пора его уже и сдавать, но я еще не нашел ниточку, на которую все можно нанизать; где-то она вьется около самых серых полушарий, но никак не материализуется; «короткого замыкания» нет – а без него начинать не могу. Как в свое время сказал Томас Манн, «я знал, что я его люблю, – теперь я знаю, почему»; но этого еще мало. Он достоин любви за слишком многое – а надо излить ее на один печатный лист.

Прочитал по Вашему совету статью Лотмана о декабристах⁶. С интересом, но и, как говорит Саша Полторацкий⁷, «с резервом». Кое-где мне почудился некий «ираклие-андроникизм»: история с поездкой Чаадаева эффектна и психологически соблазнительна, но, по-моему, абсолютно беллетристична и более подобает роману (хорошему, умному!), но не научной статье. (В упрек я ставлю это потому,

⁵ Речь идет о предисловии А. В. Карельского «О творчестве Генриха Клейста (1777–1811)» к сборнику: *Клейст Г. фон.* Избранное. М.: Художественная литература, 1977. С. 3–21.

⁶ См.: *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов / под ред. В. Г. Базанова и В. Э. Вацуро. Л.: Наука, 1975.

⁷ А. И. Полторацкий (1935–1995), друг А. В. Карельского. Учился на филфаке вместе с Альбертом Викторовичем, но в английской группе. Работал всю жизнь на филфаке МГУ: на кафедре английского языка, на кафедре структурной и прикладной лингвистики, в последние годы жизни – на кафедре истории зарубежной литературы; старший научный сотрудник.

что она <u>обставляется</u> сугубо научно, – потому что хорошие критические статьи разве есть что-нибудь иное, как главы из биографического романа?)

Что же меня совсем раздражало – это упорное насаждение семиотической терминологии. Она казалась мне тут настолько чужеродной, искусственной, что порой производила комическое впечатление. Право же, такие фразы, как: «в обществе со сложной системой социальной семиотики отдых будет неизбежно ориентирован на непосредственность, природность, внезнаковость», – как дамы в кринолине и с транзистором. (И, кстати, тут же – почему выезд на лоно природы – акт «внезнаковый»? – стр. 51–52)8. – Если статья хороша и без них – зачем они? У меня было ощущение, что они ничего не проясняют, не дополняют, – только время от времени переводят нормальные вещи на какой-то другой, псевдоученый язык.

Вообще, обращаясь время от времени к работам Лотмана (недавно читал его интерпретации русской лирики в книге «Анализ поэтического текста»⁹), я каждый раз испытываю странное чувство. Я восхищаюсь тем, что он тонко чувствует поэтический текст, – и каждый раз меня коробят натяжки, к которым он нередко прибегает, чтобы защитить идею железной функциональности каждого «уровня» текста. Особенно это чувствуется, когда он переходит к звуковому оформлению текста. У него получается, будто поэт даже ни звука ни одного не издаст в простоте душевной, – все печется о структуре и о соответствии уровней, все подгоняет фонемы под лексемы, а лексемы под синтагмы. Мне вдруг становится жаль чудесных стихов – тонкость анализа вдруг оборачивается какой-то грубой схематизацией.

И вот я все чаще думаю: так ли уж строга и научна эта метода, как о ней принято полагать? Какие реальные при-

⁸ Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни. С. 25–74. В более поздних изданиях именно эта фраза была отредактирована (ср.: «В обществе со сложной системой социальных отношений отдых будет неизбежно ориентирован на непосредственность, природность, простоту, внезнаковость» // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.). СПб. : Искусство-СПб., 1994. С. 355).

 $^{^9}$ Речь идет об издании: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л. : Просвещение, 1972.

бытки вносит эта техника исследования – по сравнению с обычным тщательным, «на совесть» анализом поэтического текста? Порой – как в статье о декабристах – нова только терминология, а суть-то – старая добрая интерпретация, делаемая человеком, тонко чувствующим поэзию?

Любопытное совпадение: готовясь к докладу по Рильке, я выволок свои старые записи уроков немецкой стилистики, когда я (еще в 1964 году, еще не зная ни Лотмана, ни русских формалистов) со своими студентами анализировал несколько стихов Рильке. Что я нахожу, Боже мой? Схемы! Фонемы! Стрелки! Формулы! Переходы с уровня на уровень! Я-то уж детали эти забыл – готовился в свое время, как Бог на душу положит, – а может, я был бессознательным лотманистом?

Но это еще не все. Для доклада мне ничто из этого не пригодилось (очень уж «крупный план»), но на вечере после меня выступил один из наших московских «рилькистов» с «интерпретацией одного стихотворения» («Die Einsamkeit ist wie ein Regen»)¹⁰. Он вообще-то очень умный, способный молодой человек, я его помню еще студентом, и до сих пор считаю одной из надежд нашей германистики - и вдруг он на глазах изумленных слушателей так начинает свежевать рильковский «шедевр», что тот буквально умирает у всех на глазах – как труп, разъятый. Конечно, это был и очень наивный, неумелый «лотманизм», к тому же разбавленный постоянными – и этой системе совсем уж противопоказанными – эмоциональными восторгами по поводу «гениальных находок», «потрясающих поворотов» и т.д. Публика была в растерянности, в недоумении – было ошущение какой-то ужасной неловкости – Реіпlichkeit^п тут самое подходящее слово.

Конечно, любую методу могут довести до абсурда неумелые подражатели, – но боюсь, что опасность абсурда кроется и в самой установке. Я не силен в семиотике; может быть, наука о знаках и стала нынче насущной необходимостью. Но рассматривать поэзию только с точки зрения того, что она знак, – соответствует ли это сути и «структуре» предмета рассмотрения? Ведь, насколько я понимаю, за предпосылку в этой науке берется то общее, что присуще поэтическому

 $^{^{10}}$ «Одиночество, как дождь» (нем.) – первая строка знаменитого стихотворения Р. М. Рильке «Одиночество» из «Книги образов».

¹¹ Тягостное, мучительное положение; неловкость (нем.).

слову и дорожному знаку (грубо говоря). Не маловато ли это для <u>литературы</u>? Уж тогда и социологический, и фрейдистский метод более оправданы – они касаются более существенных сторон творчества, или, во всяком случае, если посмотреть строго «философски», в равной мере внеположны поэзии, имеют дело с более широкими сферами, в которых поэзия растворяется, теряет свои существенные черты. – Это, конечно, по поводу избыточности лотмановской терминологии. Я просто не вижу в ней надобности. Но все-таки установка ведет и глубже – создается какойто новый, формальный детерминизм, который и ведет ко всем этим натяжкам.

Что это я растрактатился? Будто и Вам, да и мне делать больше нечего, как читать и писать все это! Извините ради Бога за этот поток занудно-критического сознания. Увлекся...

Кончаю. Уморил Вас совсем. Извините! Большой привет Зиновию Яковлевичу¹² и всем воронежцам.

Семейство мое Вам кланяется.

Ваш А. К.

Москва, 6.5.1976.

Дорогая Алла Борисовна,

Неофициальный свой отзыв¹³ хочу начать по-старинному церемонно: позвольте от души поздравить Вас с завершением этого труда, всю огромность которого я по-настоящему осознал, только его прочитавши. Я испытывал сочувствие, перемешанное с восхищением. А восхищение шло не только от этой огромности, Вами осиленной, но и от того, как Вы ее осилили. Собственно говоря, все, что я

¹² Зиновий Яковлевич Анчиполовский (1928–2015) – муж А. Б. Ботниковой, писатель, театровед, автор восьми книг, специалист по истории русского и зарубежного театра.

¹³ Речь идет об отзыве на книгу А. Б. Ботниковой «Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX в.)» (Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1977). Комментарий А. Б. Ботниковой: «В нашем университетском издательстве требовали, чтобы одна рецензия была обязательно из Москвы и притом − скоро. Обратиться мне, кроме А. В., было не к кому. Взмолилась. Ответил быстро, сказав, что для друзей готов на все. Написал очень хорошо и все поля испещрил своими замечаниями и соображениями. Я их, кстати, все учла. Все были в дело и абсолютно доброжелательны».

пишу в отзыве, не только не преувеличено, но даже и несколько преуменьшено, приглушено, – потому что я побаивался переступить границы академически-рецензионного стиля и тем еще, пожалуй, напортить делу, поселив в душах Ваших издателей подозрения в пристрастности.

Пожалуй, больше всего меня удивляет то, как Вы сумели придать этому сухому жанру сравнительных анализов необычайную живость и увлекательность, – опять не в смысле упрощения и беллетризирования: Вы подняли на поверхность те потенции, которые скрыты в подобной теме, – потенции духовной истории, – а она ведь и есть в нашем предмете самое увлекательное. Еще одна была опасность – чрезмерной импрессионистичности и произвольности, эссеистичности, – Вы и ее избежали. Здесь все очень строго и доказательно.

Поначалу у меня очень много заметок на полях (но я до самого конца читал «подряд»!). Ради бога, не придавайте им бо́льшего значения, чем то, которое они имеют: вопросы доброжелательного читателя, отчасти идущие, быть может, от недостаточной осведомленности в предмете, отчасти от желания что-то улучшить (опять же, на мой взгляд). А потом – работа в ИНИОНе¹⁴ меня развратила, я уже не могу читать текста (во всяком случае, машинописного!) в простоте душевной, рука не знает, куда себя деть без карандаша. – Впрочем, что я так много об этом говорю, это же все мелочи, «блохи» на редакторском языке.

Надеюсь, что Вы не сделаете промаха и после появления книги защитите ее как докторскую диссертацию. Я уже говорил Зиновию Яковлевичу, что не вижу никакой надобности в дополнительном введении (в заключении – разумеется!). Я просто не представляю себе, как Вы смогли бы там не повториться. История вопроса у Вас уже есть, она подана органично. Так что взвесьте все основательно – не засушите начала из-за простого следования «тому, что полагается» 5...

¹⁴ В 1973–1978 гт. А. В. Карельский был старшим научным сотрудником ИНИОН АН СССР и по долгу службы ему приходилось постоянно заниматься рецензированием и редактированием текстов.

 $^{^{15}}$ А. Б. Ботникова защитила докторскую диссертацию «Э. Т. А. Гофман и русская литература первой половины XIX в. (К проблеме руссконемецких литературных связей)» в МГУ в 1978 г.

А под занавес хочу поздравить Вас с наступающим Вашим праздником и пожелать Вам всего самого наилучшего. Посылаю Вам с Зиновием Яковлевичем скромные знаки внимания. Они не так эксклузивны, как Ваши Пат Гете и Паташонок Гельдерлин¹⁶, но, может быть, Вы еще не успели их купить в обыкновенном магазине.

Большой Вам привет от моего семейства. Как всегда, жду вестей.

Ваш А К

Архангельск, 26.6.76.

Дорогая Алла Борисовна!

Как видите, с Запада я уже перекочевал на Север. Пишу Вам без лампады, хотя уже двенадцатый час ночи, – ночь белая. Я первый раз в жизни переживаю это явление природы, и это совершенно сбивает с толку мою педантическую немецкую натуру: не привык засыпать с раннего вечера. Даже задернувшись темными занавесками, я все время думаю о том, что на дворе еще светло. И мне чудится в этом какой-то непорядок.

Но прежде всего – о Германии. Провели мы там ровно 26 дней, в основном крутясь в вихре немецких светских удовольствий: чуть ли не каждый день делали по два визита – vormittags¹⁷ (с захватом обеда) und "zum Kaffee" (с захватом ужина). Все наши друзья претендовали на то, чтобы мы не только побывали у них при встрече и при расставании, но еще и в середине. А так как друзей много, а недели всего три, то вот так и получилось: первая неделя – встречи, вторая – впечатление длительного пребывания и общения, третья – расставания. Лишь в Wochenend'ы мы вырывались за пределы Берлина.

Что написать Вам о светских впечатлениях? Провели два вечера с Кристой Вольф и ее мужем Герхардом Воль-

¹⁶ Комментарий А. Б. Ботниковой: «Пат и Паташон – это две книжки, которые я ему послала в подарок. Обе старые, немецкие. Большая книга – портреты Гете, все, какие были к концу XIX в., вторая – миниатюрное издание Гельдерлина, приблизительно 3 см × 2 см в черном сафьяновом переплете с золотым тиснением, изящная...».

¹⁷ Перед обедом (нем.).

¹⁸ На кофе (нем.).

¹⁹ Выходные (нем.).

фом. Познакомила нас с ними наша приятельница, актриса «Deutsches Theater» Кете Райхель (я о ней Вам рассказывал). Правда, поговорить как следует с Вольфами не удалось, потому что оба вечера солировала Кете Райхель, и все наши попытки двустороннего общения тут же затапливались и сметались ее бурным актерским темпераментом. Но в целом Криста Вольф произвела на нас чрезвычайно приятное впечатление; сразу чувствуется «свой» человек с «правильными» реакциями. Кое-как ей удалось прорваться сквозь монологи нашей общей приятельницы, и я узнал, что сейчас она очень интересуется Пушкиным, и ее преследует идея, что он в последние годы сам «сознательно-бессознательно» ставил себя в такие ситуации, которые неуклонно вели к трагическому концу. Судя по всему, она об этом собирается написать, хотя не знаю, в какой форме.

СтефанХермлинчитаеткорректурусвоего «Lesebuch'а»²⁰, в котором он приводит стихи Фридриха Ницше (не говоря уже о Рильке, Георге, Гофманстале и т.д.). Очень любопытно, что этот гражданин мира теперь вдруг загорелся идеей Deutschtum'а²¹. У меня последние беседы с ним (и в Москве, и в Берлине) вызвали чувство какой-то щемящей жалости. В самом деле – не странно ли и не горько ли, – что немецкий писатель лишь в 60 лет вдруг обнаруживает, что за национальную культуру надо бороться.

Было у меня там и несколько эстетических потрясений. Одно – отрицательного свойства. В свое время я надарил своему другу Экхарду (у которого мы гостили) русских поэтов в немецких переводах (слева по-русски, справа – по-немецки) – Ахматову, Пастернака. Блока. В немецкие переводы я заглядывал только мельком, морщил нос, но не более. А тут он вдруг просит меня объяснить, что мы, русские, находим такого уж особого во всех этих Ахматовой, Блоке и т.д. Пришлось мне основательно заглянуть в переводы, – и у меня чуть ли не буквально волосы встали дыбом. Там, конечно, ничего не осталось ни от Ахматовой, ни от Блока, ни от Пастернака. Все их стихи пересказываются без ритма и без рифмы (а то и еще хуже – где переводчику в голову при-

 $^{^{20}}$ Книга для чтения, хрестоматия (нем.).

 $^{^{21}}$ Немецкая национальная самобытность (нем.).

дет рифма, он ее ставит, а где не придет, там и не ставит, и это все в соседних строфах). Особенно бесчинствуют Сара и Райнер Кирш. Те, по-видимому, еще и пользуются подстрочниками человека, плохо знающего русский язык; так, в блоковской «Песне Фаины» они слова «Иди же прочь!... Ищи свою жену!» переводят как «Nun trolle dich!» (т.е. примерно «Катись-ка ты!», «Knick deinen Frau die Wanzen!»²²), причем этот изыск с клопами, как я смутно догадываюсь, идет от русского «искать вшей», подсказанного, вероятно, какой-нибудь необразованной немкой славянского происхождения.

«Переводческая» тема вернула меня к ужасному событию, которое ошеломило меня по приезде в Москву. Вероятно, Вы уже об этом знаете – о смерти Кости Богатырева²³. Москва полна разноречивых слухов и истолкований, и неизвестно, чему верить, – в наше время возможно и одно, и другое, да что теперь толку – человека-то нет. Его хоронили за день до нашего возвращения; я выяснил, как он умер, – и вспомнил, что в этот вечер мы у Хермлинов смотрели греческий фильм «Z» – об убийстве Ламбракиса²⁴, – и я все думал о Косте (когда я уезжал, он лежал в больнице, и будто бы даже была надежда), и вдруг Ирина (жена Хермлина) спрашивает меня: «Ты думаешь о Косте?» – именно в тот самый момент.

27.6.76.

Дорогая Алла Борисовна!

Сегодня уже могу продолжить Reisebilder²⁵. Одно из самых сильных впечатлений – песни Вольфа Бирмана²⁶ (на западных пластинках, разумеется). Это нечто вроде немецких Галича, Высоцкого и Окуджавы вместе. Он необычайно артистичен и музыкален (чего я никак не ожидал). К сожалению, это все трудно написать – надо слышать.

 $^{^{22}}$ Дави клопов у своей жены (нем.).

²³ К. П. Богатырев (1925–1976) – поэт, переводчик, германист.

 $^{^{24}}$ Греческому депутату Г. Ламбракису посвящен фильм французского режиссера Коста-Гавраса «Z».

²⁵ Путевые заметки (нем.).

²⁶ В. Бирман – поэт, певец; в 1970-х гг. был одним из самых известных диссидентов в ГДР.

Четыре дня провели на Гарце - сняли две комнаты у официантки в маленьком городишке Хассельфельде (официантка живет в значительно более комфортабельных условиях, чем, скажем, профессор В. В. Ивашева²⁷) и оттуда делали вылазки в Гарц. Поскольку там в это время были Pfingsten²⁸ и вдобавок Schützenfest²⁹, то по утрам нас будил духовой оркестр местных охотников – они с 7 часов утра шли по городу, останавливаясь перед каждым домом, и играли, пока им чего-нибудь из окошка не подавали. Съездили в Вернигероде и Кведлинбург - неописуемо-красивые городишки - музеи, собственно, - где улицы все похожи на театральные декорации к сказкам братьев Гримм. В Кведлинбурге чуть было не попал в лом-музей Вашего Клопштока, но именно в этот момент мой Экхард перессорился со своей женой по вопросу о том, в какую сторону идти, и, дабы не осложнять и без того накалившуюся атмосферу, мне пришлось подавить свое желание. Зато по дороге в Гарц мы останавливались в Виттенберге, глазели на лютеровские тезисы и потом побывали в доме Лютера и Меланхтона³⁰ (насколько я помню, Вы там тоже были). Взгромождались, конечно, и на Hexentanzplatz³¹.

Один Wochenende провели, как и в прошлый раз, на даче Кете Райхель (подаренной, как я уже говорил, Брехтом), там каждый вечер сидели за полночь на улице у камина и вели возвышенные философские беседы. Мои немцы сейчас почему-то все помешаны на Гегеле и умудряются приплетать его к любой теме, будь то приготовление салата или свершение мировой революции.

В общем, все это было необычайно интересно и приятно. Желаю Вам всего доброго и жду вестей.

Ваш А. К.

²⁷ В. В. Ивашева (1908–1991) – профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ, специалист по английской литературе.

²⁸ Троица (нем.).

²⁹ Праздник стрелков (нем.).

 $^{^{30}}$ Филипп Меланхтон (1497–1560) – немецкий просветитель и реформатор, соратник Лютера.

³¹ Hexentanzplatz – танцевальная площадка ведьм (нем.). Горная площадка в Гарце, где, согласно легенде, в Вальпургиеву ночь собираются на шабаш ведьмы. Место с аналогичной репутацией – вершина горы Брокен в Гарце.

Красивка³², 29.7.77.

Дорогая Алла Борисовна,

Я уже так давно предвкушаю письмо к Вам, что, боюсь, не упомню всего, что собрался написать... Мое счастье, что я тут живу, как в раю земном, - иначе бы я завидовал Вам вдвое больше, что Вы там общались с духами Вальтера³³ и Лютера. Читая Ваши открытки, я радовался за Вас и льстил себя тшеславной надеждой, что я своими давними уговорами отчасти способствовал Вашей решимости к такой поездке. Германия нестоличная, провинциальная особенно обаятельна; собственно, только там, наверное, и можно хоть отдаленно почувствовать, откуда взялась эта столь заразительная для нас духовная неметчина. Мне думается иногда, что все немецкие духовные авантюры происходили оттого, что у них так идеально налажено все внешнее окружение, включая и природу, и архитектуру. Они были освобождены от всех тривиальных забот, вот и искали разнообразия в необычностях. А у нас всегла столько авантюр на дню в жизни. что только в них и успеваем копаться - и в существовании, и в литературе. Ведь вот чем Германия всегда меня поражает - отсутствием этой авантюрности, уютностью своей, приятностью для глаза. Хотя, вероятно, если все время жить в этой атмосфере, то ударишься в романтизирование. В общем, я с нетерпением жду более подробных Reisebilder. – Для следующего своего визита в Land der Dichter und Denker³⁴ я тоже запланировал себе тот же самый угол – Ваймар, Айзенах, Тюрингию. Не знаю только, когда это будет...

Кончаю перевод музилевской «Гриджии» 55. Как я и предвкушал, это оказалось одно наслаждение. Трудно – невообразимо; «Тонка» 56 была полегче. Над иной фразой сидишь

³² С селом Красивка Инжавинского района Тамбовской области А. В. Карельский был связан с детских лет.

 $^{^{\}rm 33}$ Очевидно, имеется в виду Вальтер фон дер Фогельвайде (ок. 1170 – ок. 1230) – поэт, знаменитый миннезингер.

³⁴ Страна поэтов и мыслителей (нем.).

³⁵ Новелла Р. Музиля «Гриджия» была опубликована в переводе А. В. Карельского в книге: Австрийская новелла XX в. / пер. с нем. М.: Художественная литература, 1981. С. 174–196.

 $^{^{36}}$ А. В. Карельский – первый переводчик Р. Музиля на русский язык. См.: *Музиль Р.* Тонка / пер. А. Карельского ; предисл. Ю. Архипова // Иностранная литература. 1970. № 3. С. 169–195.

целый вечер. Словарей, я, конечно, с собой не брал, и, пожалуй, впервые, оставляю много белых мест – для уточнения в Москве; самое забавное, что большинство этих пробелов связано с деревенской лексикой. Не устаю поражаться, откуда этот прожженный интеллектуал Музиль знал столько крестьянских реалий. К тому же, если Вы помните, там на полновеллы – горный пейзаж, по-немецки педантичный и мистический одновременно. Так вот, мне приходится рисовать его себе на черновиках, чтобы яснее представить. В общем, удовольствие получаю неимоверное, но вот что из этого всего выйдет, – побаиваюсь. При случае хочу подсунуть перевод Вам: вдруг там будут какие-то стилистические сбои или «торчащие колья», как говорит мой друг В. И. Маликов («А это у тебя колом вылезло»); хорошо?

Всего Вам доброго, Ваш А. К.

Пицунда, 15.7.79.

Дорогая Алла Борисовна!

<...> Наволок сюда томов и бумаг и, увы, часа по три-четыре в день работаю. Прежде всего снова мусолю Музиля. Перед самым отъездом получил еще и отзыв Н. С. Павловой 37. Там претензий тоже немало; правда, Н. С. сама человек пишущий, авторское положение понимает и свои соображения обставила соответствующими оговорками относительно того, что это ее соображения, а я волен избирать то, что мне представляется нужным. В случае с Н. С. это действительно достаточно заметное различие в подходах, в угле зрения; но тут я ощущаю какую-то внутреннюю потребность усилить свою аргументацию... На Музиле ведь можно какую угодно линию провести и концепцию развить, вот Н. С. тоже в своем отзыве об этом говорит, - но против того, что Музиль весь в этой нерешенности и открытости, что он к каким-то положительным формулам и рецептам несводим, - против этого же она и протестует. Я говорю, например, о том, что Музиль всю жизнь бился над разрешением проблемы, как соединить ratio и intuitio; Н. С. говорит, что он эту проблему «ежечасно и ежеминутно разрешал»,

 $^{^{37}}$ Н. С. Павлова – коллега А. В. Карельского, специалист по немецкой, австрийской и швейцарской литературе.

это заметно уже на уровне стиля, ибо Музиль как никто мог самые абстрактные идеи облекать в чувственные покровы метафор. Конечно же, это верно, но разве облечь абстрактную идею в конкретную метафору равнозначно решению проблемы этической и, так сказать, онтологической? А я-то имею в виду, конечно, последнее, от этого и танцую.

Ну ладно, не буду еще Вам морочить голову своими проблемами. Пойду-ка лучше в море. Отвел душу – теперь охлажу ее.

Ваш А. К.

Москва, 6.5.80.

Дорогая Алла Борисовна!

<...> Отрадной отдушиной был мой романтический семинар³⁸ (об этом я, по-моему, уже писал, да кое-какие дипломанты. Сегодня триумфально защитился сын Инны Тертерян³⁹ («Бернанос и Достоевский»); написал он, конечно, уже диссертацию, а не дипломную (я Вам писал уже, что мне пришлось ему оппонировать и даже по этому поводу влезть в Бернаноса, но о затратах тут не жалею; на защите возникла увлекательная и поучительная полемика по вопросам греха, святости, житийскости, манихейства, ереси и прочих вещей – представляете себе подобный диспут в стенах нашей кафедры?)... Из диплома Инниного сына узнал, что Бернанос сравнил Достоевского и Гюго как подлинного Колумба и комнатного мореплавателя, – можете себе представить, какой это был бальзам на мою душу и на мою концепцию.

<...> Некоторое утешение – даже, конечно, немалое, – доставляет мне постепенная работа над томиком немецкой комедии. Закончил свой перевод «Кота в сапогах» и редак-

³⁸ Спецсеминар по истории немецкого романтизма, в котором участвовали О. Асписова, Т. Карликова, О. Вайнштейн, Е. Войналович, М. Кармазинская, И. Косарик, Е. Самко и др.

³⁹ Инна Артуровна Тертерян (1933—1986) — литературовед-испанист, коллега и друг А. В. Карельского. Сын Инны Артуровны — Сергей Леонидович Козлов.

⁴⁰ При жизни А. В. Карельского публикация его перевода комедии Л. Тика «Кот в сапогах» в издательстве «Искусство» не состоялась. Впервые стараниями М. Рудницкого этот перевод опубликован в книге «Немецкая романтическая комедия» (СПб. : Гиперион, 2004)

тирую сейчас другие переводы; удачно переведен и Граббе («Шутка, сатира...»)⁴¹ и «Мальчик-с-пальчик» Тика; книжка, по-моему, получается очень вкусная; блюдо для эстетов, конечно, устрицы, деликатес, – но что же делать, если мяса хорошего нет.

А под конец перейду к совсем приятным вещам. У Вас вскорости день рождения. Позвольте выразить по этому поводу – да просто радость, что Вы однажды появились на этот свет; он-то Вас мало достоин – но нам всем все-таки повезло.

Как всегда, свои знаки внимания я вначале описываю. Во-первых, Вашего приезда тут ожидает мосье Жорж Бернанос (он прибыл, как вы помните, еще раньше и лишь потом как-то приобрел даже особое значение). Во-вторых, я что-то не помню, справлялся ли я о наличии у Вас г-на Иннокентия Анненского («Книги отражений»). Если его у Вас нет, то он будет рад составить общество мосье Жоржу. И таким образом, Вам будут фэр ля кур⁴² сумрачно-страстный француз и сумрачно-меланхолический русский эстет.

Передайте большой привет Зиновию Яковлевичу и примите поклоны и поздравления от моих домочадцев. Когда выберете минутку и просвет, черкните.

Ваш А. К.

Москва, 26.5.80.

Дорогая Алла Борисовна!

Я несколько припоздал с ответом на Ваши письма, потому что приходил в себя после семестра, а также приводил в порядок совершенно запущенную за время педагогических бдений «левую» работу: долизывал подборку дневников Музиля в «Вопросах литературы» и перевод его же «Порту-

при финансовой поддержке фонда Фишера. В сборнике «Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей» (М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2007), составленном А. Б. Ботниковой и О. Б. Вайнштейн, текст комедии опубликован по верстке издательства «Искусство» с правкой Альберта Викторовича.

 $^{^{\}rm 41}$ «Шутка, сатира, ирония...» – комедия немецкого драматурга-романтика К. Д. Граббе (1801–1835).

⁴² Faire la cour – ухаживать (фр.).

 $^{^{43}}$ Из дневников Роберта Музиля / вступ. статья, пер. и комм. А. Карельского // Вопросы литературы. 1980. № 9. С. 252–297.

галки» для Худлита⁴⁴, редактировал посыпавшиеся на меня переводы немецких комедий и т.д.

<...> Про реализм у меня, в общем-то, ничего особенно сногсшибательного не было; я думаю, что эффект «глубины» произошел за счет того, что я конкретно по некоторым писателям рассказал о своих наблюдениях («акцентах»), проистекавших из собственного прочтения их, а не из учебников или программ. А из более общих идей главных было две: я все время показывал, что реализм вырастает из романтизма и с ним взаимодействует; и еще я довольно подробно останавливался на своих любимых поздних викторианцах (50-60-х гг.) - позднем Теккерее, поздней Гаскелл, Джордж Элиот и Троллопе. Идея была такова: у нас традиционно сложилось представление о критическом реализме как непременно обличительном и разоблачительном: ослабление «обличения» автоматически влекло за собой упрек в ослаблении реализма (или в натурализме, что полагалось равнозначным); поэтому в истории английского реализма образовывался - между Диккенсом, ранним Теккереем и «Мэри Бартон»⁴⁵, с одной стороны, и Томасом Гарди, с другой, - провал; между тем помянутые выше писатели и произведения, действительно отказавшись от остроты «обличения», занялись другой проблематикой - художественным исследованием психологии; для них реализм предшествующего этапа (см. об этом бесчисленные высказывания позднего Теккерея, Джордж Элиот и Троллопа) был изображением исключительных характеров в исключительных обстоятельствах (эту формулу я тоже позволил себе подпустить, не подозревая, что шалость прошла не очень замеченной); это их принципиально не устраивало, воспринималось как наследие романтизма (что так и было – тут я подпер одну свою главную идею – о связях с романтизмом – другой, вот этой) – этому они противопоставляли исследование обыкновенного человека в обыкновенных обстоятельствах. Тем самым они расширяли и углубляли понятие реализма; мы же, ведя отсчет от

⁴⁴ Новелла Р. Музиля «Португалка» была опубликована в переводе А. В. Карельского в сборнике: Австрийская новелла XX в. / пер. с нем. М.: Художественная литература, 1981. С. 196–217.

 $^{^{45}}$ «Мэри Бартон» (1848) – роман Э. Гаскелл.

классиков 30-40-х годов, сделав обличение непременной нормой, обедняли, схематизировали это понятие (к тому же, в угоду этому нормативному представлению, мы сделали реалистом Диккенса, хотя он, конечно же, больше романтик, но позднего, жоржсандовского типа); в результате целое поколение больших писателей, классиков оказалось вообще вне обязательной программы и вне реализма; а в эту эпоху так называемого обмельчания и упалка у этих писателей появлялись страницы, пассажи, проблемы, по методике и направленности психологического анализа сопоставимые – в общеевропейском типологическом плане – с тем этапом психологизма, который в русской литературе обозначен именем Льва Николаевича Толстого (на лекциях я это показываю на примерах). И это все при том, что социальные характеристики персонажей вовсе не были ликвидированы, они сохранились - но в «нормальных», «человеческих» масштабах, а не в масштабах Гобсека, или Гранде, или Пекснифа⁴⁶, или Домби.

В общем, я все гнул к тому, что если в понятии реализма (как исторического «контрагента» романтизма) есть какойто смысл, и если есть реализм в возможно более беспримесном виде, то его следует искать, увы, не в «блестящей плеяде», а в творчестве тех писателей, кого уже не успел или не захотел прочесть поклонник этой плеяды (а вот Лев Николаевич, между прочим, очень даже читал).

А вот насчет дальнейших «судеб реализма» у меня еще нет столь четкого представления (такого, которое я мог бы аргументировать, опираясь опять-таки на знание текстов, а не концепций). Но для меня ясно, что в этих поздних викторианцах – то недостающее звено, которое делает естественным появление психологизма Генри Джеймса, Фонтане, да и Пруста, да и того же Музиля, и Вирджинии Вулф и т.д. – всей этой линии. Но, наверное, на этом уже отрезке линии произошло и действительно какое-то принципиальное сужение – т.е. изображение психологии отдельного человека стало самодовлеющим, социальность же вообще отошла на 2-й план (это исторически подкрепилось и установками классического натурализма на наследственность и физиологию).

⁴⁶ Пексниф – герой романа Ч. Диккенса «Мартин Чезлвитт» (1843–1844).

Опять я увлекся и, наверное, Вам поднаскучил. Скажу только, что я осознаю вот что: я, вероятно, кружным путем возвращаюсь к установкам столетней давности, когда те же Бальзак, Стендаль и т.д. считались «романтиками», а реализм начинался с Флобера и Золя; но эти установки базировались в основном на французском материале, и тут как-то начинал очень путаться натурализм. (Хотя, с другой стороны, разве он не есть на самом деле тоже более решительный реализм – если не играть в слова, а понимать их по возможности буквально, в их исконном смысле; и тогда, в самом деле, какой к черту реалист Диккенс? Кого мы хотим – и зачем – этим обмануть?)

Всего Вам доброго, Ваш А. К.

Москва, 30.12.80.

Дорогая Алла Борисовна!

<...> А я, чуть не изнемогши вконец над доской письменного стола, сделал сразу новогодний подарок себе (свалил очередной груз), Н. Т.⁴⁷ (восстановил в связи с этим дип. отношения) и ее редакции (отвел от них угрозу лишения премии). Короче говоря, написал предисловие к Рильке. Сегодня его уже сдали со всеми необходимыми подписями в производств. отдел. До сих пор не понимаю, как это все могло так быстро получиться. Начало этой истории я Вам, по-моему, описал в последнем письме. Потом все стало еще напряженней. Когда я, в понедельник 22-го (все числа помню!), поговорил с завредакцией (Н. С. Литвинец) и понял, что и в самом деле держу их премии в своих несильных руках, я сначала договорился, что напишу «рыбу» на лист, а потом уже буду доделывать, – просто чтобы подложить какой-то текст производственникам. Но, сев за стол, через час же понял, что о

⁴⁷ Н. Т. Беляева – редактор издательства «Прогресс», в котором вышла книга: *Rilke R. M.* Gedichte. Moskau: Verlag Progress, 1981 (предисл. А. В. Карельского «О лирике Рильке»). Статья была переиздана в кн.: *Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур. Вып. 2: Хрупкая лира / сост. Э. В. Венгерова. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1999. В настоящем издании помещена рецензия Н. С. Павловой «Хрупкая лира» именно на эту работу Альберта Викторовича. По мнению Н. С. Павловой, «до сих пор лучше о Рильке у нас, как кажется, никто не писал».

Рильке писать рыбу уж точно не смогу - не повиновались ни мозги, ни пальцы. И вот за четыре дня на кофии и сигаретах, в какой-то совершенной прострации, это все сделал. А вчера и сегодня уже все утрясли с Н. Т. Обсуждали при этом как «тайны счастия и гроба» (в связи с Рильке, разумеется), так и вопросы вклейки и впечатывания. Вернее, это все выглядело так, что мы что-то вырезали, что-то вклеивали (я в клее был по уши, потому что клеить плохо умею) и попутно обсуждали те самые тайны. Был забавный момент один. В самый разгар этих вклеек и врезок она мне вдруг с соседнего стола, держа очередной лист в руках, говорит: «Вы написали – "глубокое произведение"!». Я сразу вспомнил, как в ателье v малам Этери – помните? – я написал «глубоко счастливы» и был за это укорен. Поэтому я напряг последние остатки соображения и, не будучи в состоянии припомнить у себя такого выражения, спрашиваю: «Где?». Она на меня тоже смотрит, как на сумасшедшего. Потом кое-как выяснилось, что надо было воспринимать эту фразу без кавычек. Как редакторский комплимент.

Сам я еще ни в чем не уверен. То мне эта статья казалась ничего, то, при следующем прочтении, никуда, то опять ничего. Дистанции нет пока никакой. В комплимент Н. Т. я не очень верю, грешник. Но главное, чтобы там ни было, – это все позади. Не думал я, конечно, что буду писать Рильке четыре дня. А может, это и лучше было. Может, тут-то и выдал все, что могу. А остальное, стало быть, не могу – что же делать.

<...> Еще раз – с Новым Годом! Пусть он будет спокойней! Когда будет время и настроение – напишите. Но если и не сразу ответите, не обижусь и ничего плохого не подумаю.

Ваш А. К.

Москва, 3.2.82.

Дорогая Алла Борисовна!

<...> Спасибо Вам за телеграмму, и совсем особое спасибо – за добрые слова о моем Рильке⁴⁸.

Век буду гордиться Вашей формулой, что мое предисловие «как-то летит рядом с Рильке». К сожалению, я никогда

⁴⁸ Речь идет о предисловии А. В. Карельского «О лирике Рильке» к книге: *Rilke R. M.* Gedichte. Moskau : Verlag Progress, 1981. С. 5–38.

не наберусь самомнения, чтобы ее цитировать. А она и как образ хороша.

О том, что слово «гордый», напротив, «не летит рядом» – наверное, Вы правы. Тут у меня сработала, очевидно, инерция шаблона; я не задумывался об этом сочетании; хотя в основе-то лежало, конечно, противопоставление внешней позы смирения и молитвы – и внутренней уверенности.

Благодаря этой книжке я познакомился с одной дамой 90 лет, австриячкой, которая мало того что видела Ленина (и Клару Цеткин, и Розу Люксембург, и Крупскую), но и в течение года была знакома с Рильке! Она уже многие десятки лет живет одна в московской коммуналке, врач по профессии, побывала за это время в отдаленных местах, но сохранила поразительную остроту и логичность мышления. О нашей беседе надо, конечно, не писать, а рассказывать. Хотя бы уже потому, что она говорит хриплым голосом, почти шепотом: «Sie wissen ja, Rilke hat sich damals in verschiedenen Schlössern herumgetrieben – nun bekomme ich einmal einen Brief von ihm, ob er nicht mein Schloß in Locarno (sic!) besichtigen dürfe»49. Дальше шла история его приезда. знакомства и т.д. Знакомство длилось около года. «aber es war nichts daraus geworden. Er war ja damals in den Tod verliebt, und ich liebe nun mal das Leben»⁵⁰. О странностях Рильке: «Wissen Sie, er war ja so ein Mensch: er würde nie einfach sagen: "Ich gehe gern spazieren", er würde unbedingt sagen: "Es ist ein großes Gehen in mir!"»51. – Здорово, правда? Всего Рильке одной фразой описала. А Лу52 была припечатана следующим образом: «Ich habe Lou gesehen: es war bei einem hohen Empfang; man sagt mir nun: "Da drüben steht Lou". Ich gucke hin - und was sehe ich? Inmitten von sehr hohen Herren.

⁴⁹ «Вы ведь знаете, Рильке в то время перебирался из замка в замок. И вот однажды получаю я от него письмо, нельзя ли ему осмотреть мой замок в Локарно (sic!)» (нем.). Здесь и далее немецкие фрагменты даны в переволе О. Асписовой.

 $^{^{50}}$ «Но из этого ничего не вышло. Он ведь тогда был влюблен в смерть, а я вот жизнь люблю» (нем.).

 $^{^{51}}$ «Знаете ли, он ведь был такой человек: он бы никогда не сказал "Я люблю гулять", он бы непременно сказал: "Я весь полон движения"» (нем.).

⁵² Лу Андреас Саломе (Луиза Густавовна Саломе) (1861–1937) – писательница, психоаналитик, подруга Ф. Ницше, З. Фрейда и Р. М. Рильке.

mit denen sie spricht, langt sie plötzlich mit der Hand nach hinten und kratzt sich am Popo!»⁵³.

После этого вечера я послал ей Рильке, а через некоторое время Дима⁵⁴ зовет меня к телефону и говорит: «Папа, тебя зовет хриплый мужской голос, но говорит, что его зовут Ангелина».

Вот Вам и маленькая новелла для развлечения.

А от Т. Л. Мотылевой⁵⁵ я получил за того же Рильке благодарственную открытку, где она пишет: «Я рада, что Вам дали напечатать эту статью так, как вы ее задумали, – поэтически». Я долго раздумывал над этой фразой и решил, что в ней «отразился век»...

По-моему, мне пора заканчивать. Надеюсь, я не утомил Вас своей, я бы сказал, похмельной болтовней.

Желаю Вам и Зиновию Яковлевичу всего самого доброго, большой привет от Эммы⁵⁶, пишите, пожалуйста, и приезжайте, как только представится возможность.

Ваш А. К.

Москва, 17.4.82.

Дорогая Алла Борисовна,

<...> Спасибо за сборник⁵⁷, он произвел на меня впечатление чего-то уже почти семейно-домашнего – столько знакомых имен, а среди них еще и столько близких, – и я даже задним числом пожалел, что не сподвигся в свое вре-

⁵³ «Я видела Лу; дело было на одном высоком приеме; и тут мне говорят: "Вон стоит Лу". Я глянула туда – и что я вижу? Среди всех высоких господ, с которыми она разговаривает, она вдруг отводит руку за спину и чешет попу!» (нем.).

⁵⁴ Дмитрий Карельский – сын Альберта Викторовича.

⁵⁵ Т. Л. Мотылева (1910–1992) – литературовед-германист.

⁵⁶ Эмилия Ларгиевна Рымашевская (1940—1997) — жена Альберта Викторовича, германист-лексикограф, автор словарей. См.: *Рымашевская Э. Л.* Современный немецко-русский и русско-немецкий словарь. М.: Ник П, 1999. Словарь неоднократно переиздавался — см. последнее издание: *Рымашевская Э. Л.* Новый немецко-русский и русско-немецкий словарь. Neues Deutsch-Russisches / Russisch-Deutsches Wörterbuch / под ред. А. А. Карельского. 43 405 словарных статей. М.: ABBYY Press, 2010.

⁵⁷ Речь идет о сборнике «Взаимодействие метода и жанра в зарубежной литературе XVIII–XX вв.». Воронеж, 1982.

мя присоединиться к этому застолью. Вашу статью⁵⁸ я сразу прочитал; если мне не изменяет память, Вы были ею недовольны – почему? Скромничали? На мой-то взгляд, она очень хороша. Четкая, как всегда, плотная, ничего лишнего, вся на узлах, плотно соединенных друг с другом. Эти узлы (роман и сказка, сказка и мифология, сказка и ирония, – чтобы назвать лишь некоторые) завязаны на самых важных пунктах всего романтического сознания, так что центральная проблема – сказка как das Genre всего романтизма – решена идеально. Очень красивое построение. Не будьте к нему несправедливы.

Кланяйтесь от меня Зиновию Яковлевичу. Привет от моих домашних. Ваш А. К.

Москва, 30.4.82. Дорогая Алла Борисовна!

<...> Эссе в начале – и большой фундамент в конце... – как, кстати, случилось и с Гессе. Мне не очень понравилось предисловие С. С. Аверинцева⁵⁹ – хотя его работы всегда блестящи, и я ими искренне восхищаюсь. Тут я ждал большего, – оно показалось мне каким-то безотносительным, случайным, никак не прикрепленным к этому изданию. Не соблюдены требования жанра. Такая статья все-таки както должна помогать будущему читателю. Впрочем, я понимаю, что С. С. больше, чем кто-либо другой, может позволить себе эти соображения и не учитывать. Он уже может

⁵⁸ См.: *Ботникова А. Б.* О жанровой специфике немецкой романтической сказки // Взаимодействие метода и жанра в зарубежной литературе XVIII–XX вв. Воронеж, 1982. С. 3–14.

⁵⁹ А. В. Карельский, очевидно, имеет в виду статью С. С. Аверинцева «Герман Гессе» в книге: *Hesse H*. Die Morgenlandfahrt. Gedichte. Märchen. Kleine Prose / сост. С. С. Аверинцев. М.: Прогресс, 1981. С. 366−388. В этом издании есть подробные комментарии Р. Каралашвили (с. 389−429), а статья Аверинцева действительно по жанру скорее представляет собой лирическое эссе. Это более вероятно и судя по дате письма: автор упоминает в качестве примера свежую, последнюю публикацию Гессе. Но возможно также, что речь идет о более раннем предисловии Аверинцева к русскоязычному изданию Гессе 1977 г. Это более развернутое и последовательное обсуждение творчества Гессе. См.: *Аверинцев С. С.* Путь Германа Гессе // Гессе Г. Избранное. М.: Художественная литература, 1977. С. 3−26. Это издание также содержит комментарии Р. Каралашвили (с. 395−412).

дать <u>имя</u> – и этого достаточно. <u>Вне</u> этого издания – представим себе сборник его статей и эссе – и эта работа смотрится прекрасно...

Не помню, писал ли я об этом в прошлом письме – я соблазнился перевести заново «Советника Креспеля» – «Худ. лит.» издает однотомного Гофмана в какой-то серии pour les pauvres⁶⁰, делает С. Е. Шлапоберская⁶¹; вроде бы это никак не мешает тому, «нашему» Гофману, но я в это не очень верю. Однако тут я дрогнул. Охота побеседовать с Гофманом «вплотную»!

Не могу еще не удержаться и не отреагировать на Ваш пассаж о Гете. Верите ли, с год назад я тоже начал перечитывать «Мейстера», и тоже по-русски, и тоже на ночь. Давно у меня так не слипались мозги! Так что меня Вы как раз можете не стыдиться; будем стыдиться вместе, и других. Не знаю, вышла ли оттуда сказка, но скука это редкостная. Грешник но я не могу представить себе, как можно любить Гете и восхищаться им. Для меня это прежде всего мертво, холодно и так часто банально! Подумайте – он же весь на банальностях! «Лишь тот достоин счастья и свободы...» «Теория, мой друг, сера...» «Das Gute, Edle, Schöne...» — Но лучше мне не заводиться! (А что я буду делать в своей книжке?? Без него же не обойтись! С этаким-то моим настроением!..)

Спасибо за приглашение в новый сборник. Но, увы (и это «увы» искренне!), боюсь, что мне и его придется «пропус-

⁶⁰ Для бедных (фр.).

⁶¹ С. Е. Шлапоберская (1921–2007) – переводчица, литературовед.

⁶² Цитаты из «Фауста» И. В. Гете.

^{63 «}Добро, благородство и красота» (нем.) – цитата из «Разговоров с Гете в последние годы его жизни» И. П. Эккермана. «Der Dichter wird als Mensch und Burger sein Vaterland lieben, aber das Vaterland seiner poetischen Krafte und seines poetischen Wirkens ist das Gute, Edle und Schone, das an keine besondere Provinz und an kein besonderes Land gebunden ist, und das er ergreift und bildet, wo er es findet» // Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 1823–1832. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1836. S. 357. («Как человек и гражданин поэт любит свою отчизну, но отчизна его поэтического гения и поэтического труда – то доброе, благородное и прекрасное, что не связано ни с какой провинцией, ни с какой страной, это то, что он берет и формирует, где бы оно ему ни встретилось» – см.: Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / пер. Н. Манн. Ереван, 1988. С. 433).

тить», как очередную рюмку. Вокруг меня тоже сужается кольцо времени. Как я ни старался высвободиться для написания книги, понемногу опять что-то набралось. Вы не поверите, но на днях я отказался написать 5–6 страничек об «эстетических взглядах Бюхнера» (кстати, опять подвел А. С. 64 – издается какая-то многотомная «История эстетической мысли», и он в последний момент отказался представить разделы о Гейне и Бюхнере, а они умоляли написать это за две недели!).

<...> На этом дополнительном клочке перехожу к особой части моего письма. У Вас скоро день рожденья. Поздравляю Вас. Радуюсь, что Вы есть. Радуюсь, что стал вашим другом. Конечно же, желаю Вам счастья.

От Эммы большой привет. Надеюсь, что скоро увидимся. Ваш А. К.

Красивка, 10.8.82.

Дорогая Алла Борисовна,

Очень рад был получить здесь Ваше письмо. У нас опять дружная мужская коммуна – шестеро Карельских от 74 до 7 лет, и, как уверяют местные жители, все на одно лицо. (Здесь еще мой младший брат с двумя сыновьями – по характеру малолетними гангстерами, но это даже вносит разнообразие). Мы с Алексеем⁶⁵ (это уже мой младший) привезли сюда хорошую погоду – до нас они мокли под дождями; а сейчас мы купаемся ежедневно и чернеем все больше. Мой летний кабинет на этот раз под вишней (в прошлые годы я уже сидел под бузиной и под яблоней)...

Здесь продолжаю переводить Кристу Вольф⁶⁶. Идет туговато. Текст в основном очень плотный, нервный, но время от времени всплывают чисто ГДР-овские штампы, и в

⁶⁴ Речь идет о германисте А. С. Дмитриеве (1919–2001), профессоре кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ.

 $^{^{65}}$ Алексей Карельский – младший сын Альберта Викторовича, переводчик и редактор.

⁶⁶ Речь идет о двух повестях Кристы Вольф «Тень мечты» и «А грядущее начинается уже сегодня»; опубликованы в переводе А. В. Карельского в сборнике: Встреча. Повести и эссе писателей ГДР об эпохе Бури и натиска и романтизма. М.: Радуга, 1983.

переводе на русский они выглядят как-то уж совсем анахронистично. Это, конечно, рецидивы ее университетского обучения. Лишний раз отмечаешь, как самые глубокие умы несут на себе эту печать времени; с ужасом думаешь о том, что наши тексты точно так же воспринимаются со стороны; будто человек вдруг начинает петь не своим голосом.

<...> «Креспеля»⁶⁷ я, к сожалению, не могу сейчас прислать – у меня с собой его нет. Между прочим, влезши в его стиль «вовнутрь», я понял, что мнение о том, что он не пекся о слове и стиле, сильно преувеличено; все-таки он очень даже знал, что делал. Не знаю насчет «химической формулы языка»⁶⁸ – не очень понимаю, с чем ее едят, – но он первоклассный мастер. Просто, наверное, для немцев он слишком конкретен и посюсторонен, вот они не очень его и возносят. Психологически он поразительно глубок, я бы даже сказал – современен; такого психологизма немецкая романтическая проза не знала.

Завидую Вам, что вы о нем пишете. Не смущайтесь жанром – <...> в изданиях последних лет комментария как жанра нет (я имею в виду прогрессовские издания), просто каждый оформляет этот раздел как хочет и как умеет, и в общемто, что касается (тем более) вступительных главок, это часто бывает просто еще одна статья на ту же тему. Так что вы спокойно можете писать «своего» Гофмана. (Возьмите хотя бы Рильке – т. наз. комментарии Н. Литвинец⁶⁹ – это действи-

⁶⁷ А. В. Карельский перевел на русский язык новеллу Э. Т. А. Гофмана «Советник Креспель». Об «охоте побеседовать с Гофманом "вплотную"» А. В. Карельский признавался в письме от 30 апреля 1982 г.

⁶⁸ Комментарий А. Б. Ботниковой: «Что же касается замечания о "химической формуле языка", отсутствующей у Гофмана, то оно принадлежит Ю. Архипову. Он написал предисловие к книге Е. Т. А. Hoffmann. Auswahl. Moskau: Verlag "Raduga", 1984. Это предисловие еще в рукописи мне послала Н. Т. Беляева – редактор книги. Видимо, что-то меня не устроило, я посоветовалась с А. В., на что и последовало его замечание в письме о Гофмане – "первоклассном мастере". В результате мне предложили расширить комментарий, и книга вышла не только с предисловием Архипова, но и с моим довольно объемным послесловием под названием "Поэзия и правда Э. Т. А. Гофмана". Об этом и идет речь в письме».

⁶⁹ Нина Сергеевна Литвинец – германист, коллега А. В. Карельского, автор комментариев к прогрессовскому томику Рильке. В 1980 е гг. работала в издательстве «Прогресс» заместителем главного редакто-

тельно еще одна, и очень хорошая, работа о Рильке; причем формально у нас с нею было такое разделение: я пишу эссе, а биографию оставляю ей, а у Вас выходит наоборот – Вы избавлены от биографии, а ведь это самое лучшее!)...

Очень надеюсь, что Вы отдохнете за оставшееся время отпуска и начнете новый семестр с решительностью и твердостью.

Большой привет Зиновию Яковлевичу! Ваш А. К.

Москва, 23.11.82.

Дорогая Алла Борисовна!

<...> А вокруг бушуют иные страсти. Ахманова⁷⁰ организовала травлю Л. Н. Натан⁷¹ на выгон (в связи с очередным конкурсом Л. Н.). На кафедре все 14 девушек (кроме Е. С. Турковой, которая остается следующая и последняя) говорили дружно о том, какая Л. Н. плохой педагог, морально неустойчивая и политически незрелая. Такое же единодушие было на факультетском парткоме и на конкурсной комиссии⁷². Но на административном совете произошла неожиданность. Против Л. Н. выступила только мадам, эта престарелая Иезавель, и одна из ее подпевал. Что они о ней

ра, директором, затем генерельным директором издательства «Радуга». С 1999 г. – начальник управления издательской деятельности и книгораспространения Министерства по делам печати и телерадиовещания РФ. Исполнительный вице-президент Российского книжного союза.

⁷⁰ О. С. Ахманова (1908–1991) – лингвист, профессор, заведующая кафедрой английского языкознания филологического факультета МГУ (1950–1982). Далее по тексту письма она же − «мадам» и «Иезавель».

⁷¹ Лидия Николаевна Натан (1922–2005) – преподаватель английского языка, работала на кафедрах анлийского языкознания и германской филологии филологического факультета МГУ.

⁷² Комментарий И. Ю. Поповой: «На самом деле голосование ни на конкурсной комиссии, ни на парткоме не было единогласным. На конкурсной комиссии против решения ахмановской кафедры уволить Л. Н. Натан (т.е. на бюрократическом вузовском языке "не провести по конкурсу") выступил Георгий Александрович Хабургаев (1931–1991), профессор кафедры русского языка, в то время – заместитель декана по научной работе. На парткоме воздержался Александр Васильевич Сергеев (тогда преподаватель, а ныне доцент кафедры истории зарубежной литературы)».

говорили – это просто не для письма. На защиту Л. Н. выступили многие зав. кафедрами – Широкова⁷³, Чемоданов⁷⁴, Козлова⁷⁵. Блеснул наш Л. Г.: указав на то, что 5 лет назад Л. Н. прошла конкурс как хороший педагог, морально устойчивая и политически зрелая, он выразил глубочайшее удивление новой характеристикой; я, говорит, прекрасно знаю Л. Н. и знаю, что за эти 5 лет она в маразм не впала! – За дверьми аудитории в это время бушевали людские толпы – студенты и выпускники Л. Н. Тайное голосование было – 13 на 13! Толпы закричали «Ура!» Л.Н. по выходе засыпали цветами. Мадам пришлось идти сквозь толпу, в центре которой стояла Л. Н. с розами и гвоздиками.

Теперь через месяц будет переголосовка⁷⁶. Студенты записались на прием к ректору. Весь факультет ходит ходуном. Л. Н. держится великолепно. По свидетельству очевидцев, ее речь на административном Совете была чем-то вроде «J'accuse» Золя⁷⁷ или речи Димитрова⁷⁸. Мадам рвет громы и юбки⁷⁹. Чем бы ни кончилась вторая переголосовка, пощечина ей была звонкая. Впервые такая. И думаю, что это ей так не пройдет.

 $^{^{73}}$ Широкова А. Г. (1918—2003) — профессор, в 1970—1990 гг. заведовала кафедрой славянской филологии.

 $^{^{74}}$ Чемоданов Н. С. (1903–1989) – профессор, заведующий кафедрой германской филологии с 1959 по 1986 г.

⁷⁵ Козлова З. Н. (1924–2007) – профессор кафедры французского языкознания. Руководила кафедрой с 1968 по 1991 г.

⁷⁶ При поддержке Н. С. Чемоданова Л. Н. Натан была переведена на кафедру германской филологии и работала там с 1982 по 1998 г.

 $^{^{7}}$ J'accuse – (франц.) – Я обвиняю – название и первые слова известного манифеста Э. Золя по поводу дела Дрейфуса (1898). Статья написана в форме открытого письма, адресованного президенту Франции Феликсу Фору и обвиняла французское правительство в антисемитизме и противозаконном заключении в тюрьму Альфреда Дрейфуса. Золя указывал на предвзятость военного суда и на отсутствие серьезных улик.

⁷⁸ Болгарский революционер Георгий Димитров (1882–1949) был арестован нацистами по обвинению в причастности к поджогу Рейхстага в 1933 г., однако был оправдан во многом благодаря своей эффектной речи на Лейпцигском процессе.

⁷⁹ Очевидно, Альберт Викторович обыгрывает выражение «рвет и мечет».

Сегодня Л. Г. сделал на кафедре (вернее, на методологическом семинаре кафедры) очень интересный доклад – «Рубеж веков как переходная эпоха и границы XX века» (примерно так). Просто блистал. С чем-то там можно было не соглашаться, но сделано это было великолепно. Вообще он в ударе последние дни.

<...> Чего мне не сидится в немецкой драме? Ведь о реализме успелось бы порассуждать и потом... Однако сейчас и об этом поздно жалеть. Надо доделывать... Диккенс, например, получается стопроцентным романтиком, в рядке с Жорж Санд. Трещит величественное реалистическое здание Бальзака. О Шарлотте Бронте я уж не говорю. Гаскелл блещет «Женами и дочерьми» и «Кавалерами Сильвии»⁸⁰, смущенно пряча «Мэри Бартон» под рюшами своих викторианских юбок. Раскалывается, как вы понимаете, «блестящая плеяда». Зачем мне все это надо?

Привет от моего семейства, Ваш А. К.

Москва, 4.4.83.

Дорогая Алла Борисовна!

<...> А я тем временем... ударился в чтение дамской прозы. Проглотил два романа Мердок – «Дитя слова» (по-моему, я уже об этом сообщал) и «Море, море». Все забросил и не мог оторваться, пока не дочитал до последней точки. Заверчено – не хуже, чем у Агаты Кристи, однако ж и впечатляюще! Пойдя таким образом по рукам (а уж если точнее выражаться, то, пардон, «по бабам»), я набросился на недавно ухваченную в книжной лавке Эдит Уортон⁸¹. Это уж совсем был майский день и именины сердца. Нынче уезжал с факультета, десять минут ждал 34 троллейбуса, чтобы не тащиться пешком от метро, троллейбус пришел битком набитый; я, чертыхаясь, из принципа stieg в него еіп⁸², на поллороге сел на освоболившееся место, воткнулся в Элит

⁸⁰ Имеется в виду роман Элизабет Гаскелл «Sylvia's Lovers» (1863).

⁸¹ Эдит Уортон – американская писательница (1862–1937), автор романа «Век невинности» (1920). Речь идет об издании: *Уортон Э.* Избранное. Л.: Художественная литература, 1981.

⁸² Вошел (нем.).

Уортон и очнулся у того же метро. По той дороге, которой я тщетно старался избежать, я, в качестве отдушины, клял про себя программы нашего университетского обучения, которые знакомили нас с Драйзерами и всевозможными Синклерами, а про других писателей мы иной раз и слыхом не слыхали. Надеюсь, что Вы тоже не читали Уортон? Она джеймсианка, и до того уж это тонко отделано, что просто оторваться невозможно. Наверное, по сравнению с драйзерами это устрицы, но мясо, как известно, давно нам приелось...

Москва, 23.5.83.

Дорогая Алла Борисовна,

Расскажу Вам первым делом про Гофмана⁸³. Как Вы знаете, вместо Телятникова, сосватавшего нас в свое время на Гофмана, теперь в его кресле сидит дама, пришедшая на этот пост из профсоюзного актива. Недавно Е. И. Маркович⁸⁴ подала мне сигнал, что Гофман, с одной стороны, вроде бы сдвинулся с мертвой точки, а с другой стороны, эта дама, находящаяся в дружбе с неким другом А. С. (и чем-то, судя по всему, ему обязанная), подразумевает, что предисловие будет писать именно А. С. Я спросил, знает ли она о предыстории этого издания. Да, сказала Маркович, знает, но советую предпринять какие-либо шаги, не ссылаясь на меня.

Я, ничтоже сумняшеся, позвонил прямо этой Климовой и спросил, как дела с Гофманом. Та сказала, что дела не-

⁸³ Речь идет о проекте шеститомника Э. Т. А. Гофмана в издательстве «Художественная литература». Составители – А. Б. Ботникова и А. В. Карельский – долгие годы пробивали это собрание сочинений, несмотря на многочисленные проволочки и препятствия. Это самое полное научное издание Гофмана на русском языке. В письмах А. В. Карельского борьба за издание Гофмана – одна из постоянных тем. В итоге первый том собрания Гофмана с предисловием А. В. Карельского появился только в 1991 г., а последний, шестой, в 2000-м. См.: Гофман Э. Т. А. Собр. соч. : в 6 т. / сост. А. Б. Ботникова и А. В. Карельский. М. : Художественная литература, 1991-2000 (А. Б. Ботникова также автор комментариев к т. 2, 3, 5, 6). Об истории этого издания см. подробнее: Ботникова А. Б. Festina lente // Карельский А. В. Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей. М. : Изд-во Рос. гос. гуманитарного ун-та, 2007. С. 419-425.

⁸⁴ Е. И. Маркович – редактор данного издания Гофмана.

плохо идут, в июне будет решение Госкомиздата о трех <u>под-</u><u>писных</u> изданиях – Гофмана, Фаллады и Ремарка (!!), и она надеется, что все три будут утверждены. Прекрасно, говорю я; а то работа проделана уже большая – и составителем, и мною, – и вообще, сколько можно тянуть такое издание; тем более что сама идея исходила от издательства.

Дама явно растерялась от такой Selbstverständlichkeit⁸⁵ и задала мне странный вопрос: «А. В., а Вы не знаете, как получилось, что у нас лежат несколько заявок на Гофмана – и вот из Прибалтики, и от А. С., и еще от кого-то?». Откуда же, говорю, мне-то знать; наверное, все хотят издать Гофмана, это неудивительно. А Вы, спрашиваю, знаете все обстоятельства дела – почему я интересуюсь? Да, говорит, знаю. В общем, будем ждать пока решения Госкомиздата.

Вот такой сюжет. Потом мне еще звонила Маркович и уточняла у меня оба наши варианта; речь теперь уже идет вроде бы бесспорно о шеститомнике, и они уже набрасывают план выхода на пятилетие...

Не теряйте времени и шлите заявку на Гауфа! Напишите в правом углу сверху: В редакцию художественной литературы на языке оригинала изд-ва «Радуга», а дальше пишите: Предлагаю издать в Вашем издательстве... и т.д., напишите несколько слов о том, насколько это интересно по содержанию, насколько это полезно для студентов, изучающих нем. язык, и т.д. Очертите примерный – пока примерный – состав. Вот и все, пожалуй. Подпишитесь со всеми регалиями.

Ваш А. К.

Москва, 7.9.83.

Дорогая Алла Борисовна!

<...> Вчера получил звонок от Е. И. Маркович. «Под строжайшим секретом» (непонятно, почему, но у нее все идет под этим шифром) она сообщила, что «начальство» решило все таки оставить предполагавшийся авторский состав неприкосновенным, а «другим авторам» «нашло другое поле деятельности», так что тут наши опасения – на сегодняшний день, во всяком случае! – слава богу, не оправдались, что редко с ними бывает. Но есть и огорчение – еще более

⁸⁵ Самоочевидность (нем.).

высокое начальство сочло Гофмана достойным только четырех томов; точнее говоря, строго по Маркович, - совсем окончательного решения вроде бы еще нет, но оно должно быть - и только на четыре тома. А это значит, что нам с Вами снова придется ломать наши бедные усталые головы. Боюсь, что надо будет жертвовать полнотою «Серапионовых братьев». Без обоих романов я как-то собрание Гофмана не мыслю. С другой стороны, мне сказали, что ленинградцы уже подготовили «Эликсиры» в «Памятниках»⁸⁶, а «с третьей стороны», только что вышел Гофман «pour les pauvres» с моим «Креспелем»⁸⁷, я его еще не видел, получу завтра, но, м.б., придется учесть этот томик вместе с остальными изланиями – и все-таки пойти по пути, так сказать, дополнений? Ну, это все мы подробно обсудим, когда нас уже оформят документально; я надеюсь, однако, что одна вещь будет Вами включена, даже если собрание сократится до одного тома, - и это будет «Советник Креспель» в переводе А. Карельского! Кстати, книжку, разумеется, Вы вскорости получите...

Ваш А. К.

Веймар, 6.10.86.

Дорогая Алла Борисовна,

Приветствую Вас и Зиновия Яковлевича от своего имени и от всех окружающих меня знаменитых теней. Я тут уже ровно неделю, но все еще не привык к обилию впечатлений и постоянных исторических встреч. Я уж не говорю о классиках – о Гете, Шиллере, Виланде, Гердере, которые тут маячат на каждом шагу. (Кстати, обратили ли вы внимание на дом с надписью «Goethe und Schiller gingen in diesem Hausa aus und ein»?88) Но тут то и дело приходится замедлять шаг: вдруг

⁸⁶ Книга Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны» (перевод Н. А. Славятинского), подготовленная в серии «Литературные памятники», вышла в свет в 1984 г. в Ленинграде в издательстве «Наука».

⁸⁷ См. письма от 30 апреля и 10 августа 1982 г. «Советник Креспель» в переводе А. В. Карельского был опубликован в сборнике: *Гоф-ман Э. Т. А.* Новеллы / сост. С. Шлапоберская. М.: Художественная литература, 1983. С. 150–168. Позднее – в издании: *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Художественная литература, 1998. Т. 4. С. 29–54 (в составе цикла «Серапионовы братья»).

⁸⁸ Гете и Шиллер бывали в этом доме (нем.).

перед тобой дом Беклина, вдруг – моего друга Коцебу! Там жил Лист, там Кранах, там Музеус... Стоит желтый домик – в нем, как выяснилось, останавливался Кафка. В ловершение всего живу я и впрямь в доме Ницше; тут он провел последние годы своей жизни – уже geistig umnachtet⁸⁹, правда. А поскольку на этой трехэтажной вилле в стиле модерн я живу, по сути, один (где-то наверху обитают Hausmeister о женой, которых я редко вижу, да к тому же я живу на втором этаже, а кухня и душевая в подвале), то по вечерам, поднимаясь и спускаясь по лестницам, я не исключаю встречи с привидением прежнего квартиранта... А в воскресенье меня возили в находящийся поблизости городок Арнштадт (самый древний в ГДР!), и первое, что я там увидел – могила Виллибальда Алексиса⁹¹ – и Марлитт!⁹² (Там же и ее вилла – много шикарней, чем моего постояльца; гонорары больше были!) И опять же – церковь, в которой играл на органе юный Бах; и на площади ему стоит памятник, сделанный недавно современным скульптором93, - совсем молодой бурш в рубашке с жилеткой, откинувшийся на скамейке назад и расставивший широко ноги: то ли сидит за органом, то ли просто развалился на солнышке от избытка сил; и говорят, почтенные жители Арнштадта были очень недовольны столь легкомысленным памятником, а меня он тронул.

Наша с Фридрихом вилла стоит на холме в саду, а внизу видны черепичные крыши и колокольни Веймара – это тоже вселяет успокоение. До центра и всех святых мест – минут 7–10 ходьбы. Немецкие коллеги опекают меня чрезвычайно внимательно и добросердечно. Как всегда, уже бо-ишься высказать лишнее пожелание – ибо тут же делаются Anstalten⁹⁴ к его исполнению.

⁸⁹ С помраченным рассудком (нем.).

⁹⁰ Управляющий (нем.).

 $^{^{91}}$ В. Алексис (1798–1871) – немецкий писатель, романист, журналист.

 $^{^{92}}$ Е. Марлитт (1825–1887) – немецкая писательница, автор многочисленных популярных романов.

⁹³ Памятник И. С. Баху был выполнен скульптором Б. Гебелем (Bernd Göbel) и установлен в 1985 г. в честь трехсотлетия со дня рождения композитора.

⁹⁴ Меры (нем.).

Уже сунул нос и в библиотеку. Там тоже все очень по-домашнему, и многие книги можно брать домой, что тоже удобно. Хочу тут покопаться, unter anderem⁹⁵, в журналах класси-ко-романтической поры – они тут гораздо более kompletter⁹⁶. Побывал у директора Института классической литературы Dahnke, у которого в мои берлинские студенческие годы я слушал курс лекций. С тех пор мы оба изменились, но он был очень мил, и беседа с ним была интересной; причем не последней – на следующей неделе зван к нему домой.

В довершение всего стоит прекрасная погода – золотая осень, и великолепные веймарские парки сейчас особенно роскошны. Немцы все поначалу выражают сожаление, что я приехал осенью, а не весной; но я пока склонен считать, что все обернулось к наилучшему – зелень везде одинакова и к тому же скрывает город. Да я даже и дождливую, пасмурную осень у немцев тоже люблю – во всяком случае, любил в студенческие годы.

Желаю Вам всего самого доброго, Искренне Ваш А. К.

Веймар, 31.10.1986.

Sehr geehrte Frau Prof. sc. Botnikoff!97

(или – в классическом стиле: Teuerste Freundin!98 – как хотите)

Очень был рад Вашему письму. Зря Вы иронизируете над немецкой транслитерацией моей фамилии – меня еще студентом так приучили! Скажите еще спасибо, что «у» на конце не поставил! Но с «Botnikoff» была очень красивая пуанта! 99

А я тем временем, «от суетных оков освобожденный» 100, продолжаю вживаться в роль веймарского романтика.

⁹⁵ Среди прочего (нем.).

⁹⁶ Полнее (нем.).

⁹⁷ Почтеннейшая госпожа профессор Ботникова! (нем.).

⁹⁸ Дражайшая подруга! (нем.).

⁹⁹ Комментарий А. Б. Ботниковой: «Получив письмо с немецкой транскрипцией имени его пославшего – Karelski, – я решила пошутить и на адресе отправителя написала свою фамилию на французский манер, вспомнив, что моему дедушке именно так писали из Парижа. Шутка была оценена».

¹⁰⁰ Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Деревня».

Начну, пожалуй, с конца. Вчера был с визитом у внучки Рильке101. Ей лет 60, красивая спокойная дама с русской прической, с сосредоточенным неторопливым взглядом. молчаливая. Ее муж 102 – известный здесь Kunstphotograph 103 , живой и разговорчивый, крупный благодушный господин; у него здесь выходили прекрасные Kunstbücher o русском зодчестве, о Чюрленисе, об Армении и Грузии. В их доме висит оригинал пастернаковского портрета Рильке¹⁰⁴, и деликатный хозяин, когда мы садились пить кофе, усадил меня в кресло, расположенное прямо напротив. Там же стоит бронзовая голова Рильке – работы Клары Вестхофф 105, и ее же – голова Паулы Модерзон 106. Во время разговора я все время непроизвольно переводил взгляд с деда на внучку и искал фамильные черты. По-моему, нашел: много есть от бабушки Клары, но прозрачные задумчивые голубые глаза – явно от дедушки Райнера... Вечер был очень интересный: приглашали еще.

Получил приглашение на двухдневную конференцию (точнее – Arbeits-gespräch¹⁰⁷) по Клейсту во Франкфурте-на-Одере. Давно я мечтал пройти по его следам – вот и этой мечте вроде бы суждено осуществиться. Здесь виделся с клейстоведом Петером Гольдаммером. Мэтр.

Попалось тут мне в руки роскошное ультраакадемическое издание «Фантазуса» Тика: «Deutsche Klassiker Verlag» во Франкфурте-на-Майне (какое-то новоиспеченное) издает 12-томное собрание Тика, первым вышел 6-й том – вот этот, с «Фантазусом». Чуть не полтома – комментарии. Я сразу вгрызся – проверить, много ли мы накуролесили (или прозевали) с Камилем Ханмурзаевым в том злополучном

¹⁰¹ Внучка Рильке – Йозефа Зибер-Рильке (1927–2004), в замужестве Йозефа Байер (Josepha Beyer).

 $^{^{\}scriptscriptstyle 102}$ Имеется в виду Клаус Гюнтер Байер (1922–2007).

¹⁰³ Художественный фотограф (нем.).

 $^{^{104}}$ Речь идет о работе Л. О. Пастернака.

¹⁰⁵ Клара Вестхофф (1878–1954) – жена Рильке, скульптор, ученица О. Родена. Познакомилась с Рильке в 1901 г. в Ворпсведе.

¹⁰⁶ Паула Модерзон-Беккер (1876–1907) – немецкая художница, представительница экспрессионизма. Дружила с Рильке и Кларой Вестхофф.

¹⁰⁷ Рабочая дискуссия (нем.).

издании немецкой комедии¹⁰⁸, да и я в своей диссертации¹⁰⁹. Пока, слава богу, не обнаружил у себя ошибки, зато хотелось бы кое-что дополнить из фактических вещей; но, слава богу, в книжке я успею это сделать. (Кстати, с комедией перед самым отъездом выяснил вот что: еще в конце прошлого года типография вернула книжку в издательство, поскольку она была слишком толстая и типография не в силах ее переплести; производственный же отдел издательства, опасаясь за полагающиеся ему годовые премии и переходящие знамена, никому не говоря, засунул ее куда подальше; все это обнаружилось, когда я уже совсем нажал на редакцию; теперь встал роковой вопрос – как быть? Надо, видимо, делать двухтомник, но это оттягивает выход книжки по крайней мере на год. Как в моей диссертации (вот сила реализма!) – комедия превращается в трагикомедию.)

Но теперь и ладно. Подождем – что делать; а из недавнего разговора с Эмилией я узнал, что звонил Л. Г. с поздравлениями – 10 октября ВАК утвердил меня в докторском чине.

Как-то у меня все ушло в сторону – я же писал про Вей-мар.

Мой здешний новый друг, сотрудник института классической лит-ры Dr. Jochen Golz¹¹⁰ подарил мне только что вышедшего изданного им двухтомного «Титана» Жан Поля – тоже большая радость. Я прочел уже его послесловие и порадовался – очень хорошо написано, «с душой».

¹⁰⁸ О драматичной судьбе этого издания см. воспоминания Э. В. Венгеровой «Об истории книги "Немецкая романтическая комедия"» в: *Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур. Вып. 3 : Немецкий Орфей. М. : Изд−во Рос. гос. гуманитарного ун−та, 2007. С. 552−554. В итоге книга вышла в свет в 2004 г., через 11 лет после смерти А. В. Карельского. См.: Немецкая романтическая комедия / сост. и вступ. статья А. В. Карельского ; комм. К. Ханмурзаева. СПб. : Гиперион, 2004.

 $^{^{109}}$ Докторская диссертация А. В. Карельского «Драматургия немецкого романтизма первой трети XIX в. (эволюция метода и жанровых форм)» была защищена в 1986 г.

¹¹⁰ Йохен Гольц – президент международного общества Гете, в 1994–2007 гг. – директор архива Шиллера и Гете в Веймаре. Интервью с Йохеном Гольцем: http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/goethe-schiller-co/warum-immer-wieder-goethe-schiller-co/dr-philhabil-jochen-golz-praesident-der-goethegesellschaft-e-v.html

Вообще уже много накопал для себя интересного – уж не буду сейчас про все рассказывать. Скажу только – в ответ на Ваш вопрос, – что немцы пригласили меня просто для научных занятий, как и полагается «почетному стипендиату». Для нас это очень непривычно; в министерстве долго не могли понять, в какую рубрику меня занести...

Желаю Вам и Зиновию Яковлевичу всего самого доброго! И пишите, когда будет время и настроение; я тут совсем онемечился и радуюсь письмам «из дому».

Ваш «господин из Веймара».

Москва, 26.3.91.

Дорогая Алла Борисовна!

Очень обрадовался Вашему письму, но расстроился его содержанием. А главное тем, что мы так мало можем друг другу помочь. Вот даже и пишем друг другу так редко, втянутые в какую-то все сужающуюся воронку. Я иногда думаю: судьба вроде бы и подарила нам к концу некую толику нежданного удовольствия, дала глотнуть немного свободы, - но тут же и компенсировала это, взяв за горло наши уже самые элементарные потребности, и мы опять задыхаемся. Даже прочитать все, что теперь уже стало можно, мы уже не можем - некогда; впрочем, самое-то главное, мы, наверное, уже и раньше знали. И тогда что остается? Если вдуматься, то только печальное удовлетворение знать, что еще на нашем веку нашим недругам было публично высказано все, чего они в страшном сне не думали о себе услышать. Но и это только злорадство, а не истинная радость. Что же до истинных радостей, то они, даже когда бывают, уже тщетно пытаются до нас достучаться.

Я вот на днях получил послание от австрийского Bundesministr'а^{ти} – с поздравлениями по поводу присуждения мне их переводческой премии. Еще лет десять назад я бы очень радовался и гордился. Сейчас уже на другой день про это как-то забыл.

<...> Все издательства посходили с ума в погоне за бумагой и валютой. (Очень неприятное для меня известие – моя

¹¹¹ Федерального министра (нем.).

книжка о немецкой драме¹¹², судя по всему, упокоилась на том же самом братском кладбище издательства «Искусство», где уже больше десяти лет покоится антология немецкой комедии¹¹³. Я-то надеялся, что она вот-вот выйдет – ведь была уже подписана в печать! – но все наоборот).

<...> На кафедре у нас, в общем, все по-прежнему, правда, с блеском защитились три наших красавицы: Т. Д. Венедиктова (впрочем, про это я, наверное, уже говорил), Ира Попова (про Дж. М. Хопкинса) и совсем юная американистка Оля Сурова¹¹⁴ (Р. Эллисон и другие негры, пардон, афроамериканцы).

Дома пока, слава Богу, все в порядке; но оставлять их как-то неспокойно на душе!

Большой привет от моего семейства,

Ваш А. К.

Кельн, 20.4.91.

Дорогая Алла Борисовна,

Итак, я на берегах Рейна... Надо сказать, что на этот раз я чувствую себя почти так же, как и в Москве (если не считать, конечно, нормальной – и вкусной – еды^{п5} и прочих житейских удобств); это потому, что на этот раз, в отличие от всех предшествующих, я тут «на работе»: все так же сижу за письменным столом, готовясь к лекциям и семинарам, только за окном не Москва, а Кельн, и свои мысли насчет немецкого и европейского романтизма я продумываю, формулирую и записываю по-немецки. Я уже говорил Вам в Москве, что предвижу все эти сложности; я и по-русски-то всегда «мучился словом», а уж по-немецки тем более.

 $^{^{\}rm 112}$ Книга «Драма немецкого романтизма» А. В. Карельского была опубликована в 1992 г. в Москве издательством «Медиум».

 $^{^{\}rm 113}$ См. прим. к письмам от 6 мая 1980 г. и 31 октября 1986 г.

¹¹⁴ Речь идет о защите докторской диссертации Т. Д. Венедиктовой «Поэзия американского романтизма: своеобразие метода» и кандидатских диссертаций – И. Ю. Поповой и О. Ю. Суровой (в замужестве – Пановой).

¹¹⁵ Письмо относится к периоду гайдаровских реформ, когда в результате либерализации цен с начала 1990 г. в Москве постоянно ощущался острый дефицит продуктов.

Пока я начал только лекционный курс и семинар у германистов, со следующей недели начинается семинар у славистов (переводы «Онегина» на немецкий язык). У германистов я сразу был ошарашен количеством студентов, жаждущих знаний. На семинар явились около 70 человек! Что я с этим семинаром-базаром буду дальше делать, не очень себе представляю; к такой «форме работы» мы не привыкли. Но это еще что! На лекцию явились, по моим грубым прикидкам, человек 500. Опять: не лекция, а конгресс какой-то! Я думал сначала, что это они просто из-за экзотики. Но оказывается, что это вообще у них так принято. Правда, коллеги говорят, что постепенно студенты отсеиваются – походят-походят, а потом бросают: но все равно большая-то часть ходит обычно до конца. Ну, посмотрим, как оно пойдет дальше. Но я, конечно, всем этим очень впечатлен. Вот она, немецкая основательность: взялся работать – значит, надо работать. Вот откуда идет все: и еда нормальная (и вкусная!), и прочие житейские улобства.

А еще у меня есть раз в неделю Sprechstunde 16 – для приема студентов. И что же вы думаете? Они и на Sprechstunde приходят! Советуются насчет тем для Hausarbeite 117 , для рефератов, для Zwischen-prüfunge 118 .

Коллеги и вообще все мои «хозяева», как всегда, в высшей степени радушны и предупредительны. Но я теперь тоже имею возможность наблюдать, как они работают (прежде-то я в основном бывал в Германии в период отпусков); они по-настоящему «вкалывают». Чего же удивляться тому, что они хорошо живут?

Часто думаю о доме, особенно за трапезами. Эмилия прислала с оказией письмо и один раз уже позвонила (а отсюда дозвониться практически невозможно – все время наглухо занято). Пишет и говорит бодро, но факты тоже сообщает, а от них никуда не денешься. И от всего этого настроение прочно обволокнуто грустью.

Кельн – город красивый и радостный, но в основном современный (он ведь был сильно разрушен в войну), да я както, в силу вышеописанного, еще мало его воспринял. Есть

¹¹⁶ Приемные часы (нем.).

¹¹⁷ Домашней работы (нем.).

¹¹⁸ Промежуточных экзаменов (нем.).

прекрасная картинная галерея, особенно богаты в ней XIX и XX век, в XX веке много наших художников и скульпторов 20-х годов, а в театре пока меня ничто не привлекло.

Потрясен тем, как организованы здешние библиотеки – все фонды в открытом доступе, иди к полке и бери, что хочешь, порядок идеальный, найти нужную книжку при элементарном навыке не стоит никакого труда. В общем – что там говорить?

У Вас предстоит день рожденья, я Вас поздравляю, 12 мая я выпью за Ваше здоровье чашу рейнвейна! Большой привет Зиновию Яковлевичу,

Ваш А. К.

Москва, 26.11.91.

Дорогая Алла Борисовна,

<...> Поразительный автор этот Клейст; его бездонность иногда меня просто пугает; уж, казалось бы, в свое время я эту пьесу¹¹⁹ (как и другие, впрочем) проштудировал досконально – но всякий раз, когда перечитываешь заново, они вдруг открываются новыми гранями.

А потом, когда я перечитывал отпечатанное на машинке и радовался своим «находкам», я иногда вдруг спохватывался: да о чем это я? В наши-то дни, в нашей-то ситуации – сидеть и копаться в переживаниях какой-то Алкмены! Какого-то Амфитриона! Не прав ли был Ламартин, когда писал: Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle!120 Это, наверное, оттого, что убогий наш быт завоевывает уже последние островки нашего сознания: сейчас все разговоры вокруг, даже среди самых «интеллигентных» людей как-то неминуемо съезжают на то, где кто что достал и где что выбрасывают. Но, с другой стороны, надо же нам иметь и отдушины, правда? - Досадно только, что со свободой слова для нас-то – я имею в виду литературоведов – возможности высказаться совершенно непредвиденно сузились, если не совсем исчезли. Издательства пачками вышвыривают литературоведческие книги из своих планов, коллеги из ИМЛИ названивают своим авторам и просят их не работать

 $^{^{119}}$ Речь идет о пьесе Клейста «Амфитрион» (1807).

 $^{^{120}}$ Пусть будет стыдно тому, кто поет, когда горит Рим! (фр.).

над запланированными сюжетами, потому что их не издадут, и т.д. Надо, очевидно, и тут мчаться на рынок и спешно вместо приготовления нектаров и амброзий жарить расхожие шашлыки, но для этого мы и слишком устали, и слишком мы стары¹²¹. А тут еще даже германские отдушины грозят закрыться: обещанная стоимость билетов тоже не для нас. – Вот я и съехал на то же. И ведь не хотел!

<...> Надеюсь, что Ваши германские воспоминания, отлежавшись, снова всплывут, и Вы еще ими со мной поделитесь в следующем письме.

Большой привет Зиновию Яковлевичу, поклон от Эмилии, и желаю Вам всяческого благополучия.

Bain A. K.

Комментарии О. Б. Вайнштейн, Е. Войналович, А. А. Карельского, И. Поповой, О. С. Асписовой

¹²¹ «И слишком устали, и слишком мы стары» – аллюзия на песню А. Вертинского «Над розовым морем».



УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ: О ЛЮБВИ

В. И. Мельник

ЭТИКА И ПОЭТИКА ДУХОВНОГО ПРЕОБРА-ЖЕНИЯ В РОМАНЕ «ОБРЫВ» (покаяние бабушки Бережковой)*

Проблема этического идеала русских писателей XIX в. является актуальной и в то же время все еще мало изученной. Это, впрочем, вполне объяснимо: слишком долгое время вопросы этики, не сводимые к моральному кодексу строителя коммунизма, не привлекали к себе должного внимания ученых. Однако в последний период изучение как истории этики в целом, так и этических проблем в истории культуры, в том числе и литературы, заметно активизируется. Еще в 1987 г. вышла в свет «Краткая история этики» А. А. Гусейнова и Г. Иррлитца¹. С 1980-х гг. появляется все больше трудов, посвященных изучению нравственно-этических исканий русских классиков прошлого столетия².

Можно ли говорить об «этике» И. А. Гончарова, и каковы ее основные системные характеристики? В своем отзыве о романе «Обыкновенная история» В. Г. Белинский сказал о

^{*} Работа выполнена при поддержке РГНФ проект № 14-04-00286 «Этика и поэтика И. А. Гончарова».

 $^{^1\}mathit{Гусейнов}$ А. А., *Иррлитц* Г. Краткая история этики. М. : Мысль, 1987. 474 с.

 $^{^2}$ См., например: *Галаган Г. Я.* Л. Н. Толстой: художественно-этические искания. Л., 1981; *Лазарева А. Н.* Мировоззрение Н. В. Гоголя (соотношение эстетического, этического и религиозного): автореф. дис. ... канд. философ. наук. М., 1987; *Лосский Н. О.* Условия абсолютного добра. М., 1991; *Мелешко Е. Д.* Христианская этика Л. Н. Толстого. М., 2006; *Мехед Г. Н.* Проблема абсолютности морали в этике И. Канта и Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. философ. наук. М., 2013 и пр.

Гончарове: «Он поэт, художник – и больше ничего. У него нет ни любви, ни вражды к создаваемым им лицам, они его не веселят, не сердят, он не дает никаких нравственных уроков ни им, ни читателю, он как будто думает: кто в беде, тот и в ответе, а мое дело сторона»³. Критик выделил доминирующую черту Гончарова-художника, но тезис об отсутствии нравственных уроков, тем не менее, оказался поспешным. Действительно, писатель - не философ и не моралист, строящий свою определенную философскую систему, а художник, мыслящий образами. Гончаров сам подчеркивал это неоднократно. Однако же одно не исключает другого. В статье «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"» он писал: «...в наше время, когла человеческое общество выходит из детства и заметно зреет, когда наука, ремесла, промышленность – делают серьезные шаги, искусство отставать от них не может. Оно имеет тоже серьезную задачу - это довершать воспитание и совершенствовать человека. Оно так же, как наука, учит чему-нибудь, остерегает, убеждает, изображает истину, но только у него другие пути и приемы: эти пути – чувство и фантазия. Художник - тот же мыслитель, но он мыслит не посредственно, а образами. Верная сцена или удачный портрет действуют сильнее всякой морали, изложенной в сентенции»⁴.

Любая философская или этическая система в данном случае вторична: не писатель сознательно и целенаправленно выстраивает ее, а она как бы сама собой складывается из содержательной компоненты образа, который возникает исходя из индивидуальных, иногда весьма тонких особенностей авторской личности. Эта «система» (а скорее то, что мы этим именем называем) определяется оригинальностью мировосприятия художника и кругом проблем, находящихся в поле его зрения. Что касается Гончарова, то он, как и всякий крупный художник (а по охвату мысли он один из самых крупных художников своего столетия), поднимает этические проблемы различного уровня и направленности. Отсюда в его словаре этические понятия, представляющие

 $^{^{\}scriptscriptstyle 3}$ И. А. Гончаров в русской критике. Сб. статей. М. : Гос. изд. худ. лит., 1958. С. 32.

 $^{^4}$ *Гончаров И. А.* Собр. соч. : в 8 т. М. : Гос. изд. худ. лит., 1952–1955. Т. 8. С. 210–211.

различные эпохи: античности, просветительства, христианства, современной «научной» этики позитивизма и вульгарного материализма и пр.

Кроме того, важно уяснить различие между религиозной и светской этикой, ибо и та, и другая присутствуют у Гончарова, постоянно переплетаясь. С точки зрения религиозной Гончаров традиционно решает вопрос о смысле человеческой жизни, но собственно этика писателя – это его индивидуальный и оригинальный путь к разрешению этого единственно важного вопроса, это его оригинальные представления о приложении религии к жизненной практике – в разрешении вопроса о «правильности», «норме» земной жизни человека. Эти два аспекта (религия и этика) в его творчестве постоянно то сливаются в один, то просто соприкасаются. Но христианская этика, на наш взгляд, в итоге довлеет, ибо именно вопрос о смысле жизни в конечном итоге определяет искомую правильность, «норму» человеческой жизни.

Особенно ясно это видно в романе «Обрыв», где христианская этика подвергается испытанию «новым учением», отвергающим самые основы традиционной морали, основанной на признании абсолютного морального начала в лице Творца. Этике христианской противопоставляется этика нигилистическая, этика новейшего позитивизма. В круг практического обсуждения в романе попадают важнейшие для личности понятия: моральная свобода, моральный долг, нравственные основы брака и любви и пр. На все эти понятия нигилизм и христианство смотрят с противоположных точек зрения – и трактуют совершенно несхожим образом.

Относится это и к феномену душевного страдания, страдания совести, осознания своего греха. Марк Волохов после падения Веры нисколько не раскаивается, поскольку не считает себя виновным. Более того, он озлобляется. Совсем иначе ведут себя те, кто «ходит под Богом». В «Обрыве» есть эпизод, раскрывающий нечто важное в мировоззрении писателя. Обычно исследователи не останавливаются на важных деталях так называемого «покаяния» бабушки Бережковой и никак не комментируют его. А между тем эпизод и по своему значению в романе, и по внутреннему содержа-

нию, «культурной насыщенности», несомненно, нуждается в комментировании. Он ясно показывает, что построенный на основах просветительской по духу этики «гуманности», с одной стороны, и на принципах религиозной этики – с другой, роман в патетических, наиболее важных для автора, моментах иллюстрирует стремление Гончарова дать библейско-евангельское разрешение нравственных конфликтов.

Пятая часть романа композиционно завершает произведение, проникнутое духом Евангелия. Именно в пятой части с героями романа совершаются важнейшие акты христианской жизни: прощение ближних, покаяние и духовное преображение. Не случайно глава начинается с фразы о Божественной литургии, которая, как известно, является центром всего строя церковной жизни. Центральный же момент литургии - принятие человеком Святого Тела и Святой Крови Христовой. Через этот акт происходит полное духовное обновление человека. Пятая глава и начинается с того, что бабушка и все обитатели ее дома торжественно, хотя и по-бытовому суетливо, готовятся к посещению храма: «На другой день в деревенской церкви Малиновки с десяти часов начали звонить в большой колокол, к обедне⁵» (ч. 5, гл. I). При этом следует учесть, что в конце четвертой главы достигает своего апогея, после неверного шага Веры, взаимная недоверчивость обитателей Малиновки, а порою даже и озлобление. Четвертая глава заканчивается жестоким поступком Райского, который через окно бросает в комнату Веры букет померанцевых цветов, имеющих в данном случае порочащий девушку символический смысл. Вслед за падением Веры как бы совершается падение Райского. Автор акцентирует духовный, христианский смысл происходящего и от традиционных нравственно-психологических определений, восходящих к просветительской этике, обращается к непривычным, даже совершенно исключительным в его творчестве открыто религиозным понятиям при описании душевного состояния героя:

⁵ «Чаще всего Литургию называют "обедней", так как ее положено совершать в полуденное (обеденное) время...» (Закон Божий / сост. прот. Серафим Слободской. Изд. 4-е. Holy Trinity Monastery, Jordanville, 1987. С. 641–642).

...обида и плохо переносимая пытка заглушали все человеческое в нем. Он злобно душил голос жалости. И «добрый дух» печально молчал в нем. Не слышно его голоса; тихая работа его остановилась. Бесы вторглись и рвали его внутренность (ч. 4, гл. XIV. Курсив наш. – В. М.).

В вечной борьбе за человеческую душу дьявол начал здесь брать верх. Это низшая точка нравственного падения героев «Обрыва» – торжествующий грех. После этого духовный сюжет романа начинает свой подъем – в пятой части, которая, как торжественный аккорд, дает чисто евангельское финальное разрешение всех завязавшихся в романе нравственных узлов. Гончаров показывает, что непросвещенная светом Христовым человеческая природа самовольно зашла в полный нравственный тупик – и нужна совсем другая, надмирная сила, чтобы вывести из греховной тьмы заблудившихся героев «Обрыва».

В пятой главе Райский и Вера взаимно прощают друг друга:

- Брат, что с тобой? ты несчастлив! сказала она, положив ему руку на плечо, и в этих трех словах, и в голосе ее отозвалось, кажется, все, что есть великого в сердце женщины: сострадание, самоотвержение, любовь <...>
- Что я сделал! оскорбил тебя, женщину, сестру! вырвались у него вопли среди рыданий. Это был не я, не человек: зверь сделал преступление... Какой удар нанес я тебе! шептал он в ужасе. Я даже прощения не прошу: оно невозможно! Ты видишь мою казнь, Вера...
- Ты разбудил меня... Я будто спала; всех вас, тебя, бабушку, сестру, весь дом видела как во сне, была зла, суха забылась!..

Взаимное великодушие и прощение пронизывают также и исповедальные разговоры Веры и Татьяны Марковны. Среди покаянных сцен наибольший интерес имеет сцена покаяния бабушки. Татьяна Марковна, со свойственной ей чуткостью христианской совести, ясно видит связь между своими грехами и грехом Веры. Характерно, что в своих «покаянных скитаниях» Татьяна Марковна как бы случайно приходит в ту же часовню, в которой пыталась молиться Вера: «Случайно наткнулась она на часовню в поле, подняла голову, взглянула на образ... Она, как раненый зверь, упала на одно колено, тяжело приподнялась и ускоренными шага-

ми, падая опять и вставая, пронеслась мимо, закрыв лицо шалью от образа Спасителя, и простонала: "Мой грех!"...» (ч. 5, гл. VII). Падение Веры она воспринимает как мистическое воздаяние за свой собственный грех. Бабушка говорит Вере:

Бог простит нас, но он требует очищения! Я думала, грех мой забыт, прощен. Я молчала и казалась праведной людям: неправда! Я была – как «окрашенный гроб» среди вас, а внутри таился неомытый грех! Вот он где вышел наружу – в твоем грехе! Бог покарал меня в нем... (ч. 5, гл. VII).

Она не просто выражает сочувствие Вере, не только признается ей в собственном грехе. Ощутив связь между своим падением и падением Веры, она напрямую обращается к Тому, Кто послал ей эти испытания.

Мой грех! – сказала она, будто простонала, положив руки на голову... – Мой грех! – повторила она прямо грудью, будто дохнула, – тяжело, облегчи, не снесу!

При этом образ бабушки приобретает особенное величие. Райский находит этому образу неожиданные, возвышающие Татьяну Марковну до мировых символов, параллели:

У него в голове мелькнул ряд женских исторических теней в параллель бабушке». Первая такая «тень» – «древняя еврейка, иерусалимская госпожа, родоначальница племени – с улыбкой горделивого презрения услышала в народе глухое пророчество и угрозу: «снимется венец с народа, не узнавшего посещения», «придут римляне и возьмут!» Не верила она, считая незыблемым венец, возложенный рукою Иеговы на голову Израиля. Но когда настал час – «пришли римляне и взяли», она постигла, откуда пал неотразимый удар, встала, сняв свой венец, и молча, без ропота, без малодушных слез... только с окаменелым ужасом покорности в глазах пошла среди павшего царства, в великом безобразии одежд, туда, куда вела ее рука Иеговы (ч. 5, гл. VII).

Кстати сказать, исследователи оставили без комментариев – кого имеет в виду в данном случае романист, кто эта «древняя еврейка»? Гончаров использует исторические

⁶ Известно, что римляне вошли в Иерусалим в 63 г. до Рождества Христова. Распространенные современные комментарии не дают ответа на вопрос о том, кого мог иметь в виду писатель. Очевидно, романист интересовался этим вопросом, пользовался специальной литературой.

параллели как прием нагнетания патетики и углубления семантики образа:

Пришла в голову Райскому другая царица скорби, великая русская Марфа, скованная, истерзанная московскими орлами, но сохранившая в тюрьме свое величие и могущество скорби по погибшей славе Новгорода, покорная телом, но не духом... Толпились перед ним, точно живые, тени других великих страдалиц: русских цариц, менявших по воле мужей свой сан на сан инокинь и хранивших и в келье дух и силу; других цариц, в роковые минуты стоявших во главе царства и спасавших его... С такою же силой скорби шли в заточение с нашими титанами, колебавшими небо, их жены, боярыни и княгини, сложившие свой сан, титул, но унесшие с собой силу женской души и великой красоты, которой до сих пор не знали за собой они сами... (ч. 5, гл. VII).

Нужно признать, что прием, избранный Гончаровым, отдает некоторой искусственностью: столь большая концентрация патетики снижает художественный уровень пятой части романа. Недаром в письме к М. М. Стасюлевичу от 7 июня 1868 г. Гончаров восклицал, говоря о замысле «Обрыва», и прежде всего именно о замысле заключительной части произведения:

...к тому, что я Вам рассказал, прибавилось многое, но такое смелое и оригинальное, что если напишется, то я буду бояться прочесть и Вам, чтоб Вы не засмеялись моей смелости. Такая смелость может оправдаться только под пером первоклассного писателя – как Пушкин, Гоголь – и как никто больше: разве граф Алексей Толстой, которому дано много пафоса. У меня мечты, желания и молитвы Райскаго кончаются, как торжественным аккордом в музыке, апофеозом женщин, потом родины, России, наконец, Божества и Любви... Я боюсь, боюсь этого небывалаго у меня притока фантазии, боюсь, что маленькое перо мое не выдержит, не поднимется на высоту моих идеалов – и художественно-религиозных настроений.

В каком-то смысле в своих опасениях Гончаров оказался прав: перо не всегда выдерживало пафоса напряженных сцен, имеющих глубокий исторический и культурный подтекст. Это подметил еще И. Анненский, когда писал в статье «Гончаров и его Обломов»:

⁷ Гончаров И. А. Указ. соч. Т. 8. С. 386.

Страдания Татьяны Марковны Бережковой, когда она вдруг прониклась сознанием своего греха и неизбежности возмездия, – эти страдания сам Гончаров назвал признаком величия души. Не знаю, то ли потому, что они обнаруживаются в несколько навуходоносоровской форме (бабушка без устали бродит по полям), то ли потому, что самый источник их нам неясен, но страдания эти не трогают. Это что-то вроде кровопускания⁸.

Возвышение образа до символа и патетики диктует Гончарову особую поэтику. В этом случае он начинает пользоваться скульптурным образом. Психологическая динамика посредством особенных и разнообразных приемов соседствует с авторским стремлением «остановить» естественное движение образа, и в самом физическом действии показать акцентированную неподвижность - неподвижность скульптуры. Быстрая смена действий соприкасается с остановкой, фиксацией выразительных остановившихся деталей. Гончаров пишет: «стала как вкопанная», «остановилась», «стала неподвижно у воды». Причем эта неподвижная скульптура у Гончарова овеяна внутренним движением, находящим выражение в неповторимых деталях: «Ветер хлестал и обвивал платье около ее ног, шевелил ее волосы, рвал с нее шаль - она не замечала». Гончаров, вообще склонный к изображению «статуи», «скульптуры», едва ли не впервые создает образ, в котором скульптурная неподвижность сочетается с акцентированной динамикой движения: бабушка шла «как будто бронзовый монумент встал с пьедестала и двинулся» (Ч. 5, гл. VII). Уже промелькнувшая «шаль» как раз выразительно подчеркивает это движение: «...шаль повисла с плеч и метет концом сор и пыль» (Ч. 5, гл. VII). Гончаров акцентирует это «движение неподвижности» до такой степени, что в одном месте прибегает почти к кинематографическому приему, причем опять шаль играет главную роль в создании пластического образа: «Она... падая опять и вставая, пронеслась мимо, закрыв лицо шалью от образа Спасителя...» (ч. 5, гл. VII. Курсив наш. – B. M.).

Заканчивая рассуждения о скульптурности образа бабушки в пятой части, нельзя не сказать еще раз о том, как легко уживаются в повествовательной ткани «Обрыва»

⁸ *Анненский И.* Избранные произведения. Л. : Художественная литература, 1988. С. 655.

совершенно, казалось бы, разнородные элементы этики и поэтики. Скульптура, художественная пластика вообще, для Гончарова со студенческих лет, когда он штудировал И. Винкельмана, есть искусство античности, поэтому христианская патетика образа не мешает Гончарову в конечном итоге вернуться к античным определениям – через восприятие художника Райского:

В Вере оканчивалась его статуя гармонической красоты. А тут рядом возникла другая статуя – сильной античной женщины – в бабушке (ч. 5, гл. IX).

Бабушка, по выражению автора, «носит свою беду» – и в этом выражается ее покаяние. Она несколько дней бродит по окрестностям,

в открыто смотрящем и ничего не видящем взгляде лежит сила страдать и терпеть. На лице горит во всем блеске красота и величие мученицы. Гром бьет ее, огонь палит, но не убивает женскую силу (ч. 5, гл. VII).

До сцены покаяния образ бабушки давался Гончаровым в подсветке едва ли не фольклорной «народной мудрости» (бабушкины рассуждения о «судьбе» и ее роли в жизни человека и пр.), а также идеи русской государственности: романист постоянно возвращается к образу «маленького бабушкиного царства» - Малиновки. В патетический же момент развязки на первый план выступает христианская доминанта образа: Гончаров называет Татьяну Марковну «страдалицей», «мученицей». И. Анненский высказался по поводу неясности источника бабушкиных страданий. Между тем этот источник чисто христианский. Логика поведения Татьяны Марковны целиком определяется христианским учением о так называемых «самопроизвольных страданиях». Апостол Павел говорит: «Если бы мы судили сами себя, то не были бы судимы. Будучи же судимы, наказываемся от Господа, чтобы не быть осужденными с миром» (1 Кор. 11, 31-32). Н. Е. Пестов по поводу самопроизвольных страданий пишет, что этим путем самогонения «шли преподобные, постники, юродивые, столпники, затворники, пустынники и другие подвижники во Христе»9. Харак-

⁹ *Пестов Н. Е.* Современная практика православного благочестия : в 2 т. СПб. : Сатис, 2002. Т. 1. С. 406.

терно, что результат покаяния и самопроизвольных страданий бабушки – ее духовное очищение и преображение, и, следовательно, святость. Святость – искомый результат христианской практики. Возвращаясь к теме Божественной литургии, напомним, что, предлагая верующим Святое Тело и Кровь Христову в чаше, священник торжественно восклицает: «Святая – святым!». Вера говорит: «Ты святая женщина!» (ч. 5, гл. X). Ей вторит Райский, ибо «Вера и бабушка высоко поднялись в его глазах, как святые...» (ч. 5, гл. IX). Любопытно, что, выдерживая в образах Марфеньки и Веры параллель с евангельскими Марфой и Марией, Гончаров и Марфеньку подает в свете святости. В XXII главе пятой части он пишет: «Марфенька сияла, как херувим».

Таким образом, патетика пятой части романа, «апофеоз женщины, родины, России», диктовали Гончарову переход от фольклорно-бытописательной логики образа к логике христианской, от этики просветительской к этике религиозной. Здесь же Гончаров использует один из самых излюбленных своих приемов: прибегает к образу «статуи» и к возвышающим историческим параллелям¹⁰.

¹⁰ При этом, в чисто художественном плане, нельзя не отметить некоторой натяжки: если мягкая и всепроникающая ирония органичны для Гончарова, то патетика, которая до «Обрыва» почти всегда соседствовала с последующими снижающими, полупародийными сценами, в последнем гончаровском романе звучит исключительно «торжественным аккордом» - и, надо признать, не совсем удачно. В статье «Лучше поздно, чем никогда» он заметил едва ли не с пафосом: «Может быть, завершение этого огромного полотна... сделано слабо и неудовлетворительно (не мне об этом судить), но отнюдь не слабее и хуже, а. напротив, положительно лучше всего, написанного мною прежде. За это "лучше" я только и вправе стоять и стою на своем». И еще: «...не реально, натянуто, ходульно! Может быть, отчасти я это и сам чувствовал... Впрочем, я не такой поклонник реализма, чтобы не допускать отступлений от него. В угоду реализму пришлось бы слишком ограничивать и даже совсем устранить фантазию...». Учитывая. что в последних двух частях впервые выразились столь концентрированно и открыто нравственные идеалы писателя, его давно вынашиваемые и затаенные мысли, можно предположить, что писатель «простил» себе художественные просчеты, так как гораздо важнее считал ясную очерченность своих идеалов и «художественно-религиозных настроений».

Т. Н. Куркина

СЕМАНТИКА «ГРЕХА» В СИТУАЦИЯХ ГОРДЫНИ И ПРЕЛЮБОДЕЯНИЯ В РОМАНАХ Л. Н. ТОЛСТОГО

Компьютерное исследование языка русских писателей XVIII - начала XX в. показало, что пик востребованности слов с «греховной» семантикой приходится на третью треть XIX в. Это вполне объяснимо, так как именно в это время создаются произведения, в которых художники стремятся с разных сторон запечатлеть религиозную жизнь России, осознать народное понимание греха и морально-нравственные границы современного человека. Знаменательно, что в этом аспекте в рамках выбранной методики исследования по многим параметрам на первые рубежи выходит творчество Толстого¹. И если по количеству лексем с корнем – грех(ш), коих 12, он делит первое место с Островским и Мельниковым-Печерским, то по частотности использования группы этих слов он абсолютный лидер с большим отрывом от всех, его показатель 1649². Самой распространенной лексемой у Толстого, как и у каждого писателя, является «грех» – 1412³. Значительно чаще, чем другие писатели XIX в., Толстой обращается к словам, описывающим религиозно-философскую составляющую явления «греха». к таким как грехопадение (19), греховность (16), согрешение (10)4. Больше других Толстой использует и глагольные фор-

¹ Сводные таблицы функционирования «греховной» лексики в творчестве русских писателей XVIII – начала XX в. см. в моей статье «Грех» в: Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика) / отв. ред. А. А. Фаустов. Воронеж, 2011.

 $^{^{2}}$ У Островского только 683, у Мельникова-Печерского еще меньше – 613.

³ Здесь за ним также идут Островский (548) и Мельников-Печерский (413).

⁴ Для сравнения можно указать, что слово *грехопадение* выявлено только в двух случаях у Пушкина, Мельникова-Печерского и Михайловского, здесь ближе к толстовским текстам находятся произведения религиозно-философских писателей ХХ в.: у Вяч. Иванова зафиксировано 15 обращений к этой лексеме, у Розанова – 11, у Мережковского – 5.

мы от корня -zpex(w), т.е. стремится запечатлеть не только факт содеянного и дать ему оценку, но и исследовать сам процесс согрешения. У Толстого лексема zpewumb встречается 57 раз, hazpewumb - 8 5. Вперед среди всех русских писателей XVIII – начала XX в. Толстой выходит и по употреблению слов zpewhuk (87) и zpewhuk (886).

Из-за большого объема исследуемого материала придется ограничиться некоторыми наблюдениями только за лексемой – «*грех*»⁷. Уже при беглом просмотре контекстов с этим словом выясняется, что ее присутствие в художественных текстах писателя не значительное. Так, в трех романах Толстого оно обнаружено всего 52 раза: в «Войне и мире» - 20 раз, в «Анне Карениной» - 18 раз и в «Воскресении» - 14 раз. Рассматривая смысловое значение vnoтребления этой лексемы, следует отметить, что в качестве речевого оборота она используется крайне редко: в первом романе – дважды («что греха таить»: «...ему бы не грех познакомить товаришей с спасенной им хорошенькой полькой»), во втором – четырежды («*vcmvnumь надо, князь. Грех будет*. А деньги готовы...»; «заснул и каялся в своем грехе»; «Ну как не грех не прислать сказать!... Как не грех не дать знать!»), в третьем - только однажды («И рад бы в рай, да грехи не пушают»). Таким образом, в творчестве Толстого находит слабое отражение тенденция, связанная с десакрализацией «греха», которая отчетливо вырисовывается в текстах других литераторов второй половины XIX в. Например, в драматургии Островского «греховная» фразеология чаще используется или в плоскости элементарного бытовизма или

 $^{^5\,\}mathrm{V}$ следующего за ним Островского первая – 33, вторая – 4 (и еще дважды – corpeuumb).

⁶ По этим показателям ближе к Толстому подходят Шмелев (40/2) и Кюхельбекер (31/3).

⁷ Большой академический словарь конца XVIII в. выделяет несколько значений слова «грех»: «1) Нарушение, преступление закона Божия; 2) в просторечии: Вина; 3) Беда, напасть, несчастие; 4) Проступок». (Словарь Академии Российской. СПб.: Императорская Академия наук, 1793. Ч. II. Стлб. 394–395.) Срезневский, выявляя этимологию этого слова, полагал, что оно может восходить к слову «заблуждение», «путаница», «ошибка», или к слову «грязь», «греза», «гроза». (Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 2001. С. 216).

разнообразного поведенческого эпатажа, отсюда в речи его героев нередко присутствуют словесные штампы, пословицы, поговорки с лексемой «грех».

В произведениях Толстого в большей степени явлена другая, противоположная тенденция литературного процесса второй половины XIX в. - это стремление русских писателей осознать подлинный смысл важнейших категорий христианской антропологии, в том числе и категории «греха». Особенно много внимания проблеме зла и идеологии «греха» Толстой уделяет в религиозно-философских сочинениях, вот почему так востребованы у него слова с греховной семантикой. Чудобоязнь, унаследованная Толстым от просветителей, не позволила ему принять всю мистическую сторону христианского вероучения, в том числе и церковное толкование о персонифицированной бездне зла, об онтологической порче человека и о надмирной реальности злых духов. К примеру, в последнем сочинении писателя «Путь жизни» есть специальный раздел, который посвящается проблеме греха. Примечательно, что в нем понятие греха ставится в один ряд как с соблазном, так и с суеверием и трактуется писателем в ключе различных мировоззренческих ошибок. В толстовских взглядах на проблему «греха» можно усмотреть и дуалистические элементы, созвучные манихейству первых веков христианства. Человеческая жизнь подчас представляется в борьбе двух чуждых друг другу природ – тела и духа, – одна из которых должна непременно подавить другую:

Тяжело бывает человеку знать про свои <u>грехи</u>, но и зато большая радость чувствовать, что освобождаешься от них. Не было бы ночи, мы не радовались бы свету солнца. Не было бы <u>греха</u>, не знал бы человек радости праведности;

или:

Если бы в человеке не было души, он не знал бы <u>грехов</u> тела, а если бы не было <u>грехов</u> тела, он не знал бы, что у него есть душа; и др.

Толстой не признает никаких посредников между Богом и человеком, полагая, что человеку не нужны никакие подпорки извне, он сам посредством своего разумения сможет обустроить свою жизнь и самостоятельно освободиться от греха путем морально-нравственной работы над собой:

Большая ошибка думать, что от <u>греха</u> можно освободиться верою или прощением от людей. От <u>греха</u> ничем нельзя освободиться. Можно только сознавать свой <u>грех</u> и стараться не повторять его.

Следует отметить, что в этическом аспекте в «Пути жизни», как и в других сочинениях писателя, есть немало мыслей о проблеме «греха», пересекающихся с учением Церкви:

Грешить – дело человеческое, оправдывать <u>грехи</u> – дело льявольское»:

или:

Плохо, когда человек, живя среди грешных людей, не видит ни своих <u>грехов</u>, ни <u>грехов</u> других людей, но еще хуже положение такого человека, когда он видит <u>грехи</u> тех людей, среди которых живет, но не видит только своих; и др.

Значительно ближе к церковной идеологии «греха» подходит художественное освещение Толстым этой проблемы. хотя моменты размежеваний и тут не редкость. В произведениях писателя можно найти ситуации, связанные, пожалуй, со всеми семью смертными грехами⁸. Однако с юности Толстой считал, что в наибольшей степени его порабощают два греха: гордыни / тиеславия и прелюбодеяния, ими он наделял многих героев своих романов, и в том числе автобиографических героев-искателей. Например, грех гордыни присущ князю Андрею, Пьеру и Левину. Проявляется он, прежде всего, в том, что каждый из них в начале романного повествования отрицает бытие Бога, но, пройдя свой путь ошибок, заблуждений и исканий, обретает веру в высшее начало жизни. Лексему «грех» по отношению к этим героям писатель вводит в текст, когда желает подчеркнуть их неприятие мистической стороны христианского вероучения. В «Войне и мире» есть эпизод, когда кн. Андрей и Пьер подсмеиваются над странницей Палагеюшкой, которая рас-

⁸ Источники о православной этике порой дают разный порядок семи смертных грехов, но суть их трактуется примерно одинаково: первый грех – гордыня, тщеславие или высокомерие, второй – скупость, сребролюбие или страсть к роскоши, третий – распутство, прелюбодеяние или похоть, четвертый – зависть, пятый – чревоугодие, горлобесие или обжорство, шестой – злоба или гнев, седьмой – уныние, тоска или лень.

сказывает княжне Марье, что сама видела, как «у матушки пресвятой Богородицы миро из щечки каплет» и «звезда в ней так и вделана» и как на ее глазах слепой прозрел. Пьеру возмущенная странница поучительно заявляет: «Грех говорить так. Бог накажет». Князя же Андрея она желает вразумить, обращаясь к его родительскому статусу: «Отец, отец, грех тебе, у тебя сын!». Тот и другой, видя, как их слова глубоко ранили душу искренне верующей женщины, сразу стремятся загладить свою вину и успокаивают Палагеюшку. Вся сцена свидетельствует, что в 60-е гг. художник старался бережно относиться к народным верованиям и свои критические замечания выражать в достаточно мягкой форме.

В «Анне Карениной» по этому вопросу Толстой уже уверенней и тверже дистанцируется от традиционного христианского учения. Теперь лексема «грех» звучит в устах самого героя. Левин, исповедуясь перед венчанием, кается: «Мой главный грех есть сомнение. ...Я во всем сомневаюсь. Я сомневаюсь иногда даже в существовании Бога». Однако и здесь резкость слов автор счел необходимым сгладить, обращая внимание читателя на внутреннее душевно-психологическое смятение героя: «...невольно сказал Левин и ужаснулся неприличию того, что он говорил». В конце же романа, когда Левин, наконец, выстрадал и обрел веру в Бога, он с неподдельным восторгом принимает христианскую этику, но решительно отсекает всю христианскую метафизику, предпочитая ей агностицизм:

Но могу ли я верить во все, что исповедует церковь? – думал он, испытывая себя и придумывая все то, что могло разрушить его теперешнее спокойствие. Он нарочно стал вспоминать те учения Церкви, которые более всего всегда казались ему странными и соблазняли его. – Творение? А я чем же объяснял существование? Существованием? Ничем? – Дьявол и грех? – А чем я объясняю зло?.. Искупитель?.. Но я ничего, ничего не знаю и не могу знать, как только то, что мне сказано вместе со всеми.

Что касается *греха прелюбодеяния*, то его художественное изображение в романах Толстого во многом созвучно толкованиям христианских подвижников: тот же чувственный соблазн, то же ослабление веры, та же парализация воли, то же «плутовство ума» и т.д. Греховную ситуацию прелюбо-

деяния Толстой делает центральным сюжетным явлением в двух из трех своих романов. Между «Анной Карениной» и «Воскресением» пролегает двадцатидвухлетний жизненный и духовный опыт самого автора, поэтому, начиная с эпиграфов, он несколько иначе расставляет смысловые акценты в этих романах. К первому из этих романов взят эпиграф из книги Иова Ветхого Завета – «Мне отмишение и аз воздам», ко второму – все четыре из Нового Завета:

Матф. Гл. XVIII. Ст. 21. «Тогда Петр приступил к нему и сказал: Господи! сколько раз прощать брату моему, согрешающему против меня? до семи ли раз? 22. Иисус говорит ему: не говорю тебе: до семи, но до седмижды семидесяти раз». Матф. Гл. VII. Ст. 3. «И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоем глазе не чувствуешь?». Иоанн. Гл. VIII. Ст. 7. « ...кто из вас без греха, первый брось на нее камень». Лука. Гл. VI, Ст. 40. «Ученик не бывает выше своего учителя; но и усовершенствовавшись, будет всякий, как учитель его».

Уже подборка этих эпиграфов свидетельствует, что художник разделяет православную концепцию «греха», которая в жизненном пространстве согрешившего человека выделяет три момента: «покаяние» («исповедь») — «возмездие» («наказание») — «прощение» («милосердие»). Однако в первом случае художник эпиграфом стремится актуализировать идею возмездия и подчеркнуть, что она во власти Бога, во втором — идею покаяния, прощения и усовершенствования. В последнем случае дважды присутствуют слова «греховной» семантики.

Лексему «грех» можно обнаружить и в речи главных героев этих двух романов. Анна только раз произносит это слово, но не по отношению к себе, а к Долли, когда благодарит ее: «Если у тебя есть грехи... они все простились бы тебе за твой приезд и эти слова». Вырисовывается интересная параллель: в грехе прелюбодения в романе каются Левин перед другом, когда мечтает жениться на Кити, и Анна перед мужем, когда после родов думает, что она умирает.

Левин: «Ужасно то, что мы – старые, уже с прошедшим... не любви, а грехов...»

Анна: «Я все та же... Но во мне есть другая. Я ее боюсь – она полюбила того, и я хотела возненавидеть тебя и не мог-

ла забыть про ту, которая была прежде. Та не я. Теперь я настоящая, я вся. Я теперь умираю, я знаю, что умру... Одно мне нужно: ты прости меня, прости совсем! Я ужасна, но мне няня говорила: святая мученица – как ее звали? – она хуже была. И я поеду в Рим, там пустыни, и тогда я никому не буду мешать, только Сережу возьму и девочку... Нет, ты не можешь простить! Я знаю, этого нельзя простить!».

Левин свои поступки прелюбодеяния называет не любовью, а грехом. Анна же, каясь, прося прощения у мужа, всетаки говорит, что она полюбила, а не согрешила, и потому до конца не может обрести потерянную целостность своего сознания, своей натуры и продолжает ощущать свое раздвоение. Героиня оказывается не способной подняться на ту высоту покаяния, которая освобождает от греха и открывает путь к преображению. Анну каяться заставляет языческий трепет и ужас перед смертью, а не вера в Бога. Природная стихия страстей, со временем окончательно завладевшая натурой героини, приводит ее в конце романа к неким богоборческим выпадам и к самому страшному греху самоубийства:

...быстрота биения сердца мешала ей дышать. «Нет, я не дам тебе мучать себя», – подумала она, обращаясь с угрозой не к нему, не к самой себе, а к тому, кто заставлял ее мучаться, и пошла по платформе мимо станции.

Сложность авторской оценки героини приводит к тому, что и повествователь нигде по отношению к Анне не употребляет слово «грех». Бережно относится автор и к главной героине романа «Воскресение», в речи Катюши Масловой лексема «грех» тоже звучит только однажды, когда она протестует против несправедливого приговора суда:

Не виновата я, не виновата! – вдруг на всю залу вскрикнула она. – $\underline{\Gamma}$ рех это. Не виновата я. Не хотела, не думала. Верно говорю. Верно.

Однако в этом романе авторская оценка героини при всей сложности достаточно определенна, и к лексеме «грех» пусть однажды, но повествователь все-таки обращается, когда в начале романа разъясняет читателю, почему героиня не стыдилась «своего положения проститутки»:

Люди, судьбою и своими <u>грехами-ошибками</u> поставленные в известное положение, как бы оно ни было неправильно, составляют себе такой взгляд на жизнь вообще,

при котором их положение представляется им хорошим и уважительным.

Здесь Толстой в соответствии со своими религиознофилософскими воззрениями употребляет «грех» не просто в синонимичном ряду с «ошибкой», а через дефис, как одно слово. Показательно, что при создании характера Нехлюдова художник намного чаще, чем при обрисовке других романных героев, использует лексему «грех», при этом всякий раз вводя ее или во внешнюю, или во внутреннюю речь Нехлюдова:

...эта удивительная случайность напомнила ему все и требовала от него признания своей бессердечности, жестокости, подлости, давших ему возможность спокойно жить эти десять лет с таким грехом на совести»; «Как загладить свой грех перед Катюшей?»; «Я вспоминаю затем, чтобы загладить, искупить свой грех, Катюша...»; «Совесть же моя требует жертвы своей свободой для искупления моего греха, и решение мое жениться на ней, хотя и фиктивным браком, и пойти за ней, куда бы ее ни послали, остается неизменным» и др.

Глубина нравственного потрясения, пережитого Нехлюдовым, высокая степень осознания своего греха и страстное желание искупить его являются залогом подлинного духовного воскресения героя, а вслед за ним и Катюши Масловой. Поздний Толстой свято верил, что человек, соблюдая не на словах, а на деле заповеди Христа, может укротить стихию плоти и разумно устроить свою жизнь. Это же, в свою очередь, будет способствовать преображению жизни его ближних, а постепенно через внутреннее перерождение большого количества людей и через утверждение христианского общественного мнения произойдет нравственный переворот и в жизни всего человечества.

В. Н. Гуреев О КАКОЙ ЛЮБВИ ПИСАЛ А. И. КУПРИН В РАССКАЗЕ «ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ»?

Сама судьба Куприна давала ему богатый жизненный материал для размышлений о сущности человеческой натуры. При этом писатель всегда стремился выявлять и подчеркивать в человеке прежде всего именно положительные,

светлые начала. А одним из наиболее действенных художественных средств, способствующих раскрытию внутренних качеств героя, является изображение его любовных переживаний. Куприн это прекрасно осознавал, и поэтому не случайно, что именно в сфере любви его герои очень часто выявляют самые лучшие свойства своей души.

В произведениях Куприна любовь присутствует и как тема, и как прием. О сильной, бескорыстной, возвышенной любви написаны лучшие его произведения – «Суламифь», «Олеся», «Гранатовый браслет»... «И хотя любовь у героев Куприна редко бывает счастливой и еще реже находит равноценный отклик в сердце того, к кому обращена ("Суламифь"» в этом отношении едва ли не единственное исключение), раскрытие ее во всей широте и многогранности придает романтическую взволнованность и приподнятость произведениям писателя, возвышает их над серым, безотрадным бытом, утверждает в сознании читателя мысль о силе и красоте подлинного, большого человеческого чувства»¹.

Уже в ранних своих произведениях – «Леночка», «Впотьмах», «Телеграфист», «Молох», «Поединок» – писатель стремился освободить любовь от всего суетно-мещанского, возвысить ее как благороднейшее проявление человеческого духа, как высшую форму прекрасного. Любовь Куприн понимал как совершенно особое состояние, как возвышенное чувство, испытать которое в жизни доводится, однако, не каждому. В то же время он был глубоко убежден, что потребность в возвышенной любви, в идеальном, очищенном от всего житейского чувстве обязательно живет в душе каждого человека, пусть даже самого незначительного.

Одной из жемчужин прозы Куприна, бесспорно, является рассказ «Гранатовый браслет», работу над которым писатель начал в Одессе в сентябре 1910 г. (что сказалось на выборе места и времени действия произведения), а в начале 1911 г. рассказ уже был напечатан в альманахе «Земля».

При создании этого произведения Куприн отталкивался от реальной жизненной ситуации, о которой поведала одна из подруг его жены – Людмила Ивановна, происходившая из княжеского рода обосновавшихся когда-то в Литве татар

 $^{^{\}scriptscriptstyle 1}$ Aфанасьев В. Н. Александр Иванович Куприн : критико-биогр. очерк. М., 1972. С. 100.

Туган-Барановских. Брат ее – М. И. Туган-Барановский, в свое время известный профессор, был родственником (свояком) Куприна. В момент знакомства с Куприным Людмила Ивановна была замужем за крупным чиновником Государственной канцелярии Д. Н. Любимовым. А непосредственно перед замужеством, по ее рассказу, какой-то неизвестный сочинитель в течение двух лет еженедельно присылал ей графоманские стихотворные тексты любовного содержания. В конце концов Д. Н. Любимов, бывший в ту пору ее женихом, установил личность адресанта (им оказался мелкий почтовый чиновник Петр Петрович Жолтиков) и вместе с братом невесты нанес ему визит. Произошел серьезный разговор, и письма после этого прекратились. Жолтиков же вскоре был переведен в провинцию и там женился. Вот как было на самом деле.

Стоит добавить еще и то, что не только главные герои рассказа, но и другие персонажи – Анна Фриессе, Людмила Львовна, генерал Аносов, пианистка Женни Рейтер – имели в жизни своих прототипов. Однако жизненный материал подвергся все же существенной переработке, а финал рассказа был целиком творчески домыслен писателем. Таким образом, рассказ построен на переплетении правды и художественного вымысла.

Возможной причиной, подтолкнувшей Куприна взяться за этот сюжет, была психологическая близость ситуации самому автору. Мечта о возвышенной любви к прекрасной, но недосягаемой женщине проскальзывает порой у героев Куприна. (Об этом говорит, например, Назанский в «Поединке».) Да и самому Куприну присущи были черты некоторой сентиментальности. Признавался же он жене, что в юности, еще будучи юнкером, долго хранил у себя случайно оброненный при выходе из театра носовой платок незнакомой ему женщины. Известно также и то, что «сам Куприн уже в старости, в эмиграции в течение ряда лет 13 января – в канун старого русского Нового года – уходил в маленькое бистро и там один, сидя за бутылкой вина, писал нежно- и почтительно-любовное письмо к женщине, которую очень мало знал, но которую любил скрытой любовью»².

² Михайлов О. Н. Куприн. М., 1981. С. 151.

Свой рассказ Куприн выстроил весьма продуманно. Прежде всего обращает на себя внимание эпиграф к произведению. Он достаточно необычен – соната № 2 Бетховена. Автор, как видно, стремился этим дать понять читателю, что речь пойдет о вещах, которые довольно трудно выразить словами.

Рассказ начинается с описания ненастья, начавшегося с середины августа на черноморском побережье, где был расположен загородный дом предводителя дворянства князя Василия Шеина. Одна за другой следуют картины тумана, дождя, свирепого урагана, от которого «верхушки деревеве раскачивались, точно волны в бурю, гремели по ночам железные кровли дач, и казалось, будто кто-то бегает по ним в кованых сапогах; вздрагивали рамы, хлопали двери, и дико завывало в печных трубах. Несколько рыбачьих баркасов заблудилось в море, а два совсем не вернулись: только спустя неделю повыбрасывало трупы рыбаков в разных местах».

Большинство обитателей дачного поселка спешно покинули его и перебрались в город. «Но к началу сентября погода вдруг резко переменилась. Сразу наступили тихие безоблачные дни, такие ясные, солнечные и теплые, каких не было даже в июле».

Иными словами, наступила пора бабьего лета, всегда проникнутая тихой грустью и тайной надеждой на встречу с чем-то еще неведомым, но большим и светлым.

Повествование разворачивается медленно. Мы входим в атмосферу богатого аристократического дома, знакомимся с Верой Николаевной Шеиной, ее мужем, сестрой, братом и гостями, приехавшими на именины Веры. День рождения для любого человека всегда бывает наполнен особым смыслом, учитывая заложенное в нас еще с детства ожидание от этого дня чего-то нового, особенного, чудесного...

И Вера тоже живет настроением предстоящих именин. С утра все идет благополучно и вроде бы все предвещает счастливый и радостный вечер. В доме царит приятная предпраздничная суета, начинается приезд гостей, из числа которых автор особо выделяет сестру Веры – Анну Фриессе и старого генерала Аносова.

Столь пространная экспозиция дает возможность понять характер взаимоотношений в семье Шеиных и лучше познакомиться с окружением Веры.

Ее младшая сестра Анна была замужем за очень богатым человеком, который «до сих пор обожал Анну, как в первый день супружества, всегда старался сесть около нее, незаметно притронуться к ней и ухаживал за ней так влюбленно и самодовольно, что часто становилось за него и жалко и неловко».

Анна его за это терпеть не могла, однако же имела от него двух детей. Состоявшая из «веселой безалаберности» и «странных противоречий», она «охотно предавалась самому рискованному флирту во всех столицах и на всех курортах Европы, но никогда не изменяла своему мужу, которого, однако, презрительно высмеивала и в глаза и за глаза...».

Тем не менее обстановку в семье Анны Фриессе отнюдь нельзя считать неблагополучной. Анна вполне всем довольна и о чем-то другом вовсе даже не помышляет. В противоположность своей старшей сестре Анна более темпераментна, эмоциональна, способна бурно воспринимать красоту природы и открыто выражать свои чувства. Так же, как и Вера, Анна искренне любит старого друга их отца генерала Аносова (которого сестры ласково называют «наш дедушка»).

Генерал Яков Аносов сразу же вызывает к себе симпатию. Скромный, честный боевой офицер, воскрешающий в памяти образ лермонтовского Максима Максимыча, он был любим и солдатами, и командирами за прямоту, смелость и гуманное отношение к людям. Аносов многое испытал в жизни и ко всему прочему был занимательным рассказчиком.

Именно с появлением старика Аносова в рассказе начинает звучать тема любви. На вопрос, неужели он никогда не любил, генерал Аносов, слегка замявшись, все же отвечает: «Должно быть, не любил». Да, он действительно пережил в жизни несколько увлечений (до сих пор вспоминает о встрече с «прехорошенькой болгаркой») и даже был когда-то женат, но не склонен признавать за всем этим то, что должно вмещать в себя высокое понятие «любовь». Он твердо убежден в том, что в действительности настоящей

любви в его жизни никогда не было. Как не было ее и у подавляющего большинства окружающих людей. (Даже супружескую пару Шеиных он признает исключением очень неохотно, т.е., попросту говоря, лишь из вежливости.) Перечисляя мотивы, которыми чаще всего руководствуются вступающие в брак (покорность старшим, расчет, желание продолжения рода, сила традиции и инерция), он приходит к заключению, что истинная любовь при этом отсутствует. «А где же любовь-то? – вопрошает генерал. – Любовь бескорыстная, самоотверженная, не ждущая награды? Та, про которую сказано – "сильна, как смерть"? Понимаешь, такая любовь, для которой совершить любой подвиг, отдать жизнь, пойти на мучение – вовсе не труд, а одна радость».

Позиция самого генерала в данном случае однозначна и категорична: «Любовь должна быть трагедией. Величай-шей тайной в мире! Никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы не должны ее касаться».

Рассказы генерала Аносова, казалось бы, прямо не относящиеся к сюжету, играют в произведении немаловажную роль. Демонстрируя примеры действенного (причем крайнего, предельного) проявления силы любви, они подготавливают читателя к восприятию главной мысли произведения.

Аносов с горечью говорит об измельчании людей, их неспособности к сильным желаниям и достойным поступкам. Люди, по мнению генерала, разучились любить. За всеми этими словами – предчувствие какой-то трагедии.

Впрочем, тревожных предзнаменований в начальной части рассказа и так достаточно много. Картины бушующей природы на самых первых страницах явно предназначены «для нагнетания тревожного настроения, проникнутого ожиданием чего-то значительного, что вскоре должно произойти»³.

Впоследствии, когда Вера машинально пересчитала гостей, собравшихся за праздничным столом, то их оказалось тринадцать, что неприятно поразило ее.

Наконец, когда она взяла в руки браслет и случайным движением повернула его перед огнем электрической лам-

³ Волков А. А. Творчество А. И. Куприна. М., 1981. С. 252.

почки, то под гладкой поверхностью камней блеснули вдруг «густо-красные живые огни».

«Точно кровь!» – подумала с неожиданной тревогой Вера.

Личности самой Веры в рассказе уделено очень большое внимание. «Княгиня Вера, у которой прежняя страстная любовь к мужу давно уже перешла в чувство прочной, верной, истинной дружбы», всегда «была строго проста, со всеми холодно и немного свысока любезна, независима и царственно спокойна». Своей постоянной сдержанностью и манерами поведения, вполне объяснимыми аристократическим происхождением и воспитанием, полученным в Смольном институте, Вера внешне, скорее всего, производит впечатление женщины холодной и недоступной.

Впрочем, «Вера не так холодна, как это кажется вначале. Однако понадобятся совершенно исключительные обстоятельства, чтобы душа этой женщины, воспитанной в атмосфере светских условностей, пробудилась»⁴.

Вера живет чувствами размеренными. Она вполне удовлетворена своим семейным бытием и вовсе не грезит о чем-то несбыточном, хотя чувство прекрасного далеко не чуждо ей. Она женщина тонкого вкуса, и Куприн неоднократно подчеркивает это.

Сюжетной завязкой рассказа становится получение княгиней Верой Николаевной Шеиной в качестве подарка на именины гранатового браслета, присланного от незнакомого ей человека.

Лет семь назад перед этим Вера стала получать письма любовного содержания от какого-то неизвестного, который сообщил о себе лишь то, что он мелкий чиновник и поэтому даже не решается назвать своего настоящего имени и подписывается одними лишь инициалами – «Г. С. Ж.». Какое-то время письма продолжали и продолжали приходить. Это длилось до тех пор, пока Вера втайне от мужа сама написала таинственному незнакомцу с просьбой больше ей не писать. После этого письма приходить перестали.

И вдруг – присланный в подарок гранатовый браслет! В письме, приложенном к браслету, неизвестный сооб-

⁴ *Волков А. А.* Указ. соч. С. 254.

щал, что ему он очень дорог, поскольку эти камни носили на своей руке его бабка, а затем мать. По семейному поверью, браслет «имеет свойство сообщать дар предвидения носящим его женщинам», «мужчин же охраняет от насильственной смерти».

Рассказ Веры о неизвестном поклоннике заинтересовал генерала Аносова. Немного помолчав и поразмыслив, он задумчиво произнес: «...может быть, твой жизненный путь, Верочка, пересекла именно такая любовь, о которой грезят женщины и на которую больше неспособны мужчины».

Совсем по-другому отнеслись к полученному браслету представители аристократии. Брат Веры Николай Николаевич, занимающий должность товарища прокурора, находит во всей этой истории непозволительную дерзость, требующую немедленно решительных ответных действий. Он призывает князя Василия Шеина найти наглеца и указать ему свое место.

Важным сюжетным узлом рассказа становится сцена встречи и непосредственно разговора представителей «высшего общества» с Георгием Желтковым в его низкой и тускло освещенной комнатке на шестом этаже, куда надо пробираться по темной, заплеванной лестнице, пахнущей мышами, кошками, керосином и стиркой. Данный эпизод дает возможность в первый (и последний) раз непосредственно увидеть этого доселе загадочного «Г. С. Ж.», которым оказывается мелкий чиновник 30–35 лет, «очень бледный, с нежным девичьим лицом, с голубыми глазами и упрямым детским подбородком с ямочкой посередине».

Желтков включается в разговор довольно охотно, ведь в этот момент у него, может быть, впервые появилась возможность заговорить вслух о том, что переполняло его последние семь лет, – о его любви к Вере Николаевне, жене князя Василия Шеина. В ходе разговора он и обращается-то в основном только к Шеину.

Во время этой сцены Желтков переходит поочередно от состояния смущения к надежде на взаимопонимание.

Слова Николая Николаевича о том, что они хотели даже обратиться к власти, невольно вызывают у Желткова смех, весьма неожиданный для пришедших. Желтков прямо признается Шеину, что давно и безнадежно любит его жену и

не видит способа, «чтобы оборвать это чувство». В этой ситуации ни переезд в другой город, ни тюрьма вряд ли смогут что-то изменить, и он будет продолжать все так же любить Веру Николаевну несмотря ни на что. Поставить точку может только смерть.

В какой-то момент князь Василий Шеин отчасти начинает понимать Желткова и даже пытается объяснить это своему шурину: «И, правда, подумай, Коля, разве он виноват в любви и разве можно управлять таким чувством, как любовь, – чувством, которое до сих пор еще не нашло себе истолкователя». И именно поэтому, когда Желтков просит разрешения написать Вере Николаевне последнее письмо, князь Шеин дает на это согласие, несмотря на категорический протест Николая Николаевича.

Когда же, возвратясь домой, Василий Шеин передал жене все подробности свидания с Желтковым, то Вера вдруг с уверенностью сказала, что «этот человек убьет себя». И ее предсказание подтвердилось уже на следующий день, когда из газет стало известно о самоубийстве «чиновника контрольной палаты Г. С. Желткова».

Известие о гибели Желткова и полученное сразу вслед за тем его предсмертное письмо становятся кульминацией рассказа. Весь день перед этим Вера Николаевна «ходила по цветнику и фруктовому саду. Беспокойство, которое росло в ней с минуты на минуту, не давало ей сидеть на месте». Когда Вера взяла конверт со знакомым почерком, то развернула письмо «с нежностью, которой она от себя не ожидала».

В своем письме Желтков писал о самом большом счастье, выпавшем ему в жизни, о том, что судьба послала ему такой бесценный дар – любовь к Вере Николаевне. Он вспомнил, как впервые увидел ее восемь лет назад и тут же сказал себе, что любит ее. Скрытно наблюдая за каждым ее шагом, он сохранял у себя те предметы, к которым прикасалась ее рука. Искренне сожалея о беспокойстве, доставленном подаренным браслетом, он обещает впредь больше никогда не напоминать о себе, навсегда уйти из ее жизни и напоследок лишь просит Веру Николаевну в память о нем прослушать бетховенскую сонату. Основным лейтмотивом письма звучат слова:

- Уходя я в восторге говорю: «Да святится имя твое».

Письмо это подтолкнуло Веру Николаевну к поступку, который бы никогда не был одобрен в аристократической среде. Она лично отправилась на квартиру Желткова, чтобы своими глазами увидеть того, кто боготворил ее все эти годы, ни на что не надеясь и ничего не требуя. Она простилась с покойником, «поцеловала его в холодный, влажный лоб долгим дружеским поцелуем».

Заключительные страницы рассказа наполнены чувством глубокой печали. В музыкальном потоке Вера Николаевна улавливает обращенные к ней слова любви и преклонения. В текст повествования врывается возвышенный стиль, напоминающий стиль Священного писания. И княгиня Вера в полной мере осознает, что «мимо нее прошла большая любовь, которая повторяется только раз в тысячу лет».

То, что рассказ посвящен теме любви, казалось бы, серьезных сомнений не вызывает. Однако возможны две трактовки произведения – в зависимости от того, кого считать главным героем: Веру Николаевну Шеину или Желткова.

В первом случае главным в произведении является прозрение человека, внезапно осознавшего, что им не было своевременно замечено, а потому упущено нечто чрезвычайно важное и значительное, способное, может быть, в корне изменить жизнь, наполнить ее новым содержанием. Болезненное переживание этой потери и горькое сожаление по поводу случившегося (а, возможно, и некоторое чувство досады) теперь уже не пройдут бесследно для Веры Николаевны, ибо перед ней раскрылся мир неведомых ей доселе чувств, ведь ее ровная и спокойная «любовь к мужу никогда не была таким "чудом", о существовании которого она узнала теперь»⁵.

Однако, с другой стороны, если главным героем всетаки считать не Веру, а Желткова, то в центре внимания окажутся страдания человека, пережившего безответное чувство, – страдания, которые, как и показал опыт, способны толкнуть на крайний шаг. И здесь появляется необходимость присмотреться к Желткову повнимательнее.

⁵ Волков А. А. Указ. соч. С. 258.

В советскую эпоху при обращении к рассказу Куприна основной упор делался подчас на «неблагоприятные социальные факторы», препятствующие любви. В результате главным в произведении виделась трагедия «маленького человека», чистая и искренняя любовь которого натыкалась на непреодолимую преграду сословных предрассудков. В действительности же Куприна занимало совсем другое. Обратившись к такому явлению, как любовь в ситуации отсутствия взаимности, писатель стремился показать то, какой по своей силе способна быть настоящая любовь. Ведь «как подлинное творчество, так и подлинная любовь встречаются довольно редко, как и человек, всегда и во всем поступающий только по совести. Широко распространенное равнодушие, апатия, злоба, зависть говорят о дефиците любви в современном цивилизованном обществе. Многие верят, что любят, но очень часто себя в этом убеждают, довольствуясь на самом деле лишь суррогатом любви»⁶.

Однако являлось ди в полной мере любовью то, что показано в рассказе? (Напомним, что в финале Вера задается вопросом: «И что это было: любовь или сумасшествие?») На этот счет мнения разных исследователей заметно расходятся. Л. Панкова, например, категорически отрицает право неразделенного чувства именоваться любовью. «Любовь, пишет она, - обоюдоострое, направленное друг на друга чувство. Едва ли можно назвать возникшие и оставшиеся без внимания чувства (симпатию или страсть) одного человека к другому любовью. Если вас не заметили и не оценили, если ваше чувство проходит и через некоторое время заменяется другим, иногда от прежнего не остается даже воспоминаний» 7. Частично разделяя ее позицию, Ю. Рюриков относительно безответной любви добавляет: «Если она долго не проходит, она перестает быть для человека трамплином, делается как бы пробоиной, сквозь которую постоянно вытекают его силы, способности, энергия...»8.

Совсем по-иному смотрит на этот вопрос В. Франкл, считающий, что «любовь неизбежно обогашает того, кто

⁶ *Губин В. Д.* Любовь, творчество и мысль сердца // Философия любви. Ч. 1 / под общ. ред. Д. П. Горского. М., 1990. С. 234.

 $^{^{7}}$ Панкова Л. М. Для будущих супругов. М., 1988. С. 64.

⁸ *Рюриков Ю. Б.* Мед и яд любви. М., 1990. С. 367.

любит. А раз так, то не может существовать такого явления, как "неразделенная, несчастная любовь"; в самом этом термине содержится внутреннее противоречие. Либо вы действительно любите - и в этом случае вы должны чувствовать себя обогащенным независимо от того, разделяют вашу любовь или нет...». И далее он развивает свою мысль: «Даже когда наши переживания в любви оказываются несчастными, мы не только обогашаемся, но и получаем более глубокое ощущение жизни, такие переживания приводят к внутреннему росту личностной зрелости»¹⁰. С В. Франклом полностью солидарен С. Самыгин: «Даже неразделенная любовь может быть счастливой, и, возможно, это самая счастливая и бескорыстная любовь, потому что она ничего не требует для себя...»¹¹. Сходные мысли можно встретить и у современного немецкого религиозного философа Дитриха фон Гильдебранда, убежденного в том, что «любовь приносит чистую радость, даже если еще нет ответной любви, однако есть все основания на нее надеяться. Ло тех пор, пока любимый человек не уничтожает в той или иной форме надежду любящего на взаимность, любовь, беспрепятственно развиваясь, приносит счастье...»¹².

Очень много нареканий критики было по поводу самого факта самоубийства героя¹³. В связи с этим часто писали о некой «ущербности» Желткова, не имевшего, за исключением любви к Вере, никаких иных интересов в жизни¹⁴. Поступок бедного чиновника дружно и безоговорочно осуждался. При этом почему-то забывалось, что следует различать житейскую оценку явления и оценку его по законам художественного творчества. Наивно думать, будто Куприн вознамерился чуть ли не опоэтизировать акт самоубийства на любовной почве. Трагический финал понадо-

⁹ *Франкл В.* Человек в поисках смысла : сб. М., 1990. С. 260.

¹⁰ Там же. С. 261.

 $^{^{\}rm n}$ *Самыгин С. И.* Любовь глазами мужчины. Ростов н/Д, 2000. С. 111.

¹² *Гильдебранд Д. фон.* Метафизика любви. СПб., 1999. С. 392–393.

¹³ См., например: *Рюриков Ю. Б.* Указ. соч. С. 82–83.

¹⁴ См., например: *Афанасьев В. Н.* Указ. соч. С. 100 ; *Кулешов Ф. И.* Творческий путь А. И. Куприна, 1907–1938. Минск, 1987. С. 102 ; *Каплан И. Е.* Повесть о любви (А. И. Куприн. «Гранатовый браслет») // Вечерняя средняя школа. 1993. № 3. С. 30.

бился Куприну, чтобы сильнее оттенить силу такой любви, которая бывает чуть ли не «один раз в тысячу лет». Без такого трагического финала рассказ «не поднялся бы до уровня прекрасной трагической поэмы о безнадежной любви, каким он вошел в сознание читателей»¹⁵.

Любовь Желткова всколыхнула увядшую душу женщины. Все случившееся заставило княгиню Веру прозреть. К ней приходит запоздалое раскаяние и понимание того, что мимо нее и в самом деле прошла большая, настоящая любовь.

 $^{^{15}}$ Добин Е. С. История девяти сюжетов : рассказы литературоведа. Л., 1990. С. 168.



АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

Н. В. Токарева *МЕЧТА* В ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ П. И. ШАЛИКОВА

С первых стихотворений П. И. Шаликов выступил как почитатель и последователь творчества Карамзина, как приверженец сентиментализма, каким и оставался на протяжении всей своей творческой деятельности. Ранние поэтические опыты Шаликова (1796 г. – первое опубликованное стихотворение «Истинное великодушие») были благосклонно приняты публикой, но впоследствии, в условиях изменившейся литературной ситуации, он стал удобной мишенью для насмешек и частым героем эпиграмм. Высмеивали его творчество, странное поведение, притом что многие современники, включая Пушкина, отзывались о Шаликове как о человеке, «достойном уважения» или хотя бы сочувствия.

Своеобразным наследником сентиментальной эстетики стал Шаликов и в понимании мечты. Можно говорить о двух вариантах восприятия у него этой категории, когда актуализируются либо отрицательные, либо положительные компоненты ее значения. При этом нужно иметь в виду, что наделение мечты положительной семантикой – новое веяние в поэзии рубежа XVIII–XIX вв., и, как отмечал В. Э. Вацуро, впервые мечту, фантазию как «особую ценностную величину» утвердил именно Карамзин¹.

Обратимся к стихотворению «К философу». Шаликов прославляет и благодарит своего адресата, который помог ему в трудной жизненной ситуации. Он рассуждает о

¹ *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 79.

том, что чувствительным людям, имеющим доброе сердце и чистую совесть, после смерти отверзается «лазурный, ясный неба свод», и своему благодетелю, возраст которого уже весьма преклонный, желает «небесных», высших радостей, которые противопоставляются земным:

Да будет *там* твоя награда, Среди нетленна вертограда, Почтенный Муж! За подвиг твой. Сей мир для дней твоих преклонных Лишился прелестей ничтожных, И ты зовешь его – мечтой!²

Человек, приближаясь к концу своей жизни, может ясно осознать суетность и иллюзорность земного существования. Мечта в данном случае предстает в своем первоначальном значении: «пустое, ложное видение»³. Она связана с *этим* миром, который тленен, и наличие этой связи обусловливает усиление одного из ее основных качеств – недолговечности.

Аналогичная ситуация в восприятии мечты наблюдается в послании «К ней же (Когда она была в театре)». Безответная любовь вынуждает лирического субъекта сделать категоричный вывод:

... жизнь – мечта, тень, призрак для того, Кто дышит воздухом, и больше ничего; Для каждого – обман всегдашния надежды, До самых тех минут, когда сомкнутся вежды, И не раскроются на здешнем свете вновь!

Но все же остается надежда на иной вариант развития отношений:

Но если бы тебе всесильная любовь Хоть слабый знак ее мне оказать внушила, Тогда бы я упал к ногам твоим – навек! Тогда бы в истину Эльвира превратила Все то, что горестный страдалец, человек, Блаженством ложным называет; Чему не верит он, – и, ах! чего желает⁴.

² *Шаликов П. И.* Сочинения. : Стихи. М., 1819. Ч. 2. С. 67.

³ Словарь Академии Российской: в 6 ч. СПб., 1793. Ч. 4. С. 55. URL: http://www.runivers.ru/lib/book3173/10110/ (дата обращения: 15.12.2014)

⁴ *Шаликов П. И.* Указ. соч. С. 86.

Когда в жизни нет любви, для героя теряется и смысл существования. Напротив, с ее приходом жизнь обретает истинность, становится настоящей. «Мечта» – это «призрак», «тень», она стоит в одном ряду с «обманом» и находится в оппозиции к «истине». «Жизнь-мечта», по сути, имеет значение «несуществования», «отсутствия».

В рассмотренных стихотворениях обманчивость мечты приобретает глобальный масштаб: она скрывает за собой не просто пустоту, а отсутствие настоящего бытия.

В послании «К соседу» Шаликов описывает и одновременно прославляет образ жизни своего адресата, который, в частности, любит с гостями, в числе которых и автор, «по-философски пировать», а затем предаваться в «ученом кабинете» размышлениям:

Усевшись, мысли обращаем К тому, что лучшим для людей Блаженством в жизни почитаем; О чем... < ... > «... > все в мире Мечтают, спорят, говорят; Чего все смертные желают; Чем все сердца в груди горят; < ... > Любовь!.. < ... >

.... О сей богине рассуждаем; Ее все свойства раздробляем И признаемся наконец, Что человек приемлет с кровью Потребность жить, дышать любовью – Единым счастием сердец!..⁵

Как можно заметить, процесс мечтания здесь неотделим от мысли, рассуждения, аналитики и явно принадлежит к логической сфере.

Но главное, за что Шаликов ценит своего соседа, формулируется так:

Мечтам поклон отдавши свой, Сосед! ты истиной доволен; Живешь в ладу с самим собой. Твое богатство – ум, познанья;

⁵ Там же. С. 22.

Сокровища – любезность, честь. Безумны обуздав желанья, Желаешь лишь того, что есть, И рад свою ты долю славить!⁶

Теперь «мечта» (в значении фантазии) разводится по разным полюсам с «истиной», реальной жизнью, но при этом утверждается ценность и того, и другого. Несмотря на противопоставление, они не находятся в конфликте, а гармонично сочетаются. Мечтание – это приятное времяпрепровождение; оно является необременительным долгом в жизни чувствующего, мыслящего человека и обладает несомненной значимостью.

Положительная точка зрения на мечту актуализируется в послании «К Эльмине (На подарок перьями)». Автор благодарит героиню за приятный подарок и «в восторге» создает ее портрет. Его рукой водит «живое, пламенное чувство», но поэт с горечью замечает:

...Но чувствия со днями Тупятся и слабеют в нас! Прощайся с милыми мечтами Лишь юный огнь в душе угас! Воображенье не представит Красот волшебных нам тогда; Хлад мрачной старости заставит Расстаться с ними навсегда.

Однако подарок от прекрасной женщины может творить чудеса:

......Но я имею Чудесный дар из рук твоих, Которым верно разогрею В зиме суровой дней моих Замерзшу кровь – и вображенье Весенне солнце озарит...⁷

Мечты традиционно связываются с юностью, с особым – молодым – состоянием души. Мечты, эти «волшебные красоты», рождаются в воображении и поддерживают творческие силы поэта. Выстраивается комплекс взаимосвязанных элементов (чувства — воображение — мечта — поэтическое вдохновение), каждый из которых оказывает влияние на внутреннее состояние героя.

⁶ *Шаликов П. И.* Указ. соч. С. 23.

⁷ Там же. С. 175-176.

Говоря о значимости мечты в жизни поэта, целесообразно обратиться к строкам из послания «N.N. (Из Симферополя)», в которых автор называет Тавриду страной, «бесценной для поэтов / Мечтою, истиной предметов, / Прошедшим, настоящим, всем...». В Ценность Тавриды определяется, в первую очередь, наличием мечты, которая предстает важным элементом поэтического процесса и на этот раз оказывается в одном ряду с истиной.

Мечта может быть и последней точкой опоры в жизни человека. Так, в стихотворении «Романс (VI)» влюбленный лирический субъект, страдающий от отсутствия ответного чувства, заявляет:

Жизнь мила подчас мечтой: Кто простился и с мечтами, Тот оставлен Небесами И забыт своей судьбой!⁹

В данном случае заметна явная близость мечты к надежде. С точки зрения лирического субъекта, мечта – это последнее, что может обеспечить ему поддержку в ситуации несчастной любви и придать жизни смысл. Когда есть хотя бы мечта, есть и необходимое чувство связи с миром, поскольку что-то в мире (в цитированном стихотворении – объект любви) дает повод к мечтаниям, вселяет надежду и укрепляет человека. Проститься же с мечтами – значит, осознав их неосуществимость, отказаться от притязаний на счастье, порвать все связи, в том числе и с Небесами и судьбой, тем самым оставшись без той высшей силы, которая руководит человеком и ведет его по жизненному пути.

Как мы видим, мечта в поэзии Шаликова не является в какой-то одной «застывшей» форме; поэт оперирует различными вариантами ее значения. И даже на этом основании можно констатировать, что мечта отнюдь не безоговорочно приобретает в поэзии начала XIX в. исключительно позитивное значение. При этом в тех случаях, когда мечта воспринимается со знаком «плюс», она оказывается значимой не только для поэтов (хотя для них по преимуществу), но и для «обычных» людей.

⁸ Там же. С. 52-53.

⁹ Там же. С. 247.

Е. В. Шохина

ЗИМНИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ П. А. ВЯЗЕМСКОГО

Говоря о климатологии русских текстов начала XIX в., невозможно не обозначить взаимосвязь климатических особенностей России и общих знаковых литературных тем и мотивов, появляющихся в творчестве поэтов этого периода. В XVIII - начале XIX в. в глазах европейцев Российская империя была заснеженной и дикой страной, в которой проживали «мифические скифы»¹. Особенности и оттенки западного восприятия «наследников гипербореев» уловил В. Кюхельбекер, вложивший в уста своего героя Джиованни Колонны рассуждения о природе русского характера, сформированного суровым северным климатом: «Русские окружены природою безотрадною, неумолимою, грозною; вот почему иногда испуганное воображение поневоле увлекает их в пространства безбрежные, нерассветные, в хаос... <...> ... в продолжение шести, семи, а в некоторых областях даже восьми и девяти месяцев на них дышит мороз жестокий; их взор блуждает по снеговым сугробам, им в лицо хлещет вьюга, их слуху напевает жалобную песню ветер... Все это располагает к мечтам...»².

Темы национального характера и народности, не лишенные климатических коннотаций, актуализируются в сознании представителей русского интеллектуального сообщества с начала 1820-х гг., эти «рассуждения о русском национальном характере подпитывались, как можно думать, прежде всего патриотическими настроениями» Вяземский, с которым принято связывать начало дискуссий о народности, в стихотворении «Первый снег» (1819) противопоставил достоинства южного и северного климата – в пользу последнего став одним из

 $^{^1}$ *Богданов К. А.* Климатология русской культуры. Prolegomena // Новое литературное обозрение. 2009. № 99. С. 66.

 $^{^2}$ *Кюхельбекер В. К.* Последний Колонна // Кюхельбекер В. К. Сочинения. Л., 1989. С. 394.

³ Богданов К. А. Указ. соч. С. 72.

⁴ См.: Там же. С. 73.

первых пропагандистов романтического национального колорита⁵.

Поиски исторических корней и национального своеобразия определяли общественное настроение эпохи. В конце XVIII – начале XIX в. феномен «национального» сопрягается, в первую очередь, с задачей самоидентификации русского народа. Именно Вяземский сознательно поставил перед поэзией задачу быть национальной в выборе тем и мотивов, что отразилось в его лирике резким преобладанием зимних мотивов: «специфику национального характера» он связал «с любовью к зиме»⁶.

Программным среди «зимних» текстов Вяземского является стихотворение «Первый снег», датированное ноябрем 1819 г. «Снег 1817 года, описанный Вяземским...<...> был первым в новой русской поэзии»⁷, – отмечает М. Н. Эпштейн. У Г. Р. Державина и у В. А. Жуковского есть строки, посвященные снегу, но нет детального его изображения. Настаивая на народности «Первого снега», Вяземский прежде всего отмечает свой слог, свой «выговор»: «Тут есть русская краска, чего ни в каких почти стихах наших нет...»⁸.

Структура «Первого снега» восходит к распространенным в описательной поэзии XVIII в. «временам года». Классическим образцом является поэма Дж. Томсона «Времена года» (1726–1730), заглавие которой заявляет не только тему природы, но и тему времени, вызванных им изменений в природе и жизни человека. Поэтическое видение природы обусловлено определенным временем года⁹. Стремясь обновить классическую структуру поэмы Томсона, Вяземский опускает «летнюю» часть, а об осени и весне говорит только в связи с зимой – как ее предшественнице и наследни-

 $^{^{5}}$ См.: Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 130.

 $^{^6}$ *Нагина К. А.* Метельные пространства русской литературы. Воронеж, 2011. С. 9.

 $^{^7}$ Эпитейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» : система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 170.

 $^{^8}$ Письмо А. И. Тургеневу от 3 июня 1822 г. // «Остафьевский архив князей Вяземских». Т. II. С. 268.

⁹ Сапченко Л. А. «Времена года» Дж. Томсона и «О счастливейшем времени жизни» Н. Карамзина. URL: http://www.natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiey-n-t-pahsaryan/vremena-goda-dzh-tomsona-i-o-schastliveyshem-vremeni-zhizni-n-karamzina.html

це¹⁰. Форма «времен года» сжимает и лишает выразительности лирические, романтические «детали». В «Первом снеге» поэт резко отклоняется от условного, отрешенного от повседневной действительности развития лирической темы, в качестве фона выдвигая описание русской зимней природы. Вначале автор намеренно выделяет зиму как явление «пасмурной», «полуночной» природы севера: «Сын пасмурных небес полуночной страны, / Обвыкший к свисту вьюг и реву непогоды, / Приветствую душой и песнью первый снег»¹¹.

Первый снег увязывается с праздником света, сияющим зимним солнцем, заставляющим померкнуть весну:

Лазурью светлою горят небес вершины; Блестящей скатертью подернулись долины, И ярким бисером усеяны поля. ...Волшебницей зимой весь мир преобразован; Цепями льдистыми покорный пруд окован И синим зеркалом сравнялся в берегах¹².

Идея народности питала произведения русских творцов-мыслителей начала XIX в. Заданное в литературе Вяземским отражение национального характера зимы отныне становится приоритетной темой в стихотворениях поэтов. Противопоставление русских иноземцам - немцам и полякам - превращается в один из способов символической репрезентации «народности», причем немалую роль здесь играет легко узнаваемая ирония Вяземского: «Нет приличного приема, / И народ не на юру. / Не суметь им, немцам этим, / Поздороваться с тобой»¹³. Зимняя погода: мороз, холод, снег – губительна для иностранцев: «"Что для русского здорово, / То для немца карачун!"», «Если немца взять врасплох. / А особенно зимою. / Немец – воля ваша! – плох»¹⁴ («Масленица на чужой стороне»). Эти строки отсылают к расхожей поговорке о немцах, зафиксированной В. И. Далем: «Что русскому здорово, то немцу смерть»¹⁵.

¹⁰ См.: Семенко И. М. Указ. соч. С. 137.

¹¹ Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1958. С. 129.

¹² Там же. С. 130.

¹³ Там же. С. 296.

¹⁴ Там же. С. 299.

¹⁵ Даль В. И. Пословицы русского народа . М., 1984. Т. 1. С. 271.

Вяземский становится тем первым поэтом, который выражает не просто любовь русских к холодному времени года, а создает такое описание зимы, в котором отражается ее «контрастное» влияние на русский характер. Приближение холодов, последующих за первым снегом, не усыпляет, но зовет к пробуждению¹⁶. Узаконивая тему зимнего «пылания» сердец, подхваченную затем А. С. Пушкиным, Вяземский пишет: «О, пламенный восторг! В душе блеснула радость, / Как искры яркие на снежном хрустале. / Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость!»¹⁷.

По своей образности элегия Вяземского «Первый снег» сопоставима со стихотворением Пушкина «Зима. Что делать нам в деревне?». Однако если у Вяземского праздничное начало питает весь текст, то у Пушкина в начале говорится о зимней скуке и апатии, которые лишь в последних строках сменяются восторженным и радостным чувством, сопряженным с мотивами «огня» /«жара»: «Но бури севера не вредны русской розе. / Как жарко поцелуй пылает на морозе! / Как дева русская свежа в пыли снегов!» 18.

Календарная семантика, без сомнения, выступает компонентом художественного сообщения поэта, поэтому так важно, что стихотворение Вяземского «Зимние карикатуры» (1828), являясь родом стихотворного фельетона, на три четверти посвящено зарисовкам зимнего путешествия в кибитке. Однако хоть и в шуточном ключе, но все же во второй части под названием «Кибитка» появляются зимние инфернальные мотивы, связанные с упоминанием ведьм, бесов, чертей, домовых: «Иль шерстью с зверя царства тьмы / Набил их адский пересмешник, / И, разорвав свой саван, грешник / Дал ведьмам наволки взаймы»¹⁹.

Третья часть под заголовком «Метель» дает возможность говорить о зарождении «метельного» текста русской литературы²⁰. В этой зарисовке прослеживается подробное описание зимней вьюги с сопутствующим ей моти-

¹⁶ См.: Эпштейн М. Н. Указ. соч. С. 175.

¹⁷ *Вяземский П. А.* Указ. соч. С. 131.

¹⁸ Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 256.

¹⁹ *Вяземский П. А.* Указ. соч. С. 211.

²⁰ См.: *Нагина К. А.* Указ. соч. С. 9.

вом нечистой силы. Возникновение метели инициировано «косматым врагом» – чертом, что отсылает к святочным сюжетам и одновременно начинает новый инфернальный вариант сюжета метели: «Тут к лошадям косматый враг / Кувыркнется с поклоном в ноги, / И в полночь самую с дороги / Кибитка на бок – и в овраг»²¹.

С первой же строчки: «...вдруг не видно зги» – Вяземский соединяет метель с тьмой, что в дальнейшем станет классическим приемом описания вьюги / бури. Тьма, корреспондирующая с метелью, дает о себе знать и в стихотворении «Еще тройка», имеющем разговорную форму непринужденной, неторопливой беседы с читателем, иногда шутливо-серьезной, всегда эмоционально-сдержанной²². Описания самой вьюги в этом тексте нет, но есть ночной зимний пейзаж. Изображенная здесь бедная, однообразная природа раскрывается поэтом в элегически-задушевной тональности, близкой к пушкинской.

Одним из устойчивых мотивов зимы у Вяземского становится мотив пустоты / пустыни, в основе которого лежит ассоциация заснеженных просторов с бесконечной пустотой: «Месяц в облако нырнул, / И в пустой дали глубоко / Колокольчик уж заснул»²³ («Еще тройка»); «Степь бесконечная и снега / Необозримый океан»²⁴ («Зимняя прогулка»).

Вяземский глубоко чувствует связь пустынных, снежных и морских просторов, поэтому мотив плавания является одним из основных в его «зимней» лирике, а снега предстают как море. Это мы видим не только в «Зимней прогулке», но также в стихотворении «Ухабы. Обозы», в котором лирический герой как бы частным человеком из окна своей кареты разглядывает русскую жизнь²⁵: «Какой свирепый ураган / Стоячей качкою, волнами без движенья / Изрыл сей снежный океан?»²⁶. Обозы превращаются в корабли, которые «из пристаней степных пойдут за барышом», а сугробы снега оказываются «хребтами замерзнувшей волны». Поэт

²¹ Вяземский П. А. Указ. соч. С. 213.

²² См.: Семенко И. М. Указ. соч. С. 150.

²³ *Вяземский П. А.* Указ. соч. С. 244.

²⁴ Там же. С. 385.

²⁵ См.: Семенко И. М. Указ. соч. С. 123.

²⁶ Вяземский П. А. Указ. соч. С. 213.

прямо указывает на то, что кибитка становится «ладьей», которая «ныряет» по волнам снега.

Вяземский является первооткрывателем русской зимней природы для самих русских, причем в этой поэзии, как правило, нет мрачного изображения зимнего времени года. В художественном мире Вяземского лирический субъект часто погружается в состояние мечтательности, задумчивости, которые возникают при общении с зимней природой: «Иду один я в сад пустынный / Бродить с раздумием своим...»²⁷ («Царскосельский сад зимою»), либо ощущает прилив творческой энергии, активизирующейся в зимнее время: «Мчатся удалые кони, / Режут воздух на лету; / В этой ухарской погоне / И в мороз они в поту... Только звонко застрекочет / Колокольчик-стрекоза, / Рифма тотчас вслед наскочит, / Завертится егоза»²⁸ («Дорогою»). При этом часто поэтическое начало пробуждается во время пешей прогулки или скачки на лошадях, что отражается даже в самих названиях стихотворений (например, «Зимняя прогулка»). Красота и величие зимней природы, а именно первого снега как знакового события прихода зимы, неоднократно вызывали восторженные чувства в душе поэта: «Когда я был душою молод, / С восторгом пел я первый снег; / Зимы предвестник, первый холод / Мне был задатком новых нег»²⁹ («Когда я был душою молод...»), «Приветствую душой и песнью первый снег... / В душе блеснула радость, / Как искры яркие на снежном хрустале. / Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость!»³⁰ («Первый снег»). Тема скуки, которую Пушкин во всей полноте воспел в своей лирике. практически не возникает у Вяземского в «зимних» текстах. Стихотворения «Зимний вечер», «Зимняя дорога», «Зима. Что делать нам в деревне?» посвящены *темному времени* суток и проникнуты чувством тоски и скуки, граничащей с печалью³¹. У Вяземского позитивное восприятие зимнего мира может меняться только в тех стихотворениях, в которых

²⁷ Там же. С. 359.

²⁸ Там же. С. 348.

²⁹ Там же. С. 96.

³⁰ Там же. С. 129.

 $^{^{31}}$ См.: *Гайворонская Л. В.* Семантика времен года в художественном мире А. С. Пушкина : учеб. пособие для вузов. Воронеж., 2011. С. 84.

он рассуждает о приближающейся старости и смерти (причем смерть аллегорически становится самой зимой).

Обобщая основные идеи, заложенные в «зимних» текстах Вяземского, можно сказать, что в изображении снежного времени года поэт ориентируется на патриотические настроения своей эпохи и следует тенденции упрочения национальной тематики, дающей о себе знать практически во всех культурных сферах. Поэт выстраивает модель «зимнего» поведения русских людей, причем по контрасту с поведением иноземцев. На первый план выдвигаются положительные коннотации зимы: как в бытовом плане, так и в творческом она активизирует энергию и жизненный тонус. Ситуации вдохновения различны: это и уединение у камина, и зимняя прогулка. Образ зимы в лирике Вяземского становится все более многогранным, отражая амбивалентность русского характера, намечая магистральные линии развития «зимнего текста» русской литературы.

Ю. В. Фомина

СЕМАНТИКА ЖЕСТА В ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА»

Центральный мотив повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича» – мотив ложной жизни, проявляющийся с первых же строк: коллеги главного героя, узнав о его кончине, думают, в первую очередь, о том, как эта смерть может повлиять на их передвижения по службе. Затем каждый из них ощущает приятное чувство от того, что умер кто-то другой, а не он сам. Петр Иванович, считаясь другом Ивана Ильича, решает, что теперь ему «надобно исполнить скучные обязанности приличия и поехать на панихиду и к вдове с визитом соболезнования»¹. Там он видит своего знакомого Шварца, который встречает его подмигиванием.

 $^{^1}$ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. : в 90 т. М. ; Л., 1928–1958. Т. 26. С. 62. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

Данный жест, если опираться на «Словарь языка русских жестов», означает следующее: «Жестикулирующий Х задумал втайне от других людей осуществить некоторое действие Р и призывает адресата Ү в союзники, предполагая, что Ү поддержит его в осуществлении Р»². Подмигивание является символом дружелюбия жестикулирующего по отношению к адресату, так как он выделяет адресата среди остальных людей, словно вступая с ним в сговор. Действие зачастую является баловством, жестикулирующий считает, что оно будет привлекательно для адресата, и последний будет не против в нем поучаствовать.

Так и происходит в повести: Петр Иванович сразу понимает, что Шварц желает сговориться, где им сегодня повинтить. Петр Иванович видит в этом жесте и во всем торжественном виде товарища «особенную соль»: «...глупо распорядился Иван Ильич; то ли дело мы с вами» (26; 63). Серьезность героев в данной ситуации напускная, о чем говорят их противоречивые жесты и мимика: если губы у Шварца сложены крепко и серьезно, то взгляд, которым он направляет товарища в комнату мертвеца, игривый. Так здесь начинает проявляться синонимичный мотиву ложной жизни мотив жизни-игры.

Согласно толковому словарю Даля, «игра – забава, установленная по правилам». Герои повести воспринимают жизнь как игру и надевают определенные «маски», характерные для той или иной ситуации. Так, войдя в комнату мертвеца, Петр Иванович начинает вспоминать, какие правила существуют для данного случая, но определенно вспомнить не может. «Одно он знал, что креститься в этих случаях никогда не мешает. Насчет того, нужно ли при этом и кланяться, он не совсем был уверен и потому выбрал среднее: войдя в комнату, он стал креститься и немножко как будто кланяться» (26; 63). Выполняя формально действия, сопутствующие обряду прощания с умершим, Петр Иванович параллельно занимается более интересным для него делом: рассматривает окружающих. Все его движения носят характер наигранности, порывистости, так как герой только и думает, что и как нужно сделать согласно нормам приличия. Однако назидательный

 $^{^2}$ Григорьева С. А., Григорьев Н. В., Крейдлин Г. Е. Словарь языка русских жестов. М. ; Вена, 2001. С. 91.

вид мертвеца оказывается для Петра Ивановича настолько отталкивающим, что заставляет его сначала совершить действие, а потом уже обдумать его: ему показалось, что он слишком быстро вышел из комнаты, «несообразно с приличиями». «Освежает» Петра Ивановича взгляд на игривую фигуру Шварца, который ждет его, «расставив широко ноги и играя обеими руками за спиной своим цилиндром» (26; 64). Такого рода поза является типично мужской, это – сигнал доминирования, в борьбе за которое мужчины часто принимают агрессивные положения. Вид Шварца говорит, что он «стоит выше этого» и «инцидент панихиды Ивана Ильича» не может помешать провести этот вечер приятно.

Дважды Петр Иванович обращает внимание на женщин с поднятыми бровями: сначала на даму в комнате мертвеца, затем на вдову. Сигнал «поднятые брови» интерпретируется как удивление. Однако в сознании героя этот мимический знак маркируется определением «странно», что говорит о несовпадении вербального и невербального поведения женщин, на что Петр Иванович бессознательно реагирует. Здесь важно отметить, что данный знак семантически насыщен и чрезвычайно значим для Л. Толстого.

К примеру, в романе «Анна Каренина» сигнал «поднятые брови» постоянно воспроизводится в мимике Алексея Александровича, маскируя истинные эмоции героя. Ю. А. Рубичева обращает внимание на однообразие мимики Каренина: насмешливая улыбка, поднятые брови. Исследователь связывает это с внутренним миром персонажа: «Бедность эмоциональной жизни Каренина подчеркивается бедностью и однообразием невербальных форм поведения»³. Однако Алексей Александрович — неоднозначный герой, как и большинство у Л. Толстого. О. В. Сливицкая отмечает, что Каренин является не только чиновником по самой своей сути, но и жертвой: он «вынужден играть роль <...> и поступать вопреки законам своей натуры»⁴.

 $^{^3}$ *Рубичева Ю. А.* Невербальный диалог в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» : к вопросу о своеобразии психологических наблюдений // Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2014. № 2. С. 106.

⁴ *Сливицкая О. В.* «Истина в движеньи» : о человеке в мире Л. Толстого. СПб., 2009. С. 394.

Внешне Алексей Александрович самоуверен, горд и строг, что соответствует его положению в обществе. Однако этот характер Каренин сам и создает, чтобы оградить себя от «пучины жизни», для чего использует определенные невербальные сигналы: «—За что дрался Прячников? /— За жену. Молодцом поступил! Вызвал и убил! /— А!— равнодушно сказал Алексей Александрович и, подняв брови, прошел в гостиную. /— Как я рада, что вы пришли, — сказала ему Долли с испуганною улыбкой, встречая его в проходной гостиной, — мне нужно поговорить с вами. Сядемте здесь. / Алексей Александрович с тем же выражением равнодушия, которое придавали ему приподнятые брови, сел подле Дарьи Александровны и притворно улыбнулся» (18; 413).

Следует обратить внимание и на тот эпизод, где Каренин разговаривает с женой и княгиней Бетси о возможности посещения Вронским Анны: «– Благодарю вас, княгиня, за ваше участие и советы. Но вопрос о том, может ли или не может жена принять кого-нибудь, она решит сама. / Он сказал это, по привычке с достоинством приподняв брови, и тотчас же подумал, что, какие бы ни были слова, достоинства не могло быть в его положении. И это он увидал по сдержанной, злой и насмешливой улыбке, с которой Бетси взглянула на него после его фразы» (18; 445). Таким образом, поднятые брови и улыбка Каренина – это инструменты маскировки. На самом деле в обеих рассмотренных ситуациях со стороны героя не может быть ни спокойствия, ни достоинства, ни, тем более, равнодушия.

В повести «Смерть Ивана Ильича» представлена обратная ситуация. Герои тоже маскируют свои истинные эмоции, но изображают потрясение от происходящего, тогда как их мысли заняты другими вещами. Вдова желает поговорить с Петром Ивановичем, и этот разговор протекает по правилам «игры»: «Прасковья Федоровна, узнав Петра Ивановича, вздохнула, подошла к нему вплоть, взяла его за руку и сказала: "Я знаю, что вы были истинным другом Ивана Ильича..." и посмотрела на него, ожидая от него соответствующие этим словам действия. Петр Иванович знал, что как там надо было креститься, так здесь надо было пожать руку, вздохнуть и сказать: "Поверьте!" Он так и сделал» (26; 65). В связи с этим напомним, что «пустословие и ложь, сло-

весная каша и обман сочетаются с параязыковыми элементами — многозначительными паузами, вздохами, имитирующими сожаление и безнадежную усталость» Устинная же цель этой беседы — денежные подсчеты: возможность получить от казны денег в связи со смертью мужа.

Прасковье Федоровне также известны правила «игры»: в данном положении она не может себе позволить, как бы ей этого ни хотелось, излишнего внимания к мелким предметам быта, так как вдова обязана выражать скорбь. Когда они с Петром Ивановичем зашли в комнату, последний сел на расстроившийся пуф, о чем поначалу Прасковья Федоровна хотела предупредить своего гостя, но передумала, расценив это «не соответствующим своему положению» (26; 65). Однако в ситуации, когда одна из ее вещей оказывается в опасности, она забывает о всех правилах приличия: «...заметив, что пепел угрожал столу, не мешкая пододвинула Петру Ивановичу пепельницу» (26; 66).

В повести описание жизни Ивана Ильича с рождения до болезни (до 45 лет) составляет три главы. И хотя здесь отсутствует изображение каких-либо невербальных форм коммуникации, сам по себе мотив жизни-игры никуда не исчезает. Обычная жизнь Головина потому и «ужасная», что она не свободна, а подчинена кем-то составленным правилам. Его жизнь представляет собой смену «масок», которая сопутствует передвижению героя по службе. Всегда главной задачей для него было сделать жизнь «легкой, приятной <...> и приличной» (26; 73). Головин быстро учится отделять «служебное» от «человеческого», и у него это отлично выходит.

И только болезнь открывает глаза Головину. Она заставляет Ивана Ильича перестать планировать будущее и начать анализировать прошлое. Чем серьезнее становится болезнь, тем отчетливее он начинает видеть ложь, «игру», по правилам которой была построена вся его жизнь, и все яснее понимает, что жизнь такого рода не настоящая, ложная. Падение с лестницы разделяет жизнь героя на две составные части: «тогда» и «теперь». Здесь тесно переплетаются два образа: горы и лестницы. Герой в течение своей жизни поднимался вверх по социальной лестнице, но толь-

⁵ *Крейдлин Г. Е.* Невербальная семиотика : язык тела и естественный язык. М., 2002. С. 251.

ко *теперь* он осознает, насколько это эфемерно. Все настоящее осталось в детстве и, отчасти, в юности: шуршание материнского платья, вкус французского чернослива, затем – дружба, надежды, влюбленность. *Тогда* была истинная жизнь, а чем дальше, тем больше лжи и притворства: «И что дальше, то мертвее. Точно равномерно я шел под гору, воображая, что иду на гору. Так и было. В общественном мнении я шел на гору, и ровно настолько из-под меня уходила жизнь…» (26; 107).

Ложь Иван Ильич начинает с ужасом узнавать в каждом жесте и в каждом слове докторов, в их притворной учености и лицемерной игривости, в пустословии, в то время как он ждет четкого ответа на вопрос о жизни и смерти: «Доктор строго взглянул на него одним глазом через очки, как будто говоря: подсудимый, если вы не будете оставаться в пределах ставимых вам вопросов, я буду принужден сделать распоряжение об удалении вас из залы» (26; 84). «Как в зеркале видит он в докторах себя самого, разыгрывающего свою роль, видит маски, какие он сам натягивал на себя в зависимости от роли, которую случалось играть (чиновника особых поручений, следователя, прокурора), в зависимости от дела, которое выпадало разбирать»⁶, – отмечает В. Порудоминский.

Искренняя реакция шурина, иллюстрирующая совпадение вербального и невербального поведения, указывает Головину на серьезность заболевания и степень его внешних изменений: «Он поднял голову на шаги Ивана Ильича и поглядел на него секунду молча. Этот взгляд все открыл Ивану Ильичу. Шурин раскрыл рот, чтоб ахнуть, и удержался. Это движение подтвердило все» (26; 89). Жест «открытый рот» обозначает большую степень удивления, а точнее изумление и потрясение, что подтверждено и словами: «– Что, переменился? / – Да... есть перемена» (26; 89).

Семья умирающего Ивана Ильича, оставляя его, направляется в театр, где выступает знаменитая Сара Бернар. Часть произведения, повествующая о том, как семейство героя перед отъездом в театр заходит к больному Ивану

⁶ *Порудоминский В. И.* Правила проигранной игры. Карты в повести «Смерть Ивана Ильича». URL: http://jiskusstv.com/2010/Nomer9/Porudominsky1.php (07.11.2014 г.)

Ильичу, выглядит как театральная сцена. Фразы героев, имеющие цель скрыть истинные чувства, на самом деле явственно их выдают. Головин размышляет о смерти, близкие не хотят видеть этого. Им хочется поскорее в театр, но необходимо соблюдать правила «игры». Когда родственники оставляют комнату, Ивану Ильичу кажется, что вместе с ними ушла и ложь.

Как известно, информативны не только жесты и мимика, но и сами лица людей, так как на них оставляют свой «след» черты характера. Так, мысли и поведение мужика Герасима определяют не правила «игры», а начала истинной жизни. Если Головину неловко, неприятно, что Герасим убирает за ним нечистоты, то для буфетного мужика это обычная, серьезная обязанность жизни: «Все умирать будем. Отчего же не потрудиться?» (26; 98). Для Герасима смерть естественна, в отличие от Ивана Ильича и людей его круга: «Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветера: Кай – человек, люди смертны, потому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему» (26; 92–93).

Теперь распознающий ложь, Иван Ильич видит, что только Герасим не лжет, поэтому с ним приятно проводить время. Именно лицо Герасима, как уже отмечалось выше, отражающее черты характера, его человеческую сущность, наталкивает Ивана Ильича на мысль, что действительно вся его жизнь – ложь: «... глядя на сонное, добродушное, скуластое лицо Герасима, ему вдруг пришло в голову: а что как и в самом деле вся моя жизнь, сознательная жизнь, была "не то"» (26; 110). Подтверждением же этой мысли стал вид другого, противоположного Герасиму персонажа, – жены Ивана Ильича: «Ее одежда, ее сложение, выражение ее лица, звук ее голоса – все сказало ему одно: "не то. Все то, чем ты жил и живешь, – есть ложь, обман, скрывающий от тебя жизнь и смерть"» (26; 111).

Обратимся к финальной сцене повести: «Рука его попала на голову гимназистика. Гимназистик схватил ее, прижал к губам и заплакал <...> Тут он почувствовал, что руку его целует кто-то. Он открыл глаза и взглянул на сына. Ему стало жалко его. Жена подошла к нему. Он взглянул на нее. Она с открытым ртом и с неотертыми слезами на носу и щеке,

с отчаянным выражением смотрела на него. Ему жалко стало ее» (26; 112–113). До этого момента только буфетный мужик Герасим жалеет и понимает Ивана Ильича. Теперь же в каждом жесте его близких, в выражении их лиц читается сострадание, отчаяние и жалость к нему, чего так не хватало Головину. Более того, в самом герое это порождает ответное чувство: ему становится жалко сына и жену. Так любовь наполняет душу Ивана Ильича перед смертью. «Любовь, жалость, прощение способны придать смысл человеческой жизни даже на пороге смерти, попирая зло и бессмыслицу отдельного эгоистического существования» То отражается и на лице умершего: «....лицо его было красивее, главное – значительнее, чем оно было у живого. На лице было выражение того, что то, что нужно было сделать, сделано; и сделано правильно» (26; 64).

Таким образом, невербальные поведенческие реакции в повести «Смерть Ивана Ильича» соотносятся с эмоционально-духовной жизнью персонажей, являясь идентификатором лжи / истины. Отдельного внимания заслуживает «игровое» поведение персонажей, предполагающее наличие мимических, жестовых и интонационных «масок» и отсылающее к проблеме симметричности вербальных и невербальных элементов повествования.

Д. Ю. Просовецкий

ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ МЕТОД ВЫЯВЛЕНИЯ ОЦЕНКИ, СОДЕРЖАЩЕЙСЯ В СЛОВЕ

Говоря о такой категории, как «оценка», любой ученый рискует быть обвиненным в субъективизме, а результаты исследования в таком случае будут рассматриваться лишь как частное мнение. В связи с этим столь важное и с теоретической, и с прикладной точек зрения понятие «оценки» до сих пор остается слабо изученным.

⁷ Нагина К. А. Образно-смысловая оппозиция «жизнь» – «смерть» в произведениях Л. Н. Толстого 1880-х годов : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1998. С. 137.

В основе психолингвистического подхода к изучению лексики¹ лежит предположение о том, что информацию о семантике слова возможно извлечь из его ассоциативного поля. Это означает, что в таком поле присутствует и информация об оценке, содержащейся в слове. С другой стороны, экспериментально установлено, что близкие по значению слова имеют ассоциативные поля, схожие по своему составу. При этом чем ближе значения, тем больше поля содержат одинаковых элементов. Для того чтобы избежать упомянутого субъективизма, введем способ, позволяющий количественно описать «ассоциативную близость» пары слов.

Назовем объемом ассоциативного поля общее число реакций в нем. Слова-стимулы будем писать прописными буквами и выделять жирным шрифтом; реакции будем записывать справа от слова-стимула, отделяя их двоеточием.

Например:

КУХНЯ: стол, стул.

 $\mathit{Кухня}$ – слово стимул; $\mathit{стол}$, $\mathit{стул}$ – реакции; объем ассоциативного поля равен 2.

Пусть даны два слова-стимула с известными ассоциативными полями.

Назовем *индексом ассоциативного сходства* (ИАС) данных лексем отношение удвоенного числа одинаковых реакций (S) к сумме объемов ассоциативных полей:

ИАС (Лексема
$$_{1},\ Лексема_{2}) {=} \frac{2S}{V_{1} + V_{2}}.$$

Здесь S – число одинаковых реакций в ассоциативных полях. Пример 1.

КУХНЯ: стол, стул; объем ассоциативного поля равен 2. **СТОЛОВАЯ:** стол, стул; объем ассоциативного поля равен 2.

Число одинаковых реакций равно 2. Объемы ассоциативных полей равны. Поэтому ИАС (КУХНЯ, СТОЛОВАЯ) = 2/2 = 1.

Пример 2.

КАЛЕНДАРЬ: время, отрывной; объем ассоциативного поля равен 2.

 $^{^{\}scriptscriptstyle 1}$ Стернин И. А. Значение слова и его компоненты. Воронеж, 2008. 20 с.

ЧАЙ: без сахара, зеленый; объем ассоциативного поля равен 2.

Число одинаковых реакций равно 0. Объемы ассоциативных полей равны. Поэтому ИАС (КАЛЕНДАРЬ, ЧАЙ) = 0/2 = 0. Пример 3.

ЖИВОПИСЬ: красивая, искусство, пейзаж; V(Живопись) = 3.

МУЗЫКА: красивая, громкая; V(Музыка) = 2.

Число одинаковых реакций S равно 1 (красивая). Поэтому

ИАС (**Живопись**, **Музыка**) =
$$\frac{2S}{V(Живопись) + V(Музыка)} =$$
 = $\frac{2 \cdot 1}{3 + 2} = \frac{2}{5} = 0, 4$.

В основе любой оценки лежит бинарная оппозиция. Само собой разумеется, что оценка как таковая не сводится только к данной оппозиции, но очень часто при решении практических задач или теоретическом рассмотрении возникает потребность работы именно в таких категориях. Наиболее часто встречающаяся оппозиция – «хорошо» / «плохо».

Иногда диагностировать оценку, содержащуюся в слове, легко; например, можно утверждать, что такие слова, как «вор», «убийца» – негативно оценочные, «великолепный», «честный» – положительно оценочные, а слово «чай» не содержит оценки.

Стоит, однако, немного усложнить задачу, и уже нельзя будет так однозначно утверждать, какая оценка содержится в слове (и содержится ли вообще). Например, слово «карьерист» – положительно оценочное или отрицательно оценочное? Содержится ли в нем оценка?

Нами разработан метод, позволяющий выявить наличие или отсутствие оценки в слове и определить вид этой оценки (если оценка содержится).

Введем следующее определение: *пространством оцен-ки* назовем совокупность бинарной оппозиции и элементов синонимических рядов, построенных для каждого элемента данной бинарной оппозиции.

Пространством оценки для бинарной оппозиции «хорошо» / «плохо» будут следующие лексемы: нехороший, отвратительный, **плохой**, скверный, ужасный, гадко, не-

важно, нехорошо, **плохо**, ужасно, классный, отменный, порядочный, славный, **хороший**, замечательно, отлично, правильно, прекрасно, **хорошо**².

Пространство оценки нефиксировано жестко, и исследователь может изменить его (в известных пределах), исходя из своей задачи.

Идея метода заключается в определении принадлежности слова пространству оценки. Если слово принадлежит пространству оценки, то оно оценочно, т.е. содержит в себе оценку. В противном случае перед нами не оценочное слово.

Как диагностировать принадлежность слова пространству оценки?

Слово принадлежит пространству оценки, если среди множества индексов ассоциативного сходства данного слова, посчитанных для элементов пространства оценки, есть индексы, превышающие некоторый фиксированный порог.

Величина порога определяется экспериментально.

Сделаем ряд уточнений, перед тем как рассмотреть пример. Во-первых, необходимо отметить то, что в синонимических словарях синонимы указаны без учета полисемии. Например, лексемы «хорошо» и «прекрасно», согласно словарю, представляют собой синонимы, но значения «согласен» (лексема «хорошо») и «красиво» (лексема «прекрасно») отнюдь нельзя назвать близкими по значению. Поэтому необходимо работать не с отдельными словами, а с их значениями. Под значением понимается не словарная дефиниция, а психолингвистическое значение слова³. Таким

² См., например: *Просовецкий Д. Ю*. Психолингвистический анализ значения слова «плохо» // Коммуникативные исследования 2013. Воронеж, 2013. С. 114–122; *Его же*. Психолингвистический анализ семантики слова «хороший» // Культура общения и ее формирование. Воронеж, 2013. Вып. 27. С. 164–172; *Его же*. Психолингвистический анализ слова «хорошо» // Семантико-когнитивные исследования. Воронеж, 2013. Вып. 4. С. 45–49; *Его же*. Временная динамика употребления лексем «хороший», «хорошо» // Культура общения и ее формирование. Воронеж, 2014. Вып. 29. С. 20–26; *Его же*. На грани хорошего // Филологические чтения Ярославского гос. университета им. П. Г. Демидова: материалы открытой межвузовской научной конференции (апрель 2014 г.). Воронеж, 2014. С. 11–15.

³ См.: *Стернин И. А.* К разработке психолингвистического толкового словаря // Вопросы психолингвистики. 2010. Вып. (2) 12. С. 57–63.

образом, после того как выбраны элементы пространства оценки, следует провести анализ психолингвистического значения каждого элемента данного пространства. То же относится и к слову, которое рассматривается как потенциально оценочное.

После того как психолингвистический анализ проведен, необходимо рассчитать ИАС исследуемого слова с каждым элементом пространства оценки. Полученные данные позволят ответить на вопрос, оценочное слово перед нами или нет.

В соответствии с тем, что было сказано выше, продемонстрируем, каким образом можно установить наличие оценочного компонента или выявить факт его отсутствия в лексеме. В качестве исследуемой лексемы выберем лексему «карьерист»⁴.

После обработки результатов можно сделать вывод о том, что слово «карьерист» имеет слабо выраженную положительную оценку и, по сути, является не оценочным, поскольку индекс ассоциативного сходства, посчитанный для всех элементов пространства оценки, незначительно отличается от нуля.

Для сравнения:

КАРЬЕРИСТ

ИАС (КАРЬЕРИСТ, ХОРОШО) = 0.02

ИАС (КАРЬЕРИСТ, ХОРОШИЙ) = 0.03

ИАС (КАРЬЕРИСТ, ПЛОХО) = 0.00

ИАС (КАРЬЕРИСТ, ПЛОХОЙ) = 0.01

ЧЕСТНЫЙ

ИАС (ЧЕСТНЫЙ, ПЛОХОЙ) = 0.07

ИАС (ЧЕСТНЫЙ, ПЛОХО) = 0.07

ИАС (ЧЕСТНЫЙ, ХОРОШИЙ) = 0.18

ИАС (ЧЕСТНЫЙ, ХОРОШО) = 0.11

BOP

ИАС (ВОР, ПЛОХОЙ) = $\mathbf{0.17}$

ИАС (ВОР, ПЛОХО) = 0.02

ИАС (ВОР, ХОРОШИЙ) = 0.06

ИАС (ВОР, ХОРОШО) = 0.01

 $^{^4}$ Ассоциативный словарь употребительной русской лексики: 1080 стимулов / науч. ред. А. В. Рудакова, И. А. Стернин. Воронеж, 2011. 187 с.

Е. А. Евстратова

ТЕКСТООБРАЗОВАНИЕ И СТИЛЕОБРАЗОВАНИЕ КОМПОЗИЦИОННОЙ ФОРМЫ РЕЧИ ОПИСАНИЯ-РАССУЖДЕНИЯ В ДАННЫХ СМЫСЛОВ НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА И. ШМЕЛЕВА «СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ»

Современная лингвистика текста переживает переходный период. С одной стороны, определены *цели* этой отрасли языкознания: изучить композицию текста, его порождение и понимание¹. Поставлены *задачи*: описать вертикальное и горизонтальное порождение грамматической и событийной ориентации в тексте². С другой стороны, теория текста продолжает существовать во многом лишь как *программа*³. Поэтому не прояснена в должной мере методика его анализа. Как следствие, количество работ по лингвистике текста увеличивается, но сами конкретные тексты выступают в них иногда не более чем поводом для теоретических построений.

Текст мы будем рассматривать как смысловое семантическое и структурное коммуникативное единство в границах типов, форм и жанров речи. Смысловой параметр текста: смысл – это та часть содержания текста, которая предъявляет ментальные ориентиры носителя языка (культура, религия и др.) и обнаруживается прежде всего в лексической семантике синтаксем (словоформ) типов, форм и жанров речи. Семантический параметр текста: семантика – это та часть содержания текста, которая представляет уже не ментальные, а речемыслительные ориентиры носителя языка (пространство, время, лицо и др.) и обнаруживается в лексико-грамматических признаках синтак-

 $^{^1}$ Изенберг Х. О предмете лингвистической теории текста // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8: Лингвистика текста. С. 44.

 $^{^2}$ *Николаева Т. М.* Лингвистика текста : современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8: Лингвистика текста. С. 136.

 $^{^3}$ *Сгалл П.* К программе лингвистики текста // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8: Лингвистика текста.

сем, семантико-структурном строении синтагм и их связи в границах типов, форм и жанров речи. Структурный параметр текста: текстообразущая единица – это синтаксема текста, включенная в речевое множество как объединение словоформ разной частеречной отнесенности в границах типов, форм и жанров речи.

В плане методики весомо внимание не только к средствам межфразовой связи в тексте, но и к речевым функциям текстообразующих средств, их полифункциональности, серийности, партитурности и нейтрализованности.

В результате наблюдений мы пришли к выводу, что исследование текста в аспекте теории речи⁴ является необходимым с точки зрения выявления речевых функций синтаксем и синтагм и на этой основе речевой системности текста как проводника информации.

Наша задача заключается в исследовании текста от речи к языку, что существенно для осмысления сказанного.

Он смотрит совсем спокойно: жизнь уже за порогом. Совсем белая, кругло подстриженная бородка придает его стариковскому лицу мягкость, глазам – уютность. Лучистые морщинки у глаз и восковой лоб в складках делают его похожим на древнерусского старца: был когда-то таким Сергий Преподобный, Серафим Саровский... Встреть у монастырских ворот – подашь семитку.

Доктор немного странный. Говорят про него – чудашный⁵.

ТИПОЛОГИЯ СМЫСЛОВ ТЕКСТА

Энциклопедический смысл (тема всего произведения) – годы революции, крестный путь русской интеллигенции (он смотрит совсем спокойно — похожим на древнерусского старца — встреть у монастырских ворот — подашь семитку).

⁴ *Припадчев А. А.* Теоретические основы исследования речевой системности текста // Вестник ВГУ. Сер.: Филология. Журналистика. 2006. № 2; *Его же.* Системный аспект речи // Идеи Фердинанда де Соссюра в современной лингвистике. Воронеж, 2007; *Его же.* Модели речи // Коммуникативные исследования. Воронеж, 2008; *Его же.* Семиотический аспект речи // Текст – дискурс – картина мира. Воронеж, 2008. Вып. 4; *Его же.* Семиозис речи. Воронеж, 2009; *Его же.* Речевая картина мира. Воронеж, 2009.

⁵ *Шмелев И.* Солнце Мертвых. М., 2004. С. 205.

В состав серии энциклопедического смысла входят синтаксемы, различающиеся по лексической семантике (смотрит -«направление взгляда», встреть - «сближение», подашь -«пожертвовать»), категориальным значениям («действие» – встреть, смотрит, подашь, «признаковость» - похожим, древнерусский, монастырский, «предметность» - за порогом, старца, семитку), синтаксемным признакам (смотрит настоящее длительное время, 3 л., ед. ч., встреть - императив, 2 л., ед. ч., подашь – будущее законченное, 2 л., ед. ч.; за *порогом* – сущ., ед. ч., т. п., 2 ск., муж. р., *старца* – сущ., ед. ч., р. п., 2 ск., муж. р; древнерусского – прил., относ., р. п., муж. р., ед. ч., 2 ск., семитку – сущ., в. п., 1 ск., жен. р.), синтаксическим функциям («сказуемое» - смотрит, встреть, подашь, «обстоятельство» - за порогом, «дополнение» - семитку, старца, «определение» – монастырский, древнерусский). Под влиянием текста языковое различительное означивание синтаксем нейтрализуется. На основе речевого отождествления микросмыслов они получают роль сходного означивания доминантного смысла – «все уходит в прошлое» (небытие) и его конкретизаторов - смыслов «смирение» спокойно, «покой» - уютность, «святость» - был когда-то таким Сергий Преподобный.

Контекстуальный смысл (микротема отрывка) — примирение со смертью. Серия косвенных маркеров — синтагм и синтаксем смысла «с физической смертью остается духовная жизнь» — он смотрит совсем спокойно — жизнь за порогом — лучистые морщинки — похожим на древнерусского старца. При анализе текста можно выделить речевую серию синтаксем и синтагм, в которой учитываются языковые, но прежде всего речевые аспекты. Речевая серия реальна как знак, в частности, смысловой модели текста: «смирение» — он смотрит совсем спокойно — «покой» — уютность — «святость» — был когда-то таким Сергий Преподобный. В понятии «речевая серия» учитываются язык, речь и стиль текста.

Ситуативный смысл (сведения об участниках ситуации) — ситуация оценки итога жизни героя. В эпизоде участвуют лица и не-лица: серия косвенных и прямых дейктических маркеров со значением замещенного лица: «доктор» — он (и. п.), его — (р. п.), про него (в. п.), Сергий Преподобный (и. п.),

Серафим Саровский (и. п.), серия прямых и косвенных маркеров со значением «не-лица»: жизнь (и. п.), бородка (и. п.), лицу (д. п.), морщинки (и. п.), лоб (и. п.).

Анализируя текст, мы пришли к выводу, что в нем доминирует серия номинативов со значением лица и не-лица, что подтверждает историческую последовательность освоения пространства (формы косвенности), а затем – времени (формы номинатива).

Прагматический смысл (цель письменного речевого высказывания) — не нейтральный. Автор дает оценку внешнему облику и внутреннему состоянию героя, сближая его с образом древнерусского старца.

Речевые конструкции (лучистые морщинки у глаз и восковой лоб в складках делают его похожим на древнерусского старца— встретить у монастырских ворот— немного чудашный) позволяют сделать вывод о том, что автор через внешнее описание облика героя подчеркивает внутреннюю красоту— красоту человеческой души.

Образный смысл не нейтральный — использование определенных тропов в тексте дает возможность автору показать духовный мир человека. Автор использует метафору (жизнь за порогом, глазам — уютность), эпитеты (лучистые морщинки, восковой лоб), сравнение (похожим на древнерусского старца — был когда-то таким Сергий Преподобный, Серафим Саровский). В тексте часто используются конструкции с тире для того, чтобы показать резкую смену ситуаций (встреть у монастырских ворот — подашь семитку).

Итак, речевые функции (значимости) текстообразующих средств композиционной формы описания-рассуждения в данных смыслов категориальных значений, лексической семантики, синтаксемных признаков и синтаксических функций: 1) выражение энциклопедического смысла; 2) выражение контекстуального смысла; 3) выражение ситуативного смысла; 4) выражение прагматического смысла; 5) выражение образных смыслов.

Партитура (состав серий) текстообразующих средств композиционной формы описания-рассуждения:

1) серия слов разной частеречной отнесенности в данных смыслов категориальных значений, лексической семантики, синтаксемных признаков и синтаксических функций:

спокойно— уютность— был когда-то таким Сергий Преподобный:

- 2) серия слов разной частеречной отнесенности в данных смыслов категориальных значений, лексической семантики, синтаксемных признаков и синтаксических функций: он смотрит совсем спокойно жизнь за порогом лучистые морщинки похожим на древнерусского старца;
- 3) серия слов косвенных дейктических и прямых маркеров со значением лица и не-лица в данных смыслов категориальных значений, лексической семантики, синтаксемных признаков и синтаксических функций: он его про него Сергий Преподобный Серафим Саровский жизнь бородка лицу старца;
- 4) серия слов разной частеречной соотнесенности в данных смыслов категориальных значений, лексической семантики, синтаксемных признаков и синтаксических функций: лучистые морщинки у глаз и восковой лоб в складках делают его похожим на древнерусского старца встретить у монастырских ворот подашь семитку:
- 5) серия слов разной частеречной отнесенности: жизнь за порогом, глазам уютность лучистые морщинки, восковой лоб похожим на древнерусского старца был когда-то таким Сергий Преподобный, Серафим Саровский встретить у монастырских ворот подашь семитку.

ФАКТОРЫ РЕЧЕВОЙ СИСТЕМНОСТИ ТЕКСТА

1. Фактор центрации речевого смыслового пространства (одновременность, параллельность, совмещенность смыслов денотата)

Данный фактор проявляется в том, что множество смыслов текста объединяются смысловым «фокусом» (доминантный смысл). В композиционной форме описаниярассуждения доминантный смысл – «все уходит в прошлое (в небытие)» – «он смотрит совсем спокойно — жизнь уже за порогом».

2. Фактор формирования смыслового разреза (смысловой вертикали, смысловой модели)

Данный фактор проявляется в том, что при вертикальном развертывании текста (сверху вниз) смысловой «фокус» (доминантный смысл) многократно соотносится с одним и тем же денотатом. В композиционной форме описания-рассуждения доминантный смысл «все уходит в прошлое» и его конкретизаторы «смирение» (он смотрит совсем спокойно), «покой» (уютность), «святость» (был когда-то таким Сергий Преподобный) соотнесены с денотатом «доктор».

Проявлением вертикального развертывания текста в аспекте смыслового пространства выступает смысловая *модель* «смирение – покой – святость».

Компоненты данной модели связаны отношениями «общее – частное». Поэтому перед нами *логоцентрическая* молель.

3. Фактор невекторности речевого времени

Данный фактор проявляется в том, что смыслы денотата «доктор» не отнесены к прошлому, настоящему, будущему. Невекторность обнаруживается в распределенности смыслов денотата «доктор» по имплицитным модусам речевого времени – модусам последовательности «сначала» – «затем» – «потом» или модусам перечисления «во-первых» – «во-вторых» – «в-третьих», которые связаны еще и причинно-следственными отношениями: «сначала – так как – примирение со смертью», «затем – поэтому – главный герой в образе древнерусского старца», «следствие» – нравственное юродство».

4. Фактор тема-рематической модификации синтагм

Данный фактор проявляется в том, что смысловой «разрез» (смысловая вертикаль, смысловая модель) по положению денотата может соотноситься с темой синтагм (слова до предикативной синтаксемы) или с ремой синтагм (слова после предиката, включая и его).

Тема синтагм темпорал	ьна и абстрактна:
(интонационная пауза как	нулевой темпоратив)
OH	смотрит,
Т-зона	Р-зона
(интонационная пауза как нулевой темпоратив)	
жизнь уже	за порогом,
Т-зона	Р-зона
совсем	белая,
Т-зона	Р-зона

(интонационная пауза ка	к нулевой темпоратив)
был когда-то	Сергий Преподобный,
Т-зона	Р-зона
Рема синтагм локальна и конкретна:	
онсмотрит	совсем спокойно (спокойный),
Т-зона	Р-зона
жизнь	уже за порогом,
Т-зона	Р-зона
бородка	- придает его лицу мягкость,
Т-зона	Р-зона
встреть у монастырских воро	тподашь семитку,
Т-зона	Р-зона
доктор	немного странный.
Т-зона	Р-зона

По положению денотата смысловая модель соотносится с темой синтагм (он — смотрит, доктор — немного странный, бородка — придает его лицу мягкость, морщинки и лоб — его похожим на древнерусского старца). Поэтому она отличается абстрактностью.

5. Фактор сходного означивания

Данный фактор проявляется в том, что на основе первых четырех факторов в тексте обнаруживаются речевые серии полнозначных слов со сходным означиванием смыслов денотата «доктор»: «примирение со смертью» – контекстуальный смысл; серия жизнь уже за порогом — он смотрит совсем спокойно, «покой» — образный смысл; серия кругло подстриженная бородка придает его стариковскому лицу мягкость — глазам — уютность — лучистые морщинки у глаз делают его похожим на древнерусского старца, «святость» — прагматический смысл; серия был когда-то таким Сергий Преподобный, «все уходит в прошлое» — энциклопедический смысл; серия он смотрит совсем спокойно — похожим на древнерусского старца — встреть у монастырских ворот — подашь семитку — ситуативный смысл.

ПРИНЦИПЫ РЕЧЕВОЙ СИСТЕМНОСТИ ТЕКСТА

1. Принцип нейтрализации локальных значений слов темпоральными смыслами Например, конкретность пространственного значения

лица слова «доктор» нейтрализуется абстрактностью темпорально организованных смыслов: «сначала» — примирение со смертью, «затем» — образ древнерусского старца, «потом» — нравственное юродство. Аналогом наречий времени «сначала» — «затем» — «потом» в тексте выступают интонационные паузы как нулевые темпоративы и лексические темпоративы «уже — когда-то».

В связи с этим на основе конкретности локальных значений «доктор» и абстрактности темпоральных смыслов (уже, совсем, когда-то) между сериями полнозначных слов и релятивов выявляются речевые системные отношения функциональной иерархии.

2. Принцип нейтрализации разных смыслов единым содержательным «мотивом»

Например, под влиянием текста смысловая нетождественность слов *«смотрит»* (примирение со смертью), *«был таким»* (сближение с образом старца), *«говорят»* (нравственное юродство) из-за их отнесенности к разным денотатам нейтрализуется на речевом уровне функцией выражения ими смысла *«крестный путь русской интеллигенции»* (энциклопедический смысл).

В связи с этим между элементами одной серии полнозначных слов выявляются речевые системные отношения функционально-речевой синонимии.

3. Принцип нейтрализации языковых значений полнозначных слов речевыми релятивными значениями

Например, серия *он смотрит совсем спокойно* — жизнь уже за порогом с контекстуальным смыслом «примирение со смертью» появилась благодаря нейтрализации языковых значений слов (личное местоимение — указательность, глагол — действие, наречие — признак признака, существительное — предметность, частица — наречие — дейктичность «сейчас», «теперь», существительное — предметное) речевым релятивным значением (смыслом) активности: денотат не лишен жизненных циклов. Антоним — инактивность: денотат лишен жизненных признаков.

В связи с этим между элементами одной серии полнозначных слов выявляются системные отношения нейтрализации.

4. Принцип нейтрализации языкового различительного означивания (языковых значимостей) сходным речевым (речевыми значимостями)

Языковые значимости (совокупность различающих признаков) отделяют одно слово от другого. Речевые значимости (совокупность отождествляющих признаков) уподобляют одно слово другому.

Например, языковые значимости слов серии *он смотрит совсем спокойно – жизнь уже за порогом* различны: категориальные значения – указательность, действие, признак признака; грамматические признаки – местоим., личное, ед. ч., и. п., муж. р. (*он*); глагол, ед. ч., наст. вр., несовер. вид (*смотрит*); наречие – определительное (*совсем*); наречие – обстоятельственное (*спокойно*); сущ., ед. ч., и. п., жен. р. (*жизнь*): сущ., ед. ч., т. п., муж. р. (*за порогом*); синтаксические функции – подлежащее, сказуемое, обстоятельство, подлежащее, несогласованное определение.

Языковые значимости слов нейтрализуются в тексте речевой значимостью, т.е. значением (смыслом) активности и выражением словами смысла все уходит в прошлое (контекстуальный смысл).

В связи с возможностью слова входить в разные серии (полифункциональность) между сериями полнозначных слов выявляются речевые системные отношения пересечения, объединения и дополнения.

Итак, факторами речеобразования в данных смыслах являются: 1) центрация речевого смыслового пространства; 2) формирование смыслового «разреза»; 3) невекторность речевого времени; 4) тема-рематическая модификация синтагм; 5) сходное означивание.

Принципами речеобразования в данных смыслов являются: 1) нейтрализация локальных значений слов темпоральными; 2) нейтрализация разных смыслов единым содержательным «мотивом»; 3) нейтрализация языковых значений полнозначных слов (лексических, категориальных, грамматических) речевыми релятивными значениями; 4) нейтрализация языкового различительного означивания (языковых значимостей) сходным речевым (речевыми значимостями) – это основной принцип (закон) речеобразования и системного аспекта речи.

При анализе типологии смыслов текста в результате нейтрализации языкового различительного означивания денотатов (в плане лексической семантики, категориальных значений, синтаксемных признаков и синтаксических функций на основе отождествления микросмыслов денотатов) мы обнаружили общий доминантный смысл – «все уходит в прошлое». Также мы выделили другие смыслы, отметили наличие ярко выраженных форм оценки автором внешнего и внутреннего облика героя. Выявив общую смысловую модель «смирение — покой – святость», мы тем самым получили возможность дальнейшего анализа текста и описания индивидуально-авторского стиля писателя.



имена, события, факты, книги

ПАМЯТИ М. М. ГИРШМАНА (20 октября 1937 – 17 мая 2015)

Вспоминается, как однажды, во время застолья после одной из донецких конференций, К. Г. Исупов попросил встать тех, кто считает себя учеником Михаила Моисеевича Гиршмана. Встали все. И молодые, и постарше, и преклонных лет – филологи разных поколений, позиций и направлений, в том числе приехавшие из разных городов и стран.

И это скорее закономерно, чем удивительно. Потому что он был действительно Учитель. Он не говорил: делай, как я. Он позволял каждому быть собой и самому выбирать свой путь. Он учил самим своим бытием, своим отношением к делу и к людям.

Поэтому школа, которую он основал, мало похожа на традиционные научные школы. Причастные к ней могут даже не осознавать, насколько глубоко, проникающе и сложно ее влияние. Это школа целостности, школа диалога, школа профессиональных и человеческих отношений.

Это школа, преодолевающая свою определенность, свою локализацию в пространстве и во времени, свои мировоззренческие и методологические частности. Так случилось, что ее теоретический центр образовался в Донецке, но впоследствии подобными центрами становились и другие места, где оказывались приверженцы онтологической целостности и «новой филологии»: в Москве, Санкт-Петербурге, Кемерово, Екатеринбурге, Ельце, Киеве, Харькове, Гродно, Таразе, Седльце и др.

У каждого, кто был одарен общением с Михаилом Моисеевичем, сложились свои представления о его личности, о его научных концепциях и свои причины для скорби и благодарности, о чем, наверное, нельзя не сказать, прощаясь с ним.

А. А. Кораблев (Донецк)

MM

Без малого полвека назад филфак ДонГУ пережил событие, навсегда определившее его научную судьбу и всю стилистику его внутренней жизни: приехал из Казани ММ. Это была инициатива И. И. Стебуна, который сказал: «Нам нужен теоретик и стиховед».

ММ был наследником наиболее благородных традиций теоретического литературоведения. С одной стороны, это ленинградская школа – ММ самые ранние свои исследования писал под непосредственным руководством Б. М. Эйхенбаума, за плечами которого – славные и нелегкие времена формального метода. ММ говорил мне: «Упреки в формализме я выслушиваю уже давно». С другой – ММ органично вписался в круг штудий группы теоретиков ИМЛИ, которая готовила академический трехтомник «Теория литературы»; как раз в третьем томе и была опубликована глава «Стихотворная речь», написанная ММ. Из этой плеяды уже мало кто числится в живых.

Свое яркое дарование ученого лектора ММ проявил в теоретических курсах и спецкурсах. Мы, второкурсники, были первым эшелоном, на котором ММ опробовал свои преподавательские возможности. К его лекциям надо было привыкать: уровень их методологической сложности не шел ни в какое сравнение с той филологией, к какой нас успели приучить на первом курсе. Мне только трое и запомнились: Рихтер, Принцевский и Л. С. Дмитриева.

ММ принес с собой дух подлинной научности и той особенной серьезности отношения к материалам лекций, когда, на фоне огромных цитат из Гегеля, становилось почти понятным, что филология – это не просто наука о текстах и языках, но разновидность человековедения, что это антропология, запечатленная в опыте письменных свидетельств. На спецкурсе по целостному анализу текста, пионером и

энтузиастом которого стал в нашей стране ММ, нам впервые открылись методики аналитического синтеза художественного произведения. Горячие, взволнованные речи ММ усилили нашу жажду читать, понимать и знать до наивозможных пределов. Захотелось вдруг стать умными, многознающими, научиться думать и говорить столь же элегантно, как ММ. Мечта недостижимая!

ММ привез с собой библиотеку, которой мы пользовались беззастенчиво и безоглядно; там было столько сокровищ – изданий 10–20-х годов XX века, сочинения по лингвистике, семантике, психологии, философии, не говоря уже о поэтике и истории литературы. Мы мешками уносили эти книги домой, возвращали и уносили новые.

Я уже старый стал: ведь ММ всего-то на девять лет меня старше. Но я-то продолжаю стареть необратимо, а ММ останется теперь навеки в своем возрасте вечно цветущей сложности. Когда-нибудь мы с ним сравняемся в возрасте. У меня за плечами двадцать книг и сотни три-четыре статей. И я твердо знаю: никогда и строки бы не написалось, если бы не судьбоносная встреча с Учителем – поразительным и добрым человеком, широчайшего кругозора ученым, ярчайшей личностью, чьим умным светом озарено полувековое житие моего поколения. Да почиет с миром его щедрая и бессмертная в нашей благодарной памяти душа.

К. Г. Исупов (Санкт-Петербург)

МИШЕ ГИРШМАНУ, УЧЕНОМУ И ЧЕЛОВЕКУ

Я не знаю, кому представители Донецкой филологической школы отводят в ней главенствующую роль. Мой взгляд – со стороны. Но в моем восприятии ее, может быть, негласным, необъявленным, но подлинным лидером, самой значимой фигурой был Михаил Моисеевич Гиршман. Не знаю, кто мог бы сравниться с ним по авторитету, по известности за пределами страны. Филологов такого масштаба, по моему глубокому убеждению, на Украине было и есть меньше, чем пальцев на одной руке.

Не знаю, кто мог бы сравниться с ним как педагог, как пестун научных кадров, воспитавший таких ученых, кото-

рые несли полученное, впитанное от него вдаль и вширь и скоро сами становились центром собственного научного созвездия. Огромная значимость и ценность его деятельности сочетались в нем с отсутствием и намека на какуюто аффектацию, с какой-то обаятельной скромностью, похожей на застенчивость, что ли. Мы сблизились с ним в начале 70-х, сблизились сразу накрепко и, кажется, ни разу в жизни не назвали друг друга по отчеству. Понятно, что и сейчас я это делаю через силу.

Мне запомнилась научная конференция, организованная им в октябре 1977 г., посвященная проблемам целостности художественного произведения, запомнилась и тем, что она была олной из самых представительных в моей жизни. Гляжу на нее с высоты прошедших с тех пор почти четырех десятков лет, и она видится мне неким Съездом советских литературоведов. Какое там было созвездие имен! М. Гаспаров, Б. Корман, З. Паперный, Л. Гинзбург, М. Поляков, Г. Белая, В. Сапогов, Л. Цилевич, Г. Краснов, Р. Громяк, В. Котельников, В. Курилов, В. Хализев, Д. Медриш, В. Тюпа, Р. Назарьян, И. Альми, М. Гольберг, К. Пахарева, С. Бройтман, В. Баевский. А. Кошелев. М. Соколянский. Л. Бельская. Л. Левитан. Ю. Чумаков, И. Волисон, Р. Поддубная, А. Слюсарь. Я называю только тех, с кем я был лично близок, кто тогда или позднее входил в мой дружеский круг. Иначе этот перечень был бы намного больше. И всех их собрал невысокий худенький юноша, все они приехали к нему, откликнулись на его зов.

И еще одно воспоминание, относящееся к недавнему времени. В декабре 2012 г. моя аспирантка защищала диссертацию о Каролине Павловой. Я знал, что у Миши нелады со здоровьем, просить его об отзыве на автореферат не решился, а обратился к Элине Михайловне. И вдруг она мне отвечает: папа заинтересовался этой работой и вызвался написать отзыв сам.

Как вы понимаете, аз грешный, подготовивший более 60 докторов и кандидатов наук, начитался в своей жизни отзывов на авторефераты, но такого, как этот, не припомню. Конечно, формально он был положительный и все необходимые слова о том, что соискательница заслуживает степени, были в нем написаны. Но вообще он был не о диссертации, а о Каролине Павловой – размышления о ее поэзии.

При всей несомненной доброжелательности (иначе и быть не могло!) отзыв этот был убийственный. Я читал его и думал: какое счастье, что это отзыв на автореферат, а не выступление официального оппонента, на которое нужно отвечать... Потому что он не оставлял никаких возможностей для ответа – настолько все было неоспоримо и аргументированно.

И для характеристики Миши этот отзыв в моих глазах стоит в ряду с лучшим и наиболее значительным, что я читал из им написанного. Да, он, конечно, не работал над ним так, как над своими книгами и фундаментальными статьями. Но в этом отзыве выявился весь он, с зоркостью его научного взгляда, абсолютной выверенностью каждого довода и каждого слова. Можно было бы продолжать еще и еще, но я остановлюсь.

Узнав о смерти Байрона, Пушкин написал: «Мир опустел...». Я не Пушкин, а Миша не Байрон. Но мир опустел.

Л. Г. Фризман (Харьков)

ПОЛЮС ПРИСУТСТВИЯ

Если бы мне пришлось писать об ММ, я бы обязательно написал, что его статья о литературоведческом анализе, опубликованная в «Вопросах философии» (начало 60-х гг.), значимо и неслучайно вписалась в «оттепель» и открыла целую эпоху отечественного литературоведения, которое без аналитической работы не может быть наукой. Теперь это очевидно, а в более советские времена анализ был под негласным запретом. Требовались только критические интерпретации и исторические объяснения. И то, и другое легко контролировалось идеологически. А в 70-е гг. присутствие Гиршмана в отечественной науке о литературе ощущалось уже как мощный полюс (не слабее полюса «Лотман»), что наглядно реализовалось в грандиозной по тем временам конференции 1977 г. (о целостности).

Что касается меня, то Михаил Моисеевич, будучи старше и намного значительнее меня, щедро одарил меня своей дружбой. Признательность моя личная – безгранична.

Все это было замечательно, но очень грустно писать об MM в прошедшем времени.

В. И. Тюпа (Москва)

Л. Е. Ляпина, Н. Г. Михновец О ЕВГЕНИИ МИХАЙЛОВНЕ ТАБОРИССКОЙ

Евгения Михайловна родилась 19 февраля 1943 г. в одном из военных госпиталей Саратова. В то время там работала хирургом ее мать, Инна Владимировна Скляднева. Она была мобилизована в действующую армию в самом начале Великой Отечественной войны. Отец, Михаил Григорьевич Таборисский, тоже был хирургом и одновременно заместителем Главного хирурга фронта. По завершении Сталинградской битвы врачи работали день и ночь, а раненые бойцы, доставленные в госпиталь, по очереди нянчили новорожденную.

Позже, демобилизовавшись, Инна Владимировна вернулась с дочерью домой, в город Усмань Липецкой области. Родители Евгении Михайловны были людьми незаурядными и талантливыми, дочь унаследовала от них любовь к книге, рисованию, рукоделию, к миру природы, а главное – редкостное стремление и умение творить действенное добро.

После окончания усманской средней школы (с серебряной медалью) Евгения Таборисская поступила на филологический факультет Воронежского государственного университета и закончила его в 1966 г., получив диплом с отличием. Одним из любимых университетских учителей Евгении Михайловны была преподаватель зарубежной литературы А. Б. Ботникова; позже они активно сотрудничали. Е. М. Таборисская начала публиковаться с 1966 г., первые ее статьи: «Щеглов – критик», «Сказки А. Н. Корольковой» появляются в воронежском журнале «Подъем», а в сборнике студенческих работ — «Пафос и интонация в "Дон-Жуане" Байрона». Так уже тогда, в юности, стала проявляться присущая Е. М. Таборисской разносторонность научных интересов.

По окончании университета Евгения Михайловна была распределена в среднюю школу на станции Лев Толстой, где проработала в течение двух лет учителем русского языка и литературы, а также (по просьбе дирекции) учителем английского языка.

В 1968 г. Евгению Михайловну пригласили на кафедру литературы Борисоглебского педагогического института,

которой заведовал профессор Б. О. Корман; на этой кафедре Таборисская проработала вплоть до 1973 г. Она читала курсы русской и зарубежной литературы, вела спецкурс по поэтике творчества Н. А. Некрасова, серьезно занималась прозой И. А. Гончарова, была личным секретарем Б. О. Кормана. Статья еще молодой исследовательницы «Пространственно-временные отношения в романе Гончарова "Обломов"» сразу привлекла внимание специалистов. В последующие годы сотрудничество с Б. О. Корманом, в 1971 г. возглавившим кафедру русской и советской литературы Удмуртского государственного университета, продолжилось: в авторитетном сборнике «Проблема автора» была опубликована статья Евгении Михайловны «Анализ оппозиций как средство изучения авторского сознания (на материале романа И. А. Гончарова "Обломов"» (1976).

В 1973 г. Таборисская поступила в аспирантуру Ленинградского гос. педагогического института (ЛГПИ) им. А. И. Герцена (ныне Российский гос. пед. университет – РГПУ им. А. И. Герцена), на кафедру русской литературы, которой заведовал Борис Федорович Егоров. Научным руководителем Е. М. Таборисской был назначен профессор А. И. Груздев, однако отношения между научным руководителем и аспиранткой не сложились: Евгения Михайловна тяготела к другой методологии исследования. К счастью, статьи самостоятельной и талантливой аспирантки заинтересовали профессора Б. Ф. Егорова, и вскоре он стал ее научным руководителем.

В аспирантские годы, кроме работы над кандидатской диссертацией, Евгения Таборисская была активным участником исследовательской группы, занимавшейся под руководством Б. Ф. Егорова проблемами артоники в рамках проекта по изучению искусственного интеллекта на материале художественной литературы (заведующим кафедрой был заключен договор с лабораторией робототехники Ленинградского института авиационной промышленности). Борис Федорович Егоров познакомил молодых коллег-аспирантов со своим другом и единомышленником Ю. М. Лотманом, руководившим аналогичной группой в Тарту, что послужило началом многолетнего сотрудничества Таборисской с тартускими коллегами. Опыт исследовательской

работы в контакте с крупными филологами сыграл важную роль в ее профессиональном становлении.

Сильная по составу кафедра герценовского института (Я. С. Билинкис, А. И. Груздев, В. А. Западов, Д. К. Мотольская, М. Л. Семанова, Н. Н. Скатов и др.) жила активной научной жизнью, в которой в то время происходили и острые методологические дискуссии. Далеко не все преподаватели кафедры приняли структурно-семиотический метод Ю. М. Лотмана. Евгения Михайловна, живо интересуясь происходящим в современном литературоведении, уже при работе над кандидатской диссертацией обнаружила независимость собственной позиции и твердое умение ее отстаивать.

Погоне за той или иной модой в науке о литературе Е. М. Таборисская была чужда. Для нее и тогда, и в последующие годы критерием следования тому или иному методу неизменно выступал научный результат. Самой Евгении Михайловне в высшей степени было свойственно то пушкинское качество, самим поэтом обозначенное как «самостоянье», которое не случайно позднее стало главным предметом ее докторской диссертации. В жизни Е. М. Таборисской этим личностным качеством определялись так или иначе все, в том числе крутые, повороты ее судьбы.

При этом Евгения Михайловна владела искусством диалога, умения слушать и слышать другого. Спор или диспут сам по себе не привлекал ее, она была скорее «человеком согласия»; но при необходимости выступала мастером аргументации и отстаивания своей позиции. Если же условий для диалога не было (например, оппонент, не желая обсуждать проблему, прибегал к эмоциям и агрессии), то она оставалась на своей позиции даже в ситуациях, для нее неблагоприятных, препятствовавших тому, что сейчас называют карьерным ростом.

В 1977 г. Е. М. Таборисская успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «Художественный строй романа И. А. Гончарова "Обломов"». По окончании аспирантуры Таборисская преподавала на кафедре русской литературы ЛГПИ им. А. И. Герцена, а затем, после ухода Б. Ф. Егорова с заведования кафедрой, в Ленинградском Высшем военно-политическом училище (ЛВВПУ), потом работала в Ленин-

градском отделении Педагогического общества РСФСР, в Библиотеке АН СССР (БАН), а в 1985–1987 гг. читала лекции в Новгородском гос. педагогическом институте. В результате, помимо продолжающейся научно-исследовательской работы, имевшей историко-литературную и теоретико-литературную проблематику, Таборисская освоила в те годы самые разные виды педагогической и просветительской деятельности, став профессиональным словесником-практиком широкого профиля. У нее появились первые ученики, позже ставшие заметными литературоведами.

В 1988 г. Е. М. Таборисская была приглашена в качестве преподавателя на кафедру книгоиздательства и книготорговли в петербургском Северо-Западном институте печати, филиале Московского Полиграфического института (ныне Северо-Западный институт печати Санкт-Петербургского гос. университета технологии и дизайна – СЗИП СПГУТД), где проработала до 2014 г. – до конца жизни. Здесь исследовательский и педагогический, а также редакторский талант Таборисской раскрывается особенно ярко. Она читает курсы по истории русской и зарубежной литературы для студентов гуманитарных специальностей, руководит дипломными работами по редактированию, аспирантами, много публикуется.

Главным предметом ее внимания в это время является творчество А. С. Пушкина. Результатом многолетних исследований стала докторская диссертация на тему «Феномен "самостоянья человека" в лирике А. С. Пушкина», защита которой состоялась в Воронежском университете в 1997 г. Защита Е. М. Таборисской стала важным и ярким научным событием: полемика с оппонентами, вызвавшая активный интерес аудитории, была опубликована в научном сборнике ВГУ «Филологические записки». Е. М. Таборисская становится одной из центральных фигур современной отечественной пушкинистики, продолжающей обращаться к анализу пушкинской поэзии, драматургии, и – наиболее последовательно – романа «Евгений Онегин».

Одновременно круг ее научных интересов расширяется, разнообразится. Появляется серия статей, посвященных творчеству О. Мандельштама, А. Ахматовой, Д. Самойлова, Б. Окуджавы и др. Исследовательницу интересуют про-

блемы сюжета и жанра, истории и личности, культурного контекста и биографии¹. Эти статьи характеризовались глубинным проникновением в каждый из поэтических миров, блестящим знанием русской поэзии XIX–XX в., обилием историко-литературного и историко-культурного материала, привлекаемого в область размышлений. Энергия и глубина аналитической мысли Е. М. Таборисской органично сочетались с любовью к поэзии – любовью, вдохновенной и пронесенной через всю жизнь. Исследовательский почерк Евгении Михайловны – это, прежде всего, владение точным словом. В этом слове ученого непротиворечиво и естественно сочетаются строгое и последовательное видение проблемы – и чуткое, интуитивно-тонкое понимание всей сложности, неоднозначности описываемых процессов.

В числе публикаций Евгении Михайловны в 2010–2013 гг., кроме десятков научных статей и рецензий – написанные в соавторстве коллективные монографии, посвященные проблемам синтеза искусства («Жизнь культуры в универсуме слова», 2011; «Театр и литература: на пересечении границ», 2012).

Научные труды Е. М. Таборисской отличают энциклопедизм, погруженность в широкий культурологический и философский контекст, уникальность видения художественного текста и высокий филологический стиль. Вместе с тем, в каждой ее научной статье, книге слышен живой голос, побуждающий к диалогу с автором.

¹Укажем названия нескольких статей Е. М. Таборисской: «"Бессонницы" в русской лирике (к проблеме тематического жанроида)», «Биография Чехова в призме литературоведческих подходов», «Воронеж в лирике Мандельштама (пространство парадоксов и оксюморонов)», «Петербургский маскарад как литературно-культурный феномен XIX – середины XX в.», «Ретроспекция в драмах Чехова», «Культурная жизнь Вологды конца XVIII века в архивных документах», «Растительный мир Ахматовой», «Публицистика в художественном тексте (творческие просчеты А. Солженицына, В. Астафьева)», «История и современность в игровом контексте Д. Самойлова "Последние каникулы"», «Две интерпретации личности Б. М. Эйхенбаума (Е. Шварц и В. Каверин)» и др. Подробнее см.: Таборисская Евгения Михайловна. Биобиблиографический указатель 1966–2012 : к 70-летию со дня рождения. СПб., 2013, 32 с.

Научный поиск Е. М. Таборисской был напряженным, научный багаж – внушительным. Свидетельством тому выступают опубликованные ею монографии, учебные пособия и статьи. При знакомстве с печатными трудами Евгении Михайловны обращает на себя внимание не только широкий диапазон интересов (поэзия и проза, драма и театр, литература XIX и XX вв.), разнообразие аспектов, но и бесстрашие в готовности исследовать авторов и произведения, уже несчетное число раз бывших предметом литературоведческого изучения, – и при этом обнаруживать в них новое и значительное.

Евгения Михайловна всегда была полна новых идей и замыслов. Ручка, карандаш в руках – одна из устойчивых примет ее облика. Казалось, Евгения Михайловна была человеком мыслящим и человеком пишущим одновременно; казалось, что писать и жить было для нее органичным целым. Уже будучи тяжело больной и, видимо, зная о близящемся конце, она и в клинике, сидя за медсестринским столом, спешила завершить работу над двумя последними статьями.

В течение последних пятнадцати лет Евгения Михайловна возглавляла оргкомитет научной конференции «Печать и слово Петербурга (Петербургские чтения)», посвященной актуальным вопросам издательского дела, проблемам «петербургского текста» и культурологии Петербурга. Таборисской удалось сформировать вокруг Института печати широкий круг единомышленников – теоретиков и практиков книжного дела, ученых-филологов Санкт-Петербурга, Москвы, Воронежа, Великого Новгорода, Пскова и других городов. Организованные ею Петербургские чтения получили широкую известность в России.

Евгения Михайловна, несомненно, была одарена талантом редактора. Она выступила в качестве редактора ряда авторитетных филологических изданий, таких как учебное пособие «Русская литература. XIX век. От Крылова до Чехова» (СПб., 2001), монография В. В. Мусатова «"В то время я гостила на земле..." Лирика А. А. Ахматовой» (М., 2007) и др. При этом, а особенно на посту научного редактора сборника «Печать и слово Петербурга (Петербургские чтения)», который Евгения Михайловна занимала пятнадцать

лет, она проявила уникальную особенность работы с чужим текстом: способность вникать в самое существо дела большого круга тем и проблем: книговедения и книготорговли, истории журналистики и театра, истории русской и зарубежной литературы, театральной, музыкальной и литературной критики, истории Петербурга от XVIII в. до наших дней. Редактируя текст, она вела доброжелательный, заинтересованный, глубоко профессиональный диалог с каждым автором, и этот диалог всегда был конструктивен, становился импульсом для дальнейших размышлений автора над рассматриваемой темой, зачастую помогал ему увидеть осмысляемую проблему глубже и выразить свою исследовательскую мысль точнее. В сборник «Печать и слово Петербурга (Петербургские чтения)» Евгения Михайловна принимала и работы начинающих авторов; при этом ее умелая редактура помогала высветить наиболее ценное в их статьях. Бескорыстно и постоянно она выращивала специалистов следующих поколений, веря в их профессиональное и человеческое будущее. Учесть и оценить объем ею сделанного в этом отношении – невозможно.

За последние годы Евгения Михайловна десятки раз охотно выступала в роли оппонента на защите кандидатских и докторских диссертаций в Петербурге, Москве, Воронеже, Омске и других городах; рецензировала монографии и статьи. Ей всегда были глубоко интересны новые исследовательские подходы и талантливые находки.

Профессиональную деятельность Таборисской отличала коллегиальность и контактность. На протяжении многих лет она сотрудничала с Государственным музеем-заповедником А. С. Пушкина «Михайловское», неизменно участвовала в научных конференциях «Михайловская Пушкиниана». Она была участником научных конференций в РГПУ им. А. И. Герцена, университетах Воронежа, Пскова, Тарту, Даугавпилса, Лодзи и др.

Евгения Михайловна была человеком гармоничным, уравновешенным – что является уделом людей глубоких, обладающих своеобразным идейным и нравственным «центром тяжести». Ей были интересны позиции и взгляды коллег-литературоведов разного образа мыслей; и не случайно круг наиболее близких ей специалистов, с кото-

рыми Евгения Михайловна поддерживала постоянные профессиональные и дружеские связи, богат и разнообразен. Среди них – Н. Б. Алдонина, Н. Л. Вершинина, Г. Я. Галаган, К. Д. Гордович, Б. Ф. Егоров, В. А. Зарецкий, Т. В. Игошева, Л. Н. Киселева, Р. М. Лазарчук, В. В. Мусатов, П. А. Руднев, В. П. Скобелев, А. А. Фаустов, Л. М. Цилевич, Ю. Н. Чумаков, А. М. Штейнгольд, многие и многие другие.

Разносторонние знания, редкая эрудиция, глубокое проникновение в тему, умение увлечь слушателей научным поиском – отличительные черты профессионального почерка Е. М. Таборисской, делавшие ее признанным ученым и авторитетным преподавателем, неизменным руководителем кружка СНО факультета.

В Институте печати Евгения Михайловна стала одним из ведущих и любимых преподавателей. Она была удивительным педагогом, ей была присуща, с одной стороны, неизменная доброжелательность и интерес к другому человеку, с другой – тяга к просветительству. И она умела поделиться своими знаниями и умениями без назойливости и нажима. Лекции Евгении Михайловны всегда были интересны студентам, потому что она умела заставить их думать в процессе лекции. Живая речь, неожиданные, нетрадиционные подходы к материалу заставляли студентов задавать вопросы, провоцировали на дискуссии, в которые Евгения Михайловна каждый раз вступала с удовольствием.

На протяжении многих лет Евгения Михайловна руководила в Институте печати театральным кружком, который очень любили студенты и преподаватели. Она была в этом кружке и руководителем, и автором сценариев, и режиссером-постановщиком, и декоратором; по выходным дням репетиции нередко проходили у нее дома и заканчивались общим чаепитием. До сих пор помнятся поставленные ею спектакли, в которых приняли участие студенты и преподаватели факультета: «Сказ про стрельца» и «Сон в летнюю ночь».

В индивидуальной же работе – с дипломниками, аспирантами, докторантами – Е. М. Таборисская сочетала умение найти контакт, определить возможности будущего коллеги – и сохранить при этом планку профессионализма. При этом бескорыстную и всегда содержательную, продук-

тивную помощь Евгения Михайловна была готова оказать всем, кто в ней нуждался. На прощании с Евгенией Михайловной в день ее похорон студенты вспоминали о ее всегдашней готовности помочь им в овладении литературоведческими знаниями, в написании курсовых и дипломных работ. Но это была не подсказка, а именно товарищеская помощь.

Стремление и умение помочь не только студентам, но и коллегам, молодым ученым, друзьям – одна из основопола-гающих черт Е. М. Таборисской как человека и ученого. Она умела не унывать, и в самых непростых жизненных ситуациях, как бы ни было тяжело, поддерживать других. Это касалось бытовых, психологических коллизий – и, конечно, профессиональных.

Евгения Михайловна обладала сильной и глубокой памятью и была человеком необыкновенно разносторонним. Ее интересовало очень и очень многое, она была удивительно сведуща в самых различных областях. Евгения Михайловна была частым посетителем петербургских музеев и выставок, оперных и драматических постановок, музыкальных концертов и творческих встреч, особенно любила петербургские пригороды – дворцы и парки Гатчины, Павловска и Пушкина. Все увиденное и услышанное сопровождалось ее тонкими замечаниями и глубокими суждениями. В разговоре с самыми разными людьми она могла поддержать любую тему и этим не раз поражала окружающих. Евгения Михайловна прекрасно знала мир природы – ботанику, зоологию, минералогию, причем владела практической стороной дела: как называется растение, где растет, чем интересно для человека, и пр. Казалось, что она видит гораздо больше и глубже других, способна разглядеть в незаметном повседневном явлении что-то чрезвычайно интересное и **увлекательное**.

Во всем, что Евгении Михайловне приходилось делать в жизни, присутствовало творческое начало и живой ум. Это касалось и домашнего быта: она замечательно готовила и любила угощать гостей, шила и вышивала, не раз занималась ремонтом квартиры, умела создать уют «из ничего». Она была художественно одаренным человеком: любила музыку и в юности хорошо играла на пианино; рисовала.

Поля ее конспектов часто были покрыты мелкими зарисовками, смешными шаржами – как у Пушкина. Евгения Михайловна была талантлива во всем.

С ее уходом мы потеряли целый мир – добра, знаний, любви, в котором всегда можно было найти помощь и поддержку. Осталась благодарная память.

А. Б. Ботникова СВЕТЛАЯ ПАМЯТЬ

И стало беспощадно ясно... А. Блок

Больше нет Ирины Степановны Приходько... Не верю и не хочу верить. Ведь еще так недавно, не больше месяца тому назад, она была у меня здесь, в Воронеже. Рассказывала о том, что, наконец, закончила труд над двумя полутомами драматургии Блока, подготовила их к печати. Работа с редактором оказалась неожиданно долгой, и вот теперь можно заняться чем-то другим. Планов много. Предстоит шекспировский конгресс, на этот раз во Франции, мечтает подготовить к печати книгу сонетов Шекспира, куда, кроме оригинала, будут включены лучшие переводы сонетов на русский язык. Бесценная была бы книга! Говорила и о готовящейся передаче с ее участием на канале «Культура». Шла речь еще о каких-то замыслах и научных обязательствах...

Оставалось только дивиться: такая активность, и я знала, что задуманное будет сделано и сделано на высоком уровне. Уж мне-то это было давно известно...

Я знаю Ирину Степановну еще с 60-х годов прошлого столетия, с ее студенческой поры. Для меня она так и осталась *Ирой*. По-другому не привыкла ее называть. Она училась в воронежском университете на факультете романогерманской филологии (английское отделение). Помню ее в аудитории. Тихая. Спокойно-вдумчивые большие серые глаза, внимательный взгляд. Каждый преподаватель знает: если во время лекции он в аудитории наткнется на пару таких «понимающих» глаз, лекция удастся, а он, не отдавая себе отчета, станет читать «для этих глаз». Может быть, Ира почувствовала это мое ощущение, потому что попро-

сила меня руководить ее дипломной работой. Предложенная ею тема не была мне близка, но я согласилась. Наверное, из-за «глаз».

Для своего первого исследования она выбрала поэзию Джона Корнфорда – талантливого английского поэта, погибшего в возрасте 21-го года в испанской войне 1936—1939 гг. По отзывам критиков, Корнфорд обещал стать большим поэтом. В середине 60-х гг., когда писалась эта дипломная, романтика гражданской войны в Испании еще не стала незапамятным прошлым, во многом благодаря усилившейся в эту пору популярности Хемингуэя. Надо ли говорить, что работа была сделана хорошо и высоко оценена.

Затем Ирина Степановна уехала в Москву, поступила в аспирантуру, благополучно защитилась. Работала сначала в Петрозаводске, затем во Владимире, а самый последний этап ее жизни пришелся уже на Москву.

Мы стали коллегами и виделись регулярно во время ее довольно частых посещений Воронежа. Она появлялась обычно с цветами и каким-нибудь подарком. Это могла быть книга (чаще), а иногда небольшой сувенир. До сих пор храню брошку из покрытого лаком кусочка карельской березы, картинку на дереве тоже с карельским сюжетом и другие приятные пустячки. Пишу об этом потому, что, как мне кажется, здесь видна черта, характерная для Ирины Степановны: желание доставить ближнему радость, удовольствие.

Она была щедра, добра и гостеприимна. Все это проявлялось с какой-то удивительной естественностью, без подчеркивания, как и полагается человеку высокой культуры и подлинной интеллигентности. А эту последнюю ни с чем не спутаешь, потому что интеллигентность — свойство души. Ни ум, ни образованность ей не тождественны. О ней свидетельствует все: манера поведения, речь, одежда, умение ценить людей и вещи по их подлинному значению, замечать красоту во всех ее проявлениях. Ира присылала мне фотографии своего сада, кустов, клумб и отдельных цветов, хотела разделить со мной свои эстетические переживания. Интерьер ее квартиры во Владимире — торжество вкуса, убранство накрытого стола удивляло изяществом...

Держу в руках ее последний подарок. Двуязычное издание драмы Блока «Роза и крест», подготовленное Ириной

Степановной, с ее развернутым комментарием, с продуманными иллюстрациями и в очень красивом оформлении. Рисунок обложки, форзац, сочетание цветов, шрифт - все изящно, продуманно, гармонично. Видно, что книга делалась с любовью. Это научное издание в лучшем смысле этого слова и в то же время – красивая книга, которую приятно иметь в доме и приятно подарить понимающему человеку. В моем сознании эта книга каким-то образом ассоциируется с ее издательницей.

Во время наших встреч я воочию могла наблюдать, как формируется и развивается настоящий ученый, как любовь к литературе, в особенности к поэзии, превращается в предмет постоянных разлумий, зовет к высказыванию. Процесс становления ученого происходил естественно. Сначала мы беседовали о статьях, готовых или только готовящихся. Потом пошли более крупные проекты. Запомнился разговор, в котором речь шла о том, как Ирине Степановне соединить две свои глубокие привязанности: Шекспира и Блока. Разработали даже какую-то общую схему исследования. Много позже появилась книга «А. Блок и Шекспир. Межкультурные связи» (2003). Но сначала возникло сочинение, посвященное только одному из них, - «Мифопоэтика А. Блока. Историкокультурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам» (1994). Она легла в основу докторской диссертации, которую Ирина Степановна защитила в диссертационном совете филологического факультета ВГУ. Можно сказать, вернулась в родные пенаты. Книге предшествовало многомного статей о Блоке. И почти в то же время много-много статей о Шекспире.

Сочетание этих двух фигур на первый взгляд может показаться странным: титаническая фигура времен европейского Ренессанса с поистине глобальной постановкой вечных вопросов и романтически-туманный русский поэт-символист... Создатель Гамлета и Макбета и певец Прекрасной Дамы... Но это только на первый взгляд. В действительности же литература всех времен и всех народов полна родственных связей, ибо всегда занята размышлением о разных сторонах нашей жизни. «Нам внятно все: и острый галльский смысл, / И сумрачный германский гений», – писал Александр Блок. К автору «Мифопоэтики» это относится в полной мере. Однако способность слышать голоса разных времен, чувствовать воздух, которым дышала та или иная эпоха, – счастливое, но не часто встречающееся качество исследователя...

О научном значении работ Ирины Степановны Приходько более обстоятельно выскажутся специалисты. Я поделюсь дишь своими читательскими впечатлениями. Эти работы всегда академичны, безукоризненно доказательны, ясны по изложению. Они одинаково свидетельствуют и о широте интересов исследователя, и о глубине его подхода к художественному явлению. Манера письма Ирины Степановны подобна манере ее устной речи. Она негромкая, но неизменно заставляющая к себе прислушаться. Когда нужно, она упорно и настойчиво доказывает свою мысль. не повышая при этом голоса, убеждая не столько напором, сколько неоспоримой логикой. Для читателя и слушателя это всегда привлекательно. Замечу еще, что исследования Ирины Степановны Приходько публиковались не только в России, но и за рубежом. Так что в ее научной квалификации сомневаться не приходится. Она высока.

Мне, однако, хотелось бы написать о ней самой, о ее личности. Не ручаюсь, что знаю ее хорошо, но, как мне кажется, чувствую. Одним из ее качеств - не главных, но заметных - я назвала бы, пожалуй, скромность. У нее много наград и знаков отличия, кстати, редких и значительных, но она никогда о них даже вскользь не упоминала. О них я узнала только сейчас, порывшись в Интернете. И обнаружила, что, например, Американский биографический институт трижды включал ее имя и жизнеописание в книгу «Пять тысяч известных имен мира», что она была призером конкурсной программы факультета англистики одного американского университета, а уже здесь, у нас, ее наградили памятной серебряной медалью Александра Блока... При этом она никогда не подчеркивала ни своих научных достижений, ни своего научного значения. Такое ведь встречается достаточно редко. О стипендии Фулбрайта она рассказала мне как-то в связи со своей работой в Соединенных Штатах. Об удачно прошедшей во Владимире международной шекспировской конференции я узнала от нее. Олнако при этом она ни словом не обмолвилась о том, что ее всю – с начала до конца - организовала она. Можно только догадываться,

чего это стоило. Только мельком, как бы между делом упомянула, что она член Шекспировской комиссии Академии наук (оказалось, зам. председателя). Чины и звания, похоже, интересовали ее мало, важнее было само дело.

При этом такая скромная женщина с тихим голосом оказалась весьма незаурядным организатором. Из рассказов участников знаю, какими интересными и содержательными были блоковские конференции. А ведь все они без исключения готовились и проводились председателем Блоковской комиссии, т.е. той же Ириной Степановной. Одним словом, она всегда руководствовалась правилом: быть, а не казаться.

Мне кажется, что Ирина Степановна была человеком глубоко верующим, хотя разговоров на эту тему у нас не было никогда. Верующим не в том, «сегодняшнем», смысле, когда за веру выдаются разные публичные формы ее демонстрации, а в том, может, даже не сформулированном зароке, который велит любить ближнего своего как самого себя. Она любила своих близких. С глубоким чувством всегда говорила о них... Сын, муж, сестра, племянница, внучка... Даже в случайных репликах сквозила неприкрытая нежность к ним. Но и к другим она была неизменно внимательна. Всегда старалась помочь, душевно согреть, разделить беду...

Сейчас, когда «стало беспощадно ясно», что с нами больше нет Ирины Степановны Приходько, понимаешь всю тяжесть утраты. Конечно, друзья, коллеги, ученики будут помнить ее всегда. Конечно, остались книги и статьи...

Но куда деть горечь невозвратимости?

М. Г. Сальман К РОДОСЛОВНОЙ Ю. М. ЛОТМАНА

Памяти моей матери Анны Львовны Бильсон

Б. Ф. Егоров, первый биограф Ю. М. Лотмана, писал, что сведения, сохранившиеся о его родителях, схематичны и отрывисты¹. Цель нашей статьи – сообщить несколько фактов о семье Ю. М. Лотмана и внести необходимые коррективы в уже имеющуюся информацию. Статья основана

¹ См.: *Егоров Б. Ф*. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999. С. 11.

на материалах из студенческого дела отца Ю. М. Лотмана, Михаила Львовича (Шулимовича) Лотмана, которое находится в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга².

Из посемейного списка, составленного 4 октября 1904 г.³, известно, что деда Ю. М. Лотмана звали Шлема (Шулим) Беркович Лотман⁴, а бабушку Гудя Ицковна⁵, дед был «отставной рядовой» и жили они в местечке Ладыжин, Гайсинского уезда Подольской губернии¹. На момент составления списка Шулиму Лотману было 72 года, жене его – 50 летв. Детей в семье было немало: Ицко (1875), Кельман-Бер (1880), Михель, 22 летв, Нахман-Пейсах, 22 лет, Менаше (1900) и дочь Фрима-Лея, 27 летв. По всей вероятности, в посемейном списке 1904 г. приведены имена не всех детей Шулима Лотмана, а только не ведущих собственного хозяйства и числившихся при отце, так как его внучка упоминает в своей книге о дяде Якове и тете Анне¹².

Социальный статус «отставной рядовой» и разница в возрасте между мужем и женой в двадцать два года указывают на то, что родившийся в 1832 г. Шулим Лотман подростком был взят в рекруты и прослужил двадцать пять лет в российской армии. Вышедший в отставку нижний чин получал «права повсеместного жительства вне черты

² Документы печатаются по правилам современной орфографии и пунктуации, однако сохраняется написание прописных и строчных букв.

 $^{^3}$ См.: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64326. Л. 37. Копия. На л. 36 об. стоит дата 1 октября.

⁴ См.: Там же. Л. 36. Копия.

⁵ См.: Там же. Л. 37. Копия.

⁶ Там же. Л. 36 об. Копия.

⁷ См.: Там же. Л. 34. Копия. Л. 35. Копия.

⁸ См.: Там же. Л. 36 об. Л. 37.

 $^{^9}$ В посемейном списке дата рождения детей стоит не везде, но указывается их возраст. Михель (а значит, и его брат Нахман-Пейсах) родился 6 июня 1882 г., см. ниже.

¹⁰ См.: Там же. Л. 36 об.

¹¹ См.: Там же. Л. 37. Л. М. Лотман приводит русифицированные имена бабушки – Роза и тетки – Елена, см.: *Лотман Л. М.* Воспоминания. СПб., 2007. С. 16.

¹² См.: *Лотман Л. М.* Указ. соч. С. 19.

еврейской оседлости <...> Дети же сказанных лиц и все их нисходящее потомство в том только случае получают право жительства, если своевременно были приписаны вместе с родителями к обществам вне черты оседлости»¹³. Таким образом, тот факт, что Шулим Лотман после службы поселился в черте оседлости, лишил его детей права жить вне ее. Если считать, что родившийся в 1875 г. Ицко был старшим сыном (названным в честь умершего отца Гуди, как это было раньше принято и как спустя семьдесят пять лет поступил и Ю. М. Лотман), то получается, что вернувшийся из армии не позднее 1874 г. Шулим Лотман в сорок два года женился на двадцатилетней девушке.

Михель Лотман обучался «в городском уездном и в техническом училищах»¹⁴. Ближайший к местечку Ладыжину уездный город - это Гайсин, там было мужское двуклассное училище. Что касается технического училища, то это могло быть только низшее техническое училище, выпускавшее мастеров, т. е. руководителей труда рабочих в промышленных заведениях, так как для поступления в среднее техническое училище требовалось «окончание курса в первых пяти классах реального училища или другого равного ему среднеобразовательного учебного заведения»¹⁵. Для поступления же в низшее техническое училище было достаточно окончить городское или уездное училище. Продолжительность курса в низшем техническом училище не должна была превышать трех лет. В низших технических училищах могло быть от одной до трех специальностей: механическая, химическая, строительная¹⁶. «В подростковом возрасте он учился в техническом училище, где приобрел навык работы с металлом и с деревом <...>», - вспоминала дочь 17. В Гайсине технического училища не было, по данным на 1895 г. в России было всего 20 низших технических

¹³ Гимпельсон Я. И. Законы о евреях: систематический обзор действующих законоположений о евреях с разъяснениями правительствующего Сената и центральных правительственных установлений. СПб., 1914. Ч. І. С. 29.

¹⁴ ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64326. Л. 17 а.

 $^{^{15}}$ Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XXV $^{\rm a}$ (50-й полутом). СПб., 1898. С. 569.

¹⁶ См.: Там же. С. 570.

¹⁷ Лотман Л. М. Указ. соч. С. 18.

училищ¹⁸. Возможно, Михель Лотман окончил одесское училище, Л. М. Лотман писала, что он познакомился со своей будущей женой в Одессе¹⁹. Сведений об архитектурном училище, о котором пишет мемуаристка²⁰, в студенческом деле не имеется. Необходимые строительные навыки, включая умение прекрасно чертить, упомянутое дочерью²¹, Михель Лотман мог приобрести в низшем техническом училище.

По-видимому, уже после окончания училища он явился в воинское присутствие и получил следующее свидетельство:

О явке к исполнению воинской повинности.

Мещанин Гейсинского <sic! – *М. С.*> уезда Ладыжинского Общества Лотман Михель Шлемович-Шулимович являлся к исполнению воинской повинности при призыве 1902 г. и зачислен в ратники ополчения второго разряда.

Выдано: Гайсинским Уездным по воинской повинности Присутствием Октября 29 дня 1902 года за № 847.

Председатель Присутствия Делопроизводитель²².

Л. М. Лотман писала, что в молодости ее отец много «путешествовал за границей и всюду устраивался рабочим. Он побывал в Бельгии, в Англии, Франции»²³.

Вернувшись в Россию, Михель Лотман решил поступить в Петербургский университет, для чего требовалось получить аттестат зрелости. Вероятно, во время подготовки к экзаменам М. Лотман принял решение креститься в евангелическо-лютеранское исповедание, что снимало сразу две проблемы: возможность для еврея жить в Петербурге и возможность поступить в университет вне установленной для евреев трехпроцентной нормы приема²⁴.

5 октября 1909 г. М. Лотману было выдано свидетельство о крешении:

 $^{^{18}}$ См.: Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XXXIII. СПб., 1901. С. 128.

¹⁹ См.: *Лотман Л. М.* Указ. соч. С. 15.

²⁰ См.: Там же. С. 18.

²¹ См.: Там же. С. 19.

²² ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64326. Л. 35. Копия.

²³ Лотман Л. М. Указ. соч. С. 18.

²⁴ Норма была введена циркуляром министра народного просвещения И.И.Делянова от 1 июля 1887 г. и отменена только после Февральской революции.

Дано сие в том, что в метрической книге о крещенных <sic! - М. С.> за 1909 г. стр. 228 значится: Ладыжинский мешанин Михель Лотман, родившийся тысяча восемьсот восемьдесят второго года (1882 г.), шестого Июня в м<естечке> Ладыжине, Подольской губ<ернии>, от законных супругов, мешан м<естечка> Ладыжина Шулима Лотмана и законной жены его Гуди обоих иудейского вероисповедания, - с разрешения Господина Министра Внутренних Дел²⁵ от 19 Сентября 1909 г. за № 6740 перешел в евангелическо-лютеранское вероисповедание и крешен мною под именем: «Михаил» четвертого Октября тысяча девятьсот девятого года в церкви Св. Марии во время воскресного Богослужения²⁶. Восприемниками были: Пастор-Алъюнкт Лев Шульп и вдова Коллежского асессора Ида Борисова, урожденная фон Шульц. В чем свидетельствую приложением церковной печати <...>²⁷.

Церковь Св. Марии находилась на Петербургской стороне, в начале Каменноостровского проспекта²⁸, крестил Лотмана пастор Альберт Мазинг²⁹.

²⁵ По законам Российской империи для «принятия евреев в *православие* не требуется никакого разрешения со стороны гражданской власти», а вот для «принятия евреев в *христианскую* веру других исповеданий требуется разрешение Министра Внутр<енних> Дел <...> » (курсив автора). *Гимпельсон Я. И.* Законы о евреях : систематический обзор действующих законоположений о евреях с разъяснениями правительствующего Сената и центральных правительственных установлений. Ч. П. Пг., 1915. С. 685. Министром внутренних дел в 1909 г. был П. А. Столыпин. «В паспортах евреев, принявших христианство, обозначается их еврейское происхождение (Определение I Департамента Правит<ельствующего> Сената 15 сентября 1893 г. <...>). Отметки о прежней иудейской религии помещаются в паспортах крещеных евреев (Опр<еделение> I Деп<артамента> Прав<ительствующего> Сен<ата> 27 февраля 1902 г.)» (Там же. С. 622).

 $^{^{26}}$ Крещение евреев в иностранные христианские исповедания должно было проходить «в городских церквах, в праздничные дни <...>» (Там же. С. 686).

² ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64326. Л. 34. Копия.

²⁸ Кирха была освящена в 1874 г., после революции передана адвентистам, а в 1935 г. закрыта и отдана под детский клуб. Во время войны горожане разобрали здание на дрова, см.: http://www.encspb.ru/object/2804678063;jsessionid=CADF7887B27F7DBC84B1C3F158B834F6?lc=ru

²⁹ В той же церкви сыном Альберта Мазинга, пастором Иоганном Мазингом, 16 сентября 1912 г. был окрещен младший брат О. Э. Манделыштама, Александр Эмильевич Манделыштам, подробнее см. в на-

4 июня 1910 г. Михаил Лотман получил следующий документ:

Свидетельство.

Дано сие Михаилу Львовичу (Шулимовичу) Лотману вероисповедания ев<ангелическо>-лютеранского и звания мещанину <sic! – М. С.>, родившемуся июня шестого дня, тысяча восемьсот восемьдесят второго года в м<естечке> Ладыжин, Подольской губернии, обучавшемуся первоначально в городском уездном и в техническом училищах, в том, что он, Лотман, подвергался испытанию зрелости в гимназии Императорского Человеколюбивого Общества и оказал на сем испытании нижеследующие познания:

- 1) В Законе Божием 5 (пять)
- 2) "Русском языке с церковнославянским и словесности 4 (четыре)
 - 3) "Латинском языке 5 (пять)
 - 4) "Математике 4 (четыре)
 - 5) "Физике 3 (три)
 - 6) "Математической географии 3 (три)
 - 7) "Истории 5 (пять)
 - 8) "Географии 4 (четыре)
 - 9) "Философской пропедевтике 5 (пять)
 - 10) "Законоведении 5 (пять)
 - 11) "Французском языке 5 (пять)
 - 12) "Немецком языке 5 (пять)

На основании чего и выдано ему сие свидетельство, предоставляющее ему права, обозначенные §§ 130–132 Высочайше утвержденного 30 Июля 1871 г. Устава гимназий и прогимназий.

Июня "4" дня 1910 года № 712.

Директор С. Лавров

Инспектор Ал. Соколов

Преподаватели (Подписи)

Секретарь Совета (Подпись)30.

Вместе с ним сдавало 300 человек, из которых только пятеро выдержали экзамен. Кроме него, еще двое действительно сдали, а двое подкупили преподавателей», – писала дочь³¹. Спустя несколько дней, 15 июня 1910 г., М. Л. Лотман,

шей статье: *Сальман М. Г.* Из школьных лет О. Э. Мандельштама. II. Одноклассники // Русская литература. 2013. \mathbb{N}^0 4. С. 204–205.

 $^{_{30}}$ ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64326. Л. 17 а. Л. 17 а об. Точек после фамилий нет.

³¹ *Лотман Л. М.* Указ. соч. С. 19.

живущий «по Мытнинской ул. (Пески) в доме № 9 б, кв. 32»³², подал в университет прошение о зачислении его «студентом 1-го курса по юридическому факультету³³.

Учась на втором курсе, М. Лотман собрался жениться, для чего следовало получить разрешение от ректора³⁴:

Имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство разрешить мне вступить в законный брак с девицею Саррою Хаймовной Нудельман. Первый брак.

Студент Юр<идического> факультета М. Лотман. <...> 10 Ноября <1>912 г.³⁵

15 ноября 1912 г. он получил разрешение 36 и обвенчался с невестой по евангелическо-лютеранскому обряду 2 декабря 1912 г. 37

29 Апреля 1914 г. М. Л. Лотман получил выпускное свидетельство об окончании юридического факультета:

Предъявитель сего Михаил Львович (Шулимович) Лотман <...> был принят по свид<етельству> зрелости гимназии Имп<ераторского> Человеколюбивого Общества в СПБ от 4 Июня 1910 г. за № 712 в число студентов Императорского С.-Петербургского Университета в июле 1910 года и зачислен на Юридический Факультет, на котором слушал курсы: по Истории Римского права, Догме римского права, Исто-

³² ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64326. Л. 16. Пески – район Петербурга неподалеку от Николаевского (ныне Московского) вокзала.

³³ Там же.

³⁴ В 1906 г. министерство народного просвещения «предоставило высшим учебным заведениям непосредственно выдавать студентам разрешения вступать в брак, а также решать вопросы о принятии в число студентов лиц женатых» (Русская школа. 1906. № 7–8. С. 74, 2–я паг.).

³⁵ ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64326. Л. 38. Здесь же указан другой адрес М. Л. Лотмана: Мытнинская ул. 5, кв. 51. Сарра Хаймовна Нудельман родилась 13 марта 1888 г., см.: Там же. Л. 18 об. Русифицированный вариант ее имени – Александра, см.: *Егоров Б. \widetilde{\varphi}*. Указ. соч. С. 12 и *Лотман Л. М.* Указ. соч. С. 17.

³⁶ См.: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64326. Л. 40.

³⁷ См.: Там же. Л. 18 об. Имя невесты написано здесь с одним «р»: Сара. Дочь вспоминала, что мать «оставалась в иудейской вере» (*Лом-ман Л. М.* Указ. соч. С. 17). Дату бракосочетания, – писала мемуаристка, – родители никогда сами «не отмечали и нам ее не называли» (Там же. С. 40).

рии Русского права, Государственному праву, Церковному праву, Полицейскому праву, Политической Экономии, Статистике, Гражданскому праву и Судопроизводству, Торговому праву и Судопроизводству, Уголовному праву и Судопроизводству, Финансовому праву, Международному праву, Энциклопедии права, Истории философии права и, по выполнении всех условий, требуемых правилами о зачете полугодий, имеет восемь зачтенных полугодий.

В удостоверение чего, на основании ст. 77 Общего Устава Императорских Российских Университетов 23 Августа 1884 года, выдано это свидетельство от Юридического Факультета Императорского С.-Петербургского Университета за надлежащею подписью и с приложением университетской печати 8 марта 1914 года, за N° 870. <...>

Декан Юридического Факультета Императорского С.-Петербургского Университета В. Удинцев.

Секретарь Юридического Факультета (Подпись) Секретарь Совета М. Никитин³⁸.

Для того чтобы получить не только свидетельство, но и диплом, требовалось выдержать экзамены в юридической испытательной комиссии, а перед этим надлежало взять в университетской канцелярии особое «удостоверение о поведении» (т.е. о «благонадежности» студента). М. Л. Лотман получил его 8 июля 1914 г.³⁹, а уже 28 июля он стал студентом математического отделения физико-математического факультета⁴⁰. Осенью 1914 г.

Михаил Львович (Шулимович) Лотман, сын мещанина, вероисповедания евангелическо-лютеранского <...> подвергался испытанию в Юридической испытательной комиссии при Петроградском Университете <...> причем оказал следующие успехи: по римскому праву – удовлетворительно, гражданскому праву – удовлетворительно, гражданскому судопроизводству – удовлетворительно, уголовному праву – удовлетворительно, уголовному судопро-

³⁸ ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64326. Л. 5. В эти же годы, 1910–1914, на юридическом факультете учился и окончил его с отличием старший брат Н. Я. Мандельштам, Александр Яковлевич Хазин, подробнее см. в нашей статье: *Сальман М. Г.* К родословной Н. Я. Мандельштам // Вопросы литературы. 2013. № 6 (ноябрь – декабрь). С. 418. В 1913–1918 гг. на этом же факультете учился А. Э. Мандельштам.

³⁹ См.: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64326. Л. 42.

⁴⁰ См.: Там же. Л. 2.

изводству – весьма удовлетворительно, торговому праву – весьма удовлетворительно, международному праву – удовлетворительно, полицейскому праву – весьма удовлетворительно, финансовому праву – удовлетворительно.

Посему, на основании ст. 81 общего устава Императорских Российских Университетов 23 Августа 1884 года, Михаил Лотман в заседании Юридической испытательной комиссии 15 Октября 1914 года, удостоен диплома второй степени со всеми правами и преимуществами, поименованными в ст. 92 устава и в V п<ункте> Высочайше утвержденного в 23 день августа 1884 года мнения Государственного Совета. В удостоверение сего и дан этот диплом Михаилу Лотману за надлежащей подписью и с приложением печати Управления Петроградского учебного округа.

Петроград, Января 24 дня 1915 года Попечитель Петроградского

Учебного Округа Н. Кульчицкий <...>41.

На математическом отделении М. Л. Лотман состоял «по весен<нее> пол<угодие> 1916 г.» и был, согласно прошению, уволен из университета 18 октября 1916 года⁴².

«Он был очень начитанный, способный, образованный человек», – писала дочь⁴³. «У нас в семье детям дарили только книги», – вспоминал Ю. М. Лотман⁴⁴. «Подражать папе Юра стремился с раннего детства. Это желание у него тоже осталось на всю жизнь, и это было ему легко. У него было много черт, идущих от папы. <...> В шесть лет Юра заявил, что, когда вырастет, выстрижет себе на макушке лысину и отрастит усы», – вспоминала Л. М. Лотман⁴⁵. В студенческом деле хранится фото М. Л. Лотмана: очень серьезный молодой человек, выглядящий старше своих двадцати восьми лет. У него точно такие же усы, какие всю жизнь носил Ю. М. Лотман, – в память об отце, который не дожил до шестидесяти лет и умер в блокадном Ленинграде в марте 1942 г.⁴⁶

⁴¹ ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64326. Л. 6. Копия.

⁴² Там же. Л. 6 об. Копия.

⁴³ Лотман Л. М. Указ. соч. С. 19.

⁴⁴ *Лотман Ю. М.* Воспоминания. Цит. по: *Егоров Б. Ф*. Указ. соч. С. 275.

⁴⁵ Лотман Л. М. Указ. соч. С. 54-55.

⁴⁶ См.: *Егоров Б. Ф*. Указ. соч. С. 12.

Т. Н. Андреюшкина

НЕИЗВЕСТНЫЕ ПОЭТЫ НЕМЕЦКОГО НАТУРАЛИЗМА

Рецензия на книгу:

Robert Wohlleben (Hg.). Antreten zum Dichten! Lyriker um Arno Holz. Rolf Wolfgang Martens, Reinhard Piper, Robert Ress, Georg Stolzenberg, Paul Victor. Arno Holz zum 150. Geburtstag / Mit Nachwort von R. Wohlleben // Leipzig: Verlag Reinecke & Voß, 2013. – 151 S.

«"Приступить к поэзии!": Поэты круга Арно Хольца» (2013) – так назвал свою антологию стихотворений поэтовнатуралистов Роберт Вольлебен, современный немецкий поэт, переводчик, литературовед, издатель. Его давнишняя мечта - опубликовать тексты мало известных даже немецкому читателю поэтов-натуралистов Р. В. Мартенса, Р. Пипера, Р. Ресса, Г. Штольценберга и П. Виктора, снабдив их собственными комментариями, - осуществилась в год празднования 150-летия со дня рождения поэта-революционера Арно Хольца, «человека правил от Готшеда, законодателя от Канта, мечтателя от Гофмана, любвеобильной, широкой натуры от Гердера, возможно, мага, мистика от Гамана, но прежде всего, революционера духа, как они все» (Л. Гольдштейн). Имя Арно Хольца в настоящее время довольно известно в России, не в последнюю очередь благодаря монографии Т. В. Кудрявцевой «Арно Хольц: революция в лирике» (2006), опубликованной по материалам защиты кандидатской диссертации в 1990 г. , но отдельные исследования о поэзии А. Хольца появлялись в России с конца XIX в.²

Естественно, что в Германии натурализм в литературе изучен достаточно основательно: его теории³, прозе⁴, дра-

¹ *Кудрявцева Т. В.* Арно Хольц и место его лирики в немецкой литературе: дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. 18 с.

 $^{^{2}}$ Ee же. Арно Хольц : «Революция в лирике». М. : ИМ.ЛИ РАН, 2006. С. 6.

 $^{^{\}scriptscriptstyle 3}$ Theorie des Naturalismus / Hg. von Theo Meyer. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1973. 326 S.

⁴ Cm.: Naturalismus. Dramen, Lyrik, Prosa / Hg. und mit einem Nach-

матургии⁵, поэзии⁶ посвящен не один ряд работ. Не в последнюю очередь следует назвать сайт www.fulgura.de и издательство Р. Вольлебена «Майендорфер Друк» (1967–2009), издававшее в частности стихотворения и эссе об А. Хольце. Наконец, в появившейся антологии Р. Вольлебену удалось создать целостное представление о творчестве группы поэтов, близких Хольцу, которые воспринимались современниками как противоположный полюс поэтов. струппировавшихся вокруг С. Георге. Последователи Хольца презентировали себя новаторами, противостоявшими старой, метрической поэзии, которую воплощал для них в частности эстет Георге. Хольц с сарказмом писал о поэзии Георге и других авторов «Журнала искусства» в книге «Революция в лирике»: «Их оды и элегии, саги и кантаты, изобиловавшие садами и мифическими героями, грохочущими водопадами и неиссякаемыми родниками, дышали нежной гармонией, переливались в дымчато-изумрудных вариациях, поражали слух рыданием розовых и бирюзовых созвучий. Никогда еще подобная рифмованная каша не подавалась в столь искусно расписанных горшках»⁷.

Хольц, как и его друзья, конечно, не отказался от традиционных жанров, трансформируя их и используя их богатые стилистические средства, о чем он сообщает в «Фантазусе»:

mein [...]
mit [...]
Oden-, Rhapsodenund
Hymnenschwung,
idyllischst, bukolischst, elegischst,
kanzonischst,
kantatischst, kantilenischst, extatischst,
[...] begonnenes,
[...]
von [...]

wort von Ursula Münchow. Bd. 1. 1885–1891. 565 S. Bd. 2. 1892–1899. 752 S. Berlin : Weimar : Aufbau-Verlag. 1970.

⁵ Cm.: Ibid.

⁶ Cm.: Lyrik des Naturalismus / Hg. von Jürgen Schutte. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1982. 260 S.

⁷ Кудрявцева Т. В. Арно Хольц: «Революция в лирике»... С. 12.

knallenden
Alliterationen,
[...]
Assonanzen
und [...]
Binnenreimen [...]
durchspicktes,
[...]
Epopoion, Fabliau,
oder [...]
Rhythmikon [...]
wieder [...]
aufstecken?8

Как вокруг издательства самого Р. Вольлебена долгие годы существовал круг поэтов-сонетистов с берлинским поэтом К. М. Раришем во главе (Рариш с 1975 по 1986 г. был хранителем литературного наследия Хольца и много почерпнул из него для своей поэзии), так и в издательстве И. Засенбаха в Берлине в 1898/99 гг. выпуском тетралей стихов объединились Арно Хольц и его сподвижники. В эти годы вышли 2 первые тетради «Фантазуса» (1863-1929) Хольца, 2 тетрали «Новой жизни» Г. Штольценберга, (третья появилась в 1903 г.), а также циклы стихов «Освобожденные крылья» Р. В. Мартенса, «Моя юность I» Р. Пипера, опубликовавшего стихи под псевдонимом Людвига Райнхарда, и «Краски» Р. Ресса. Эта группа поэтов вошла в литературу стихотворениями, написанными без рифмы и твердого размера, с центровкой текста, занимавшего, как правило, не более одной страницы.

Конечно, неискушенному читателю недостает в книге Вольлебена стихотворений самого Хольца и подробного изложения его теории, чтобы было понятно, насколько поэты его круга были последователями Хольца, который вышел за рамки натуралистической поэзии, и насколько ученики придерживались его принципов или отходили от них. Как отмечает Т. В. Кудрявцева, в своем творчестве Хольц создал тезаурус художественных приемов, словно по заказу литературы ХХ в.: «Импрессионистические нюансы в передаче бесчисленных впечатлений и настроений,

 $^{^8}$ $Holz,\, Arno.$ Phantasus / Hg. von G. Schulz. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1995. S. 67.

выпуклость образа имажистов, тяга к экспрессивному, не признающему нормативных поэтических уз выражению непосредственно в ритме и звуке своего лирического Я, дадаистская игра словом, рожденные "потоком сознания" бесконечные цепи ассоциаций, сюрреалистический алогизм, сублимация содержания пародируемой формы, коллаж, – все это присутствует в уникальном литературном памятнике эпохи, о котором сам автор скромно сказал: "Я дал только ноты, а играть по ним каждому предстоит самостоятельно"»9.

В приложении к своей книге Вольлебен дает краткую биографию поэтов круга Хольца, поэтическое творчество для которых было одной из сторон их многогранной деятельности. Роберт Ресс (1871-1935) был певцом, чтецом, учителем музыки и пропагандистом новой поэзии «числовой статики» Хольца (он автор таких работ, как «Арно Хольц и его художественное, мировое культурное значение» (1913), «Число как формирующий мировой принцип. Последний закон природы» (1926), «Немецкая форма словесного искусства и ее создание Арно Хольцем» (неопубликована)). Критики подчеркивали сходство мировоззрений и внутреннее родство ученика и учителя, выводящего принцип «числовой архитектоники» в «зеркальной симметрии» своей поэзии, который выражается в том, что количество слов, предложений, абзацев, более крупных смысловых частей в стихах не произвольно, а привязано к пяти числам нечетного ряда, далее к числу 12 и их производным¹⁰. Именно принцип «числовой архитектоники» давал, по мнению Хольца, ключ к пониманию выведенной им формулы К (Kunst) = N (Natur) - x, согласно которой тенденция искусства «совпасть с природой» должна была пониматься как тенденция следовать законам «естественного развития»¹¹.

Георг Штольценберг (1857–1941) был преподавателем музыки, композитором, автором песен. Кроме текстов Хольца он обращался к поэзии Р. Демеля, А. Момберта, М. Дотенди и др. В 1937 г. основанный Максом Вагнером архив Хольца подготовил к 80-летию композитора 184-страничный сборник

⁹ Кудрявцева Т. В. Арно Хольц : «Революция в лирике»... С. 16.

¹⁰ См.: Там же. С. 42.

¹¹ См.: Там же. С. 44.

его стихотворений «Сеновал. Стихотворения с интонацией жизни». В воспоминаниях «Арно Хольц и я» Штольценберг писал, что в начале 90-х гт. Ресс, бравший у него уроки игры на фортепьяно, познакомил его с поэзией Хольца и самим мастером, вдохновившим композитора на занятия поэзией. В поэзии Штольценберга кроются мотивы, которые станут главными в поэзии Г. Бенна, Э. Яндля, Т. Розенлехера. Созвучна идея Штольценберга («Прежде чем я умру, / я растворю свое сердце в простую мелодию»¹²) мысли Яндля о превращении в «светящуюся точку, исчезающую в глубине пространства»¹³, прозвучавшей в его лекции по поэтике в Венском университете в 1974 г.

Рольф Вольфгант Мартенс (1868–1928) – актер и писатель, опубликовавший в издательстве Засенбах 5-актную трагедию о Штертебекере на нижненемецком диалекте. Он публиковал стихотворения вместе с Г. Бенном, дружил с М. Бродом и Э. Ласкер-Шюлер. В «Журнале по эстетике и всеобщему искусствоведению» М. Десуара он защищал киноискусство в споре с К. Ланге. Большую роль в поэзии Мартенса играло знакомство с античным искусством, искусством Италии и Франции. Образ «зеленого дракона» с «длинной мордой крокодила», брызгающего ядовитой слюной и кусающего всех в живот, как аллегория поэзии натуралистов украсивший суперобложку книги, взят Хольцем из его поэмы «Освобожденные крылья».

Райнхард Пипер (1879–1953) – псевдоним поэта и известного издателя Людвига Райнхарда. Его поэма «Моя юность» обозначена как первая тетрадь, потому что у поэта были готовы к публикации и другие стихотворения, которые появились в ежегоднике нового немецкого поэтического словесного искусства «Авалун» (1901), среди авторов которого был Рильке. В то время Пипер интересовался сатирическим искусством и активно участвовал в одном из мюнхенских кабаре. В 1904 г. Пипер выпустил книгу Хольца «Дафнис. Поэтический портрет из XVII века», ставшую первой книгой его издательства. Она наиболее ярко проявила

¹² Wohlleben R. Antreten zum Dichten. Lyriker um Arno Holz. Leipzig: Reinecke; Voß, 2013. S. 123.

 $^{^{\}rm 13}$ Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / Hg. von L. Völker. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2000. S. 421.

связь поэзии Хольца с эстетикой и литературой немецкого барокко, открыв его своим современникам.

В оформлении обложки своей антологии Р. Вольлебен сохранил ландшафт берлинских крыш, а на второй странице – когти дракона, угрожающе нависшие над Берлином, – все это украшало оригинал антологии 1898/99 гг. Вольлебен сохранил и композицию исходной антологии: «Освобожденные крылья» (1899) Р. В. Мартенса, «Моя юность» (1899) Л. Райнхарда (Р. Пипера), «Краски» (1899) Р. Ресса, «Новая жизнь» (1898–1903) Г. Штольценберга, исключив «Фантазус» Хольца, открывавший книгу, опубликовав полностью цикл Штольценберга и добавив в завершеяние несколько стихотворений П. Виктора. Таким образом, Вольлебен сосредоточился полностью на поэтах-учениках Хольца, каждый из которых посвятил свой цикл учителю.

Эссе Вольлебена «Штаб Засенбах: лирика из мастерской вокруг Арно Хольца» в рассматриваемой антологии состоит из нескольких глав: «Из поэтической мастерской: стихотворение между войнами», «Эксперименты Хольца: "естественно и просто"», «"Мастерская поэзии": "Creative Writing" в конце XIX в.», «Алхимик, хирург, кукольный доктор...», «Поэтическая мастерская как языковая лаборатория», «Беда с непризнанием», «Поэзия в технический век». Эти главы посвящены как отдельным авторам кружка поэтов, так и общим проблемам поэзии натурализма.

Первая глава «Из поэтической мастерской: стихотворение между войнами» посвящена Роберту Рессу. Вольлебен показывает Ресса мастером литературной методики Хольца – минимумом средств отразить сложное явление действительности. Таково стихотворение Ресса о битве при Седане в 1870 г., где погибло 20 тысяч солдат. Персонификацией отечества были аллегорические статуи Германии в их женском облике – «черная, отлитая из железа кукла со стеклянными глазами»¹⁴. Такое описание явно игнорировало пафосность официального изображения событий.

Фрагменты детских воспоминаний о милитаристском прошлом и настоящем Германии возникают и в стихотво-

¹⁴ Wohlleben R. Op. cit. S. 134.

рениях Мартенса, Штольценберга и Хольца, собиравшегося эмигрировать в США, чтобы избежать призыва в армию в 1882 г., и потерявшего в Первой мировой войне сына. В своем кратком комментарии к антологии Вольлебен не уделяет подробного внимания всем мотивам и образам, населяющим поэмы хольцианцев, среди которых образы куклы, часов, фортепьяно и других предметов интерьера, праздники рождества и дней рождения отражают воспоминания детства; образы животных и цветов, деревьев и птиц, свадьбы и похороны, города и страны связаны с путешествиями и переживаниями юношества; исторические, социально-политические и культурные события свидетельствуют о реалиях современности.

Свою «школу», как сообщает Вольлебен в главе «Эксперименты Хольца: "естественно и просто"», Хольц собрал к 1900 г. С 1895 по 1897 г. он тесно сотрудничал с Паулем Эрнстом. Хольц находился в это время в творческом кризисе, и знакомство с Эрнстом придало ему новые силы. Результатом этой дружбы стала сатирическая комедия Хольца «Социал-аристократы» и новые стихотворения, опубликованные в «Современном альманахе муз за 1893 г.» О. Ю. Бирбаума. В 1899 г. появилась теоретическая работа «Революция лирики» Хольца, в которой он обосновал отказ от поэтического языка в пользу разговорного тона с помощью «обновления техники», которая должна была соответствовать мощному развитию техники в повседневной жизни, связанной с появлением электричества, телефона, автомобиля, мотоцикла и т.д. Не случайно в стихотворениях Мартенса и Ресса, Штольценберга и Пипера встречаются реплики на берлинском диалекте, на иностранных языках, отражающие речевые особенности героев и топосов их поэм.

С 1897 г. вокруг А. Хольца собралась группа пишущих авторов. В главе «"Мастерская поэзии": "Creative Writing" в конце XIX в.» Вольлебен называет этот круг поэтов: учитель пения Роберт Ресс, композитор и учитель музыки Георг Штольценберг, актер и писатель Рольф Вольфганг Мартенс, в 1899 г. к ним присоединился помощник книготорговца, а позднее издатель Пипер. К своим ученикам Хольц относит и П. Эрнста, с которым мастер затем расстался. Его место

занял Пауль Виктор. Группа собиралась в мансарде, где жил Арно Хольц (Парижская улица, 32), и занималась тем, что в Америке с 1880 г. называлось «Creative Writing». Хольц называл свой кружок «школой», Пипер – «короной», после совместного издания книги группа получила название «Штаб Засенбах». Члены группы ценили свою принадлежность к ней и спустя годы. Штольценберг считал вхождение в нее инициацией, поэтому взял предложенное Хольцем название для своего цикла стихотворений – «Новая жизнь», подчеркивая начало нового периода в своей жизни. Ученики считали, что мастер дал им, как детям, новую жизнь, и они подчинялись, за исключением П. Эрнста, его доминирующему положению в школе и следовали его советам, оттачивая свой стиль.

«Алхимик, хирург, кукольный доктор...» (так называется четвертая глава эссе), а также механик, мастер по костюмам и маскам, маг и чародей – какие только роли не приходилось исполнять Хольцу как главе школы. С юмором Ресс описывает иерархические отношения в поэтическом цехе, в котором каждый получал соответствующий титул: Meister (Мартенс), Meester (Эрнст), Maëstro (Штольценберг), Maëstrino (Ресс), Maëstrillo (Пипер)¹⁵. Позднее титул Meester был передан архивариусу архива Хольца Максу Вагнеру (1879–1949), с которым Хольц подружился в 1900 г.

В главе «Поэтическая мастерская как языковая лаборатория» Вольлебен подчеркивает, что Хольц требовал столь тщательной и длительной работы над стихом от членов группы, пока их стих не начинал соответствовать разработанным им критериям. Обсуждались и возможные темы и границы их выбора. Это были и традиционные темы (времена года и суток, всадники, смерть матери), получавшие своеобразную разработку, и типично натуралистические (среда, рай за заборами и стенами аристократических домов, помойки, мусор, нищета жилищ и лохмотья нищих, неприглядные стороны городской жизни). Темы определяли выбор выразительных и языковых средств. Особое внимание уделялось лаконизму, точности

¹⁵ Wohlleben R. Op. cit. S. 61.

языкового высказывания в «технический век». Хольц выполнял функцию вдохновителя, помощника и контролирующей инстанции. Иногда в кружке Хольца создавались «параллельные стихотворения» – на заданную тему или образ, что стимулировало к нахождению собственного стиля, новой перспективы и структуры высказывания. Стремление Хольца к краткости высказывания должно было стимулировать читателя к вдумчивому чтению и обнаружению невысказанной информации. Штольценберг в связи с этим писал:

Мы все еще говорим сквозь серебристые сумерки. Скрытое, невысказанное Нашупывают наши слова¹⁶.

В главе «Беда с непризнанием» Вольлебен пишет о том, что своеобразие и новизна поэзии натуралистов, методы, стиль, язык - все это вызывало неприятие ее буржуазной публикой и появление многочисленных пародий. Главное, что не принималось читателями, - это «стихотворения с интонацией жизни», поэзия, освобожденная от традиционных версификационных «пут»: рифмы, метра, строфики. Хольи объяснял свое требование освободить поэзию так: «Если я повторяю ту же самую рифму, что и другой поэт передо мной, то в 9 случаях из 10 я повторяю за ним ту же самую мысль. Или, чтобы быть скромнее, очень похожую. Назовите мне рифмы, которые бы в нашем языке еще не использовались! [...] То же самое происходит и со строфой. Каких замечательных результатов не достигали с ее помощью многочисленные поэты на протяжении многих столетий! Все, кто не может предпринять ничего лучшего и живет воспоминаниями, качается в ней, как в колыбели. [...] В каждой строфе, пусть даже самой прекрасной, повтором звучит спрятанная шарманка. И именно эту шарманку нам нужно вырвать из нашей поэзии»¹⁸. Вольлебен пишет о том, что верлибр использовали и до Хольца: это и Гете, и Шиллер, и Гельдерлин. Но эффект «революции лирики» Хольца вызвал к жизни новое содержание и форму в их единстве,

¹⁶ Ibid. S. 104.

¹⁷ Lyriktheorie... S. 273.

¹⁸ Ibid. S. 274.

и последовательное соблюдение новых критериев в поэзии натуралистов до сих пор не дает критикам покоя, отмечает Вольлебен.

«Поэзия в технический век» - так называется последняя глава эссе Вольлебена. Он показывает, что любая тема, любой мотив могли стать предметом поэзии натуралистов: цветочный магазин, путеводитель, велосипед, трамвай, а также мечты, воспоминания, игра мыслей, конкретные переживания, повседневные события. Натуралисты создали «новую картину мира» (Й. Херманд), показав, что поэзия вбирает в себя не только работу сознания, но и бессознательные образы. Вольлебен подчеркивает, что концепция поэтического Хольца означала зарождение литературного метода изображения «потока сознания». Поэзия школы Хольца возникла отчасти в условиях языковой лаборатории. Это была попытка создать модель переноса способа производства продукции в промышленный век на литературную продукцию. На пороге литературного модерна группа предвосхитила новое мышление и новые способы отражения действительности, отказавшись от имеющихся представлений о литературном труде как божественном вдохновении или тихом месте писательского кабинета, где совершается акт творчества.

Значение книги Вольлебена состоит в знакомстве широкой немецкоязычной публики с поэзией вокруг Хольца, совершившего революцию в лирике, апробировавшего и оттачивавшего свои новые идеи в кругу друзей и единомышленников, каждый из которых внес свой вклад в развитие нового метода. Следующим шагом мог бы стать перевод книги на русский язык и знакомство с ней русскоязычного читателя.

Т. Г. Аркадьева, Н. С. Федотова НОВОЕ О ПРОИЗВОДНЫХ ПРЕДЛОГАХ

Рецензия на монографию:

Попова З. Д. Предложно-падежные формы и обороты с производными предлогами в русских высказываниях (синтаксические отношения и функции). – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2014. – 232 с.

РУССКОГО ЯЗЫКА

Производным предлогам русского языка в научной литературе отведено значительное место, однако образуемые такими предлогами предложно-падежные формы и обороты обнаруживают новые существенные, «остававшиеся незамеченными» аспекты для исследования. В рецензируемой монографии впервые в научной и учебной литературе поставлен вопрос о производных предлогах в новом когнитивном осмыслении. При рассмотрении их с позиций когнитивной лингвистики и изучении процессов концептуализации, «приводящих к образованию предложно-падежных форм с производными предлогами» выявляется, что эти процессы «ведут и к очень непростым перестройкам в категоризации синтаксических позиций в позиционных схемах высказываний» [с. 3], что обусловливает необходимость пересмотра традиционной типологии членов предложения.

В монографии содержится значительный объем практически значимого материала, новой систематически обобщенной информации, которая охватывает широкий круг вопросов, освещающих причины образования предложно-падежных форм. Автор по-новому определяет причины грамматизации предложно-падежных форм и оборотов с производными предлогами, что имеет ключевое значение в рассмотрении вопросов с когнитивной точки зрения.

Структура монографии является классической для научных работ самого высокого уровня. Она логична и последовательна. Каждый обособленный блок информации выделен в самостоятельную главу, а все главы в совокупности представляют цельную, логически связанную картину исследуемого процесса. Список использованных источников содержит фундаментальные работы, что позволяет не только преподавателю, но и студенту, аспиранту углубиться в интересующий его вопрос. Монография состоит из предисловия, 6 глав, заключения, списка источников примеров, списка словарей с указанием использованных в работе сокращений, библиографического списка. В каждой главе представлен уникальный исследовательский материал и оригинальные выводы.

Первая глава «Когнитивные основы изучения предложно-падежных форм и оборотов с производными предлогами» - фундамент для последующих, которые являются логическим ее продолжением. Рассматриваются аспекты изучения производных предлогов в русской грамматике: указаны грамматические труды, посвященные производным предлогам, описаны этапы процесса транспозиции лексем в граммемы, критерии становления знаменательных слов предлогами, исторические очерки развития производных предлогов, причины порождения производных предлогов, отмечен лексикографический аспект производных предлогов. Важное место в первой главе отведено когнитивным основам исследования, его методам и источникам. «Когнитивная лингвистика представляет новый этап в изучении сложных отношений языка и мышления» [с. 10], а «анализ формирования предложно-падежных форм с производными предлогами позволяет проследить действие концептуализации в разных вариантах» [с. 11]. Ставится вопрос о том, «почему нельзя обойтись теми предложнопадежными формами, которые уже есть?» [с. 14]. Для ответа на него в монографии детализируется объяснение причин, по которым появляются производные предлоги, и определяется роль концептуализации в их образовании.

В монографии представлен интересный языковой материал, который имеет значимость не только для говорящих на русском языке, но и для тех, кто изучает и преподает русский язык как иностранный. Знание предложно-падежных форм и предложно-падежных оборотов, безусловно, повысит уровень языковой и коммуникативной компетенции иностранных учащихся, расширит круг их лингвистических знаний. Так, во второй главе, в которой рассмотре-

ны продуктивные для образования производных предлогов предложно-падежные формы (В+предложный падеж, В+винительный падеж, НА+предложный падеж, НА+винительный падеж, ПО+дательный падеж, ПРИ+предложный падеж, С+творительный падеж), представляют теоретическую и методическую ценность подробные и доступные описания развития их значений. В третьей главе, посвященной предложно-падежным формам с производными предлогами в позициях традиционных членов предложения, читателям представлены такие формы, как в сфере чего, в области чего, в пределах чего, в границах чего, в рамках чего, в кругу чего, в районе чего, со стороны чего, в сторону чего, в направлении чего, в направлении к чему, по направлению к чему, по линии чего, в русле чего, вслед за кем-чем, в течение чего, на протяжении чего, в ходе чего, по мере чего, в проиессе чего, в деле чего, в качестве чего, в виде чего, вроде чего, в форме чего, путем чего, посредством чего, с помощью чего, при помощи чего, за счет чего. В четвертой главе предлагаются предложно-падежные формы и обороты с производными предлогами в аблативных и комитативных позициях: кроме чего, помимо чего, за исключением кого-чего, исключая кого-что, не говоря о чём, вместо кого-чего, взамен чего-кого, вопреки чему, несмотря на что, невзирая на что, независимо от чего, вместе с кем-чем, наряду с кем-чем, включая что. В пятой главе описаны предложно-падежные обороты с производными предлогами в каузативных и финальных позициях. В шестой главе рассматриваются предложно-падежные формы и обороты с производными предлогами вне традиционной теории членов предложения: в сравнении с кем-чем, по сравнению с кем-чем, в сопоставлении с кемчем, в соотношении с кем-чем, подобно чему, наподобие чего, в отличие от кого-чего, в противоположность кому-чему, по отношению к чему, в отношении чего к чему, относительно чего, по поводу чего, на предмет чего, насчёт чего, касательно чего, касаемо чего, в заключение чего, начиная с чего (от чего), в смысле чего, в духе чего, типа чего. Тонкие авторские наблюдения над значением форм широкого стилистического лиапазона, четкость, логичность и единообразие в предъявлении материала, обобщающие выводы, привлечение в качестве иллюстративного материала примеров из текстов

разных стилей производят самое благоприятное впечатление, способствуют пониманию семантических нюансов в употреблении производных предлогов, повышению интереса к их изучению.

В заключении представлены выводы по итогам исследования. Отмечается, что перед говорящим всегда будет существовать проблема отбора «наиболее экономных и точных вариантов выражения мыслей, которые к тому же еще должны быть понятны слушающим» [с. 218], поэтому, в целях сохранения единства системы литературного языка процесс самоорганизации системы необходимо регулировать, «важно находить доминирующие варианты форм в конкурирующих рядах языковых знаков, авторитетно утверждать нормативные варианты и не рекомендовать к употреблению ненормативные в данный период времени варианты» [с. 218].

Хочется отметить, что при исключительно высоком профессиональном уровне изложения теоретико-мето-дологических аспектов сложной проблемы и одновременно доступности для восприятия / понимания монография представляет библиографическую ценность не только для носителей русского языка, но и иностранцев.

Надеемся, что результаты исследования войдут в фундаментальные классические учебники и учебные пособия по русскому языку и русскому языку как иностранному.

Е. В. Соколова

ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ПРИНОШЕНИЕ В. И. ТЮПЕ

Рецензия на книгу:

Диалог согласия : сборник научных статей к 70-летию В. И. Тюпы / под ред. О. В. Федуниной и Ю. Л. Троицкого. – М. : Intrada, 2015. – 437 с.

Осенью 2015 г. в издательстве «Интрада» вышел сборник научных статей, приуроченный к 70-летию Валерия Игоревича Тюпы (доктора филологических наук, профессора,

заведующего кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета), под заглавием «Диалог согласия». В сборник, подготовленный к изданию сотрудниками ИФИ РГГУ, вошли исследования российских и зарубежных ученых, затрагивающие самые разные аспекты гуманитарного знания и принадлежащие самым разным авторам, среди которых немало тех, чьи работы давно уже определили контуры современной филологической науки.

О первом свидетельствуют девять разделов сборника: «Язык и метод анализа», «Границы художественного дискурса», «Нарратив – дискурс – жанр», «Рецепция художественного произведения», «Литература и ментальность», «Риторика и поэтика», «Поэтика лирического произведения», «"...Пушкин – наше все..."», «Поэтика драмы».

О втором – такие имена принявших в нем участие ученых, как В. Шмид, Е. Фарино, Д. М. Магомедова, В. Е. Хализев, А. Ковач, И. П. Смирнов и др. Благодаря «Диалогу согласия» в непосредственном соприкосновении и контакте оказались голоса исследователей, отдаленных друг от друга и в плане географическом, и в плане профессиональном, и в плане методологическом. Но дело, конечно, не только в сборнике самом по себе, а прежде всего в том, кто стал причиной его возникновения.

«Диалог согласия» — название статьи В. И. Тюпы, в которой ее автор дает тонкий анализ чрезвычайно важных аспектов полифонической теории М. М. Бахтина и, по сути, выражает свое кредо и как ученого, и как человека. Юбиляр живет и пишет с твердым убеждением в том, что, как говорится у Бахтина, «два высказывания, отдаленные друг от друга и во времени и в пространстве, ничего не знающие друг о друге, при смысловом сопоставлении обнаруживают диалогические отношения, если между ними есть хоть какая-нибудь смысловая конвергенция».

Редакция «Филологических записок» присоединяет и свой голос к поздравлениям Валерию Игоревичу Тюпе с его юбилеем.

Наши авторы

Алдонина Надежда Борисовна – профессор Самарского гос. педагогического университета

Андреюшкина Татьяна Николаевна – профессор Тольяттинского гос. университета

Аркадьева Татьяна Григорьевна – профессор Российского гос. педагогического университета (Санкт-Петербург)

Бойков Владимир Васильевич – историк (Воронеж)

Ботникова Алла Борисовна - профессор (Воронеж)

Вайнштейн Ольга Борисовна – старший научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского гос. гуманитарного университета (Москва)

Гуреев Владимир Николаевич – доцент Воронежского гос. университета

Евзлин Михаил – филолог, издатель (Мадрид)

Евстратова Елена Александровна – аспирант Воронежского гос. университета

Жуковская Татьяна Никитична – научный сотрудник Дома-музея Марины Цветаевой (Москва)

Иваницкий Александр Ильич – ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского гос. гуманитарного университета (Москва)

Исупов Константин Глебович – профессор Российского гос. педагогического университета и Русской христианской гуманитарной академии (Санкт-Петербург)

Козюра Евгений Олегович – доцент Воронежского гос. университета

Кораблев Александр Александрович – профессор Донецкого национального университета

Куркина Татьяна Николаевна – доцент Воронежского гос. университета

 $\it Леонова\ Mapuaннa\ \Pi aвловнa$ – научный сотрудник Геттингенского университета

Ляпина Лариса Евгеньевна – профессор Российского гос. педагогического университета (Санкт-Петербург)

Мельник Владимир Иванович – профессор Московского гос. университета дизайна и технологий

Мирзаев Арсен Магомедович – поэт, филолог (Санкт-Петербург) Михновец Надежда Геннадьевна – профессор Российского гос. педагогического университета (Санкт-Петербург)

Молчанова Наталья Александровна – профессор Воронежского гос. университета

Москвин Георгий Владимирович – профессор Московского гос. университета

Нагина Ксения Алексеевна – профессор Воронежского гос. университета

Просовецкий Дмитрий Юрьевич – аспирант Воронежского гос. университета

Сальман Марина Григорьевна – филолог (Санкт-Петербург)

Соколова Екатерина Васильевна – старший преподаватель Воронежского гос. педагогического университета

Струве Никита Алексеевич – профессор, директор издательства ИМКА-Пресс (Париж)

Таборисская Евгения Михайловна – профессор Санкт-Петербургского гос. университета промышленных технологий и дизайна

Токарева Наталья Владимировна – аспирант Воронежского гос. университета

Тюпа Валерий Игоревич – профессор Российского гос. гуманитарного университета (Москва)

Удодов Александр Борисович – профессор Воронежского гос. педагогического университета

Фаустов Андрей Анатольевич – профессор Воронежского гос. университета

Федотова Надежда Сергеевна – доцент Российского гос. педаго-гического университета (Санкт-Петербург)

 \mathfrak{P} омина Юлия Валерьевна – аспирант Воронежского гос. университета

Фризман Леонид Генрихович – профессор Харьковского национального педагогического университета

Шохина Елена Викторовна – аспирант Воронежского гос. университета

Шульц Сергей Анатольевич – доктор филологических наук (Ростов-на-Дону)

Яблоков Евгений Александрович – ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН (Москва)

Научное издание

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

Вестник литературоведения и языкознания 2014–2015 *Выпуск 32*Часть 2

Электронная верстка К. П. Пенского Корректор Е. В. Жеребцова

Подп. в печ. 12.04.2016. Форм. бум. 84×108/32 Уч.-изд. л. 15,5. Усл. п. л. 18,2. Заказ 932. Тираж 150

> Издательский дом ВГУ 394000, г. Воронеж, пл. Ленина, 10

Отпечатано в типографии Издательского дома ВГУ 394000, г. Воронеж, ул. Пушкинская, 3