

РОССИЙСКО-АМЕРИКАНСКИЙ ЖУРНАЛ ПО РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Русский ТЕКСТ

2 1994

РОССИЙСКО-АМЕРИКАНСКИЙ ЖУРНАЛ ПО РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

РУССКИЙ ТЕКСТ

2

Лоуренс
США

Санкт-Петербург
Россия

Дэрем
США

1994

РУССКИЙ ТЕКСТ

**Российско-американский журнал по русской филологии. — № 2.
Санкт-Петербург (Россия) — Лоуренс США — Дэрэм (США),
1994.**

(Спец. выпуск журнала "На путях к новой школе")

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Б.Ф.Егоров (СПб.), С.Г.Ильенко (СПб.), Е.С.Кубрякова (Москва),

Д.С.Лихачев (СПб.), Л.М.Лотман СПб.),

Ю.М.Лотман (Тарту)

Aleksandra I. Fleszar (Durham, NH, USA)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Санкт-Петербург:

С.А.Антонов, С.А.Гончаров, М.Я.Дымарский (гл. ред),

Т.А.Китанина, А.Ю.Кожевников, В.Г.Мираницман,

О.Р.Николаев, Е.Н.Ролле, Т.В.Рыжкова

Lawrence:

G.E.Mikkelsen, M.L.Greenberg, J.Merrill, L.K.Wilhelm

Номер подготовлен к печати Т.А.Китаниной, А.Ю.Кожевниковым и М.Я.Дымарским. Редколлегия выражает особую благодарность студентке Герценовского университета Светлане Левиной и аспирантке Чикагского университета Kim L. Gareiss за помощь в подготовке резюме статей.

ISSN 0869-690X "На путях к новой школе"

© 1994 Редколлегия журнала "Русский текст"

© 1994 Авторы статей

RUSSIAN-AMERICAN JOURNAL OF RUSSIAN PHILOLOGY

RUSSKIJ TEKST

2

Lawrence
USA

St.-Petersburg
Russia

Durham
USA

1994

RUSSKIJ TEKST

Russian-American journal of Russian Philology. — № 2.

**St.-Petersburg (Russia) — Lawrence (USA) — Durham (USA),
1994.**

(A special issue of "Towards the New School" journal)

EDITORIAL COUNCIL:

B.F.Egorov (SPb.), S.G.Ilyenko (SPb.), E.S.Kubryakova (Moscow),

D.S.Likhachyov (SPb.), L.M.Lotman (SPb.),

<i>Y.M.Lotman (Tartu)</i>

Aleksandra I. Fleszar (Durham, NH, USA)

EDITORIAL BOARD:

St.Petersburg:

*S.A.Antonov, S.A.Goncharov, M.Y.Dymarsky (Ed.-in-Chief),
T.A.Kitanina, A.Y.Kozhevnikov, V.G.Marantzman, O.R.Nikolayev,
E.N.Rollz, T.V.Ryzhkova*

Lawrence:

G.E.Mikkelsen, M.L.Greenberg, J.Merrill, L.K.Wilhelm

This issue is prepared for printing by T.A.Kitanina, A.Y.Kozhevnikov and M.Y.Dymarsky. The Editorial Board expresses special thanks to Svetlana Levina (Hertzen University, 2nd year student) and Kim L. Gareiss (University of Chicago, graduate student) for their participation in summarizing the articles.

ISSN 0869-690X "На путях к новой школе"

© 1994 "Русский текст", Editorial Board

© 1994 Authors of the articles

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS



ТЕОРИЯ ТЕКСТА / THEORY OF TEXT

<i>К.А. Долинин</i> (Санкт-Петербург). Текст и произведение (о статье М.Я. Дымарского "Метафора текста")	7
Summary	16
<i>Е.С. Кубрякова</i> (Москва). Текст и его понимание	18
Summary	26
<i>Aage A. Hansen-Löve</i> (München). Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов	28
Summary	46



РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА / RUSSIAN LITERATURE

<i>Михаил Вайскопф</i> (Тель-Авив). Вещий Олег и Медный Всадник	47
Summary	64
<i>Г.Е. Потапова</i> (Санкт-Петербург). К истории восприятия "южных поэм" А.С. Пушкина	65
Summary	77
<i>N.Ya. Djakonova</i> (St. Petersburg). Three Shakespearean stories in 19th century Russia	78
Резюме	91
<i>Ежи Фарыно</i> (Варшава). Семиотика чеховской "Чайки"	95
Summary	114



РУССКИЙ ЯЗЫК / RUSSIAN LANGUAGE

<i>В.Д. Черняк</i> (Санкт-Петербург). Наброски к портрету маргинальной языковой личности	115
Summary	130

А.Ю.Кожевников (Санкт-Петербург). К теории социальной диалектологии. <i>Статья 2. По направлению к социальной диалектологии</i>	131
--	-----



КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ / CRITICISM & REVIEWS

Михаил Безродный (Hannover). Листая "Сумерки": Самиздат и искусство книги	140
Summary	149
С.А.Антонов (Санкт-Петербург). Новая московская филология. .	151



НАШИ ПУБЛИКАЦИИ / OUR PUBLICATIONS

И.Франк-Каменецкий.	К генезису легенды о Ромео и Юлии .	158
В.А.Франк-Каменецкий	И.Г.Франк-Каменецкий (1880 — 1937)	178



К. А. Долинин
(Санкт-Петербург)

ТЕКСТ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ (о статье М. Я. Дымарского "Метафора текста")

Статья М.Я.Дымарского "Метафора текста" занимает композиционно сильную позицию — она открывает первый номер журнала "Русский текст". При этом название статьи недвусмысленно отсылает к названию журнала; а если учесть, что М.Я.Дымарский — его главный редактор, то поневоле напрашивается предположение, что статья в какой-то степени программная. Какую же программу или хотя бы какое общее направление исследований предлагает она?

Прочитав статью (а читается она с неослабевающим интересом), понимаешь, что о конкретной исследовательской программе говорить здесь не приходится; да это и естественно: сам замысел журнала — быть "общей точкой приложения усилий всех русистов-филологов"¹ — исключает такую. Однако некоторый намек на программу в статье все же есть: "Метафора текста" наглядно и последовательно воплощает принцип, провозглашенный в обращении редколлегии "К читателям" — "сближение частных филологических дисциплин"², — принцип, с которым трудно не согласиться.

В статье обсуждается соотношение ключевых понятий литературоведения и лингвистики — понятий произведения и текста, смысла произведения и смысла текста. Надо отдать должное смелости автора: для того, чтобы рассуждать о том, как смысл произведения соотносится со смыслом текста, надо быть уверенным, что знаешь, хотя бы в общих чертах, что такое смысл, что такое произведение и что такое текст. При этом, что бы автор ни утверждал, он не может избежать упреков и возражений со стороны тех, кто толкует эти понятия иначе, чем он. В самом деле, смысл, текст, произведение суть конструкты, абстрактные понятия, за которыми стоит

Константин Аркадьевич Долинин — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой иностранных языков Санкт-Петербургской сельскохозяйственной академии.

столь нечетко очерченная реальность, что расхождения в толкованиях неизбежны и все споры на эту тему носят в известной мере схоластический характер: объективных критериев правоты того или иного участника спора здесь нет и не может быть; произведение или текст (так же, как предложение, предикативность, стиль и т.п.) есть лишь то, что мы договоримся так называть³. Между тем филологи, как лингвисты, так и литературоведы, охотно пускаются в такого рода дискуссии, как бы предполагающие объективное существование подлинного и лишь до поры до времени скрытого содержания понятий-конструктов, которыми они оперируют.

Из сказанного не следует, что рассуждать о таких предметах вообще бессмысленно: ревизия понятийного аппарата — всегда благое дело. Но при этом нужно помнить об условности и относительности любых толкований понятий-конструктов указанного типа. Наши толкования этих понятий обретают ценность лишь в той мере, в какой они складываются в единую, непротиворечивую и объясняющую эмпирические факты концепцию, охватывающую не только непосредственный предмет рассуждения, тот или иной фрагмент понятийного поля, но и его ближнюю и дальнюю периферию, в идеале — всю сферу языка, речи и речевой деятельности. И, уж конечно, нужны эксплицитные и не противоречащие друг другу определения используемых концептов.

Судя по статье, М.Я.Дымарский теоретически осознает опасность абсолютизации конструктов. Он много говорит о конвенциональности понятия текста, о множественности его толкований и не декретирует, а лишь предлагает свои. И тем не менее, полностью избежать этой опасности ему не удастся. Так, он сетует на то, что в 60-х — 80-х гг. под влиянием "структурально-семиотической парадигмы" произошло замещение понятия "произведение" понятием "текст" (с.15). Сам по себе этот факт неоспорим: с некоторых пор сочетание "художественный текст" (или просто "текст") употребляется значительно чаще, чем "произведение", "роман", "рассказ" и т.п. Но почему, собственно, это плохо? Потому, что в таком словоупотреблении понятие текста лишается "признака формальности" по отношению к произведению как содержательному целому (с.15)? Но ведь ничто не мешает нам различать в самом тексте план выражения и план содержания! Или потому, что восприятие текста — "необходимое, но отнюдь не достаточное условие постижения смысла" произведения (с.17)? Да, если тол-

ковать текст лишь как "целое языковой формы литературного произведения" (с.21). А если толковать его, допустим, по Лотману, как двусторонний сложный знак? Не станете же вы, Михаил Яковлевич, утверждать, что, назвав стихотворение или рассказ текстом, мы тем самым лишаем себя хотя бы теоретической возможности полно и убедительно раскрыть его содержание?

М.Я.Дымарский выдвигает еще одно основание настаивать на разграничении произведения и текста — многочисленные случаи, когда имеются "россыпи текстов — вариантов одного и того же произведения", как-вые текстолог воспринимает именно как "варианты одного произведения" (с.15). Но прав ли такой текстолог? Не находится ли он в плену предвзятой идеи, навешанной традицией, которая опирается на конечный результат авторских поисков — более или менее канонический текст, опубликованный под таким-то названием? Можно ли утверждать, что смысл произведения остается неизменным во всех этих вариантах? Не точнее ли будет сказать, что, если варианты существенно расходятся, мы имеем дело фактически с разными произведениями? Или единство произведения только в единстве замысла?

Словом, создается впечатление, что автор все-таки в глубине души верит в то, что подлинное содержание понятия "текст" (как и других сопряженных с ним понятий) объективно существует — хотя бы на правах "константы филологического сознания" (с.14), — и отважно борется за его утверждение. Но такая борьба имеет смысл лишь в том случае, если взамен толкований, отвергаемых как ошибочные, нам предлагается более простая, непротиворечивая и целостная модель описываемого сложного объекта. В концепции же Дымарского, если судить о ней по тексту статьи, концы с концами как будто не очень сходятся.

Пожалуй, наиболее уязвимое место в ней — это смысл текста. В статье говорится главным образом о том, чем он не является, что в нем не заложено. Так, на с.17 читаем: "сам по себе этот смысл [произведения. — К.Д.], рождающийся из бесчисленных ассоциаций, соотнесений, предположений, умозаключений и т.д., в тексте не заложен. Заложен только его базис". И тремя строчками ниже: "Смысл текста и смысл произведения — совершенно разные вещи. Второй, конечно, связан с первым и часто основан на нем, но уже последнее далеко не обязательно".

Не совсем ясно, как примирить сказанное о базисе смысла произведения, каковым является, надо понимать, смысл текста, с утверждением, что смысл произведения "далеко не обязательно" основан на нем. Значит, не обязательно базис? Или базис, как и текст, — метафора, которая "должна допускать множественность толкований" (с.12)? И второе: если в тексте заложен только базис смысла произведения, если к тому же смысл произведения "далеко не обязательно" основан на смысле текста, то откуда он в таком случае берется? Ответ, очевидно, может быть один: смысл произведения возникает (или не возникает) в голове читателя при восприятии смысла текста. Значит, смысл текста, по Дymarскому, — это лишь то, что сказано в нем всеми словами?

Этот вывод как будто подтверждается ниже. Комментируя мысль Д.С.Лихачева о важности филологического комментария к тексту и соглашаясь с тем, что для понимания известного стихотворения Мандельштама "Я не увижу знаменитой Федры..." читатель должен быть осведомлен о парной рифмовке alexandрийского стиха и о манере игры актеров классического театра, М.Я.Дymarский утверждает, однако, что эти сведения относятся к сфере смысла текста и сами по себе не обеспечивают понимания произведения; остаются, в частности, такие вопросы, как: "А почему, собственно, этот Мандельштам говорит об этих вещах? *Что он мне хочет сказать?*" (с.18). Эти вопросы, следовательно, по мнению автора, к смыслу текста отношения не имеют. Смысл текста, стало быть, исключает всякую прагматику? Мы приходим таким образом к уже сформулированному выводу: по мысли автора, смысл текста сводится к его эксплицитному предметно-логическому содержанию, более или менее единообразно воспринимаемому всеми, кто обладает достаточной "читательской компетенцией" и фоновыми знаниями.

Выделить такой аспект или компонент содержания текста, конечно, можно; но как-то не поворачивается язык назвать его смыслом. Хотя бы потому, что в теории речевой коммуникации — дисциплине, которая имеет прямое отношение к обсуждаемым проблемам, — понятие смысла неразрывно связано с личностью, с мотивами и целями ее деятельности и поведения, то есть как раз со всевозможными "почему" и "зачем". Этим смысл противопоставляется значению, которое толкуется как достояние всего национально-культурного и языкового сообщества⁴.

Впрочем, независимо от терминологических расхождений, есть основания полагать, что наше толкование концепции Дымарского не понравится автору; он как будто предвидел такую читательскую реакцию и постарался заранее отвести от себя упреки в упрощении: "Меня отнюдь не следует понимать так, будто я пытаюсь свести смысл текста к примитивной буквальности. Ведь не обвинишь литературоведов в том, что они не умеют воспринимать смысл текста во всем богатстве его оттенков, нюансов, переключек (иногда даже кажется, что слишком умеют!), — а сколько разных интерпретаций одних и тех же произведений?" (с.18). Боюсь, что эта оговорка способна окончательно запутать читателя: значит, в смысле текста присутствуют все-таки "оттенки, нюансы, переключки"? А чем, в частности, "переключки" отличаются от "ассоциаций" и "соотнесений", которые, как утверждается на с.17, в тексте не заложены?

Но так или иначе, если отвлечься от противоречий и неточностей в отдельных формулировках и, опираясь на более или менее ясно сказанное и повторенное в статье, попытаться резюмировать мысль М.Я.Дымарского о соотношении смысла произведения и смысла текста, приходится констатировать следующее: автор выносит за пределы смысла текста прагматику произведения, все "зачем" и "почему", вообще все, что не находит в тексте эксплицитного выражения и более или менее субъективно домысливается читателем в соответствии с его индивидуальным опытом и "коммуникативной компетенцией"; все эти компоненты содержания составляют, по мнению автора, смысл произведения. Так, Михаил Яковлевич?

А если так, если вы хотя бы в целом согласны с этим резюме, то ответьте, пожалуйста, на такой вопрос: смысл произведения — это исключительное достояние художественной литературы? Нельзя ли постулировать какой-то коррелят смысла произведения применительно к нехудожественному тексту, вообще к повседневной речи, назвав его, допустим, "смыслом сообщения"?

Думаю, что вы не можете дать отрицательный ответ, не вступая в противоречие с собственными утверждениями. В самом деле, ведь при восприятии любой речи нам постоянно приходится отвечать на вопросы типа "А почему, собственно, этот N говорит об этих вещах? Зачем ему это нужно? Что он мне хочет сказать?" — а также домысливать то, что всеми словами не выражено. Любая речь всегда значит больше, чем в ней непосред-

ственно сказано; содержание, которое любое сообщение несет получателю, не исчерпывается упорядоченной совокупностью значений тех языковых единиц, из которых оно составлено⁵; в нем всегда присутствуют имплицитные компоненты, несущие информацию как об описываемой ситуации, так и о субъекте речи, в частности, о его отношении к сообщаемому факту, о целях, которые он преследует своей речью, и пр. — некоторый отпечаток его образа в целом⁶. Причем эта информация не однозначна: разными получателями она может восприниматься по-разному.

Таким образом, если опираться на те критерии разграничения смысла произведения и смысла текста, которые я попытался извлечь из статьи (а других в ней не дано), приходится признать: то, что вы, Михаил Яковлевич, определяете как смысл литературного произведения, на самом деле обнаруживается в любом высказывании, любом сообщении любого речевого жанра.

Не сомневаюсь, что вы на это скажете: "Но я имел в виду другие "почему" и "зачем", вообще другие импликации — не житейские, а эстетические! И кроме того, разгадать истинный смысл высказывания повседневной речи — это задачка для начальной школы по сравнению с раскрытием смысла литературного произведения".

И тут я готов согласиться с вами, напомнив, однако, сказанное мной в начале статьи: для того, чтобы рассуждение о таких сутубо умозрительных понятиях выглядело убедительно и не порождало кривотолков, нужны более или менее эксплицитные и не противоречащие друг другу определения используемых концептов. Так что, если вы считаете, что вас превратно поняли, пеняйте на себя.

Итак, в том виде, в каком она представлена в статье "Метафора текста", концепция М.Я.Дымарского не кажется убедительной. Стоит, однако, попробовать подвести под нее какую-то более прочную базу, спасти разграничение текста и произведения, смысла текста и смысла произведения, поскольку интуитивно это разграничение представляется интересным и плодотворным. Для этого вернемся к истокам конфликта — к замешению понятия "произведение" понятием "текст", произошедшему в 60-х—80-х гг. М.Я.Дымарский объясняет эту неправомерную, с его точки зрения, подмену в первую очередь тем, что "текст" — это "идеальный способ обозначить языковую форму произведения — как систему — в целом" (с.16). Идеаль-

ный — в силу своей внутренней формы, что ли? Думается, что дело не в этом или не только в этом.

Можно предположить, что общая причина указанного замещения понятий заключается в стремлении придать филологии более строгий, более объективный характер. Если говорить конкретнее, то здесь, видимо, имели и имеют место две установки:

1. Установка на "генерализацию объекта", на введение литературного произведения в ряд прочих речевых (и не только речевых) сообщений. Об этом пишет и сам Дымарский: "Текст превратился в синоним речетворческого (или речемыслительного) произведения, в родовое понятие для всех без исключения литературных и прочих жанров" (с.16). Обозначая литературное произведение тем же словом, что и другие речевые манифестации, исследователь как бы подчеркивает их общие свойства; словесное искусство тем самым подвергается десакрализации, вводится в ряд объектов положительного знания. Ясно, что к этому приложили руку лингвисты (не обязательно структурно-семиотического вероисповедания), которые принялись анализировать литературные тексты, далеко не всегда осознавая специфику объекта.

2. Установка на "вывод за кадр" фигуры автора с его творческой индивидуальностью и гипотетическим творческим замыслом (поскольку "произведение" имплицитно субъекта действия, создателя, тогда как "текст" вполне может быть анонимным); задачей интерпретатора становится, таким образом, не поиск того, что автор якобы хотел вложить в свой текст, а извлечение из текста того, что в нем потенциально содержится. Иначе говоря, интерпретатор подходит к своему объекту с позиции "среднего читателя"⁷, которому непосредственно дан текст и только текст, а не с позиции литературоведа, который стремится понять и объяснить авторский замысел.

Между прочим, такую же тенденцию к замене "произведения" "текстом" отмечает в западной литературной критике М.Н.Эпштейн. И объясняет он ее примерно так же: "...то, что принципиально берется вне отношений художественного "производства" и "воспроизведения", является не произведением, но именно текстом, совокупностью определенных знаков в определенной последовательности, довлеющей себе и самодостаточной реальностью"⁸.

И тут на память приходит другая пара терминов-понятий, между которыми тогда же или несколько раньше возникли — причем на той же структурно-семиотической почве — сходные отношения конкуренции: "язык" и "код". Замена "языка" "кодом" характерна для работ, посвященных общесемиотической проблематике, а также проблемам искусственного интеллекта. И это, в общем, оправданно: в таких контекстах слово "язык" могло бы звучать чересчур метафорично. В лингвистике же язык остался языком, несмотря даже на авторитет Р.Якобсона, нередко использовавшего слово "код" для обозначения естественного языка и его подсистем. Тонкое замечание по поводу соотношения этих двух понятий обнаруживается в последней книге Ю.М.Лотмана "Культура и взрыв": "Код не подразумевает истории, то есть психологически он ориентирует нас на искусственный язык, который и предполагается идеальной моделью языка вообще. "Язык" же бессознательно вызывает у нас представление об исторической протяженности существования. Язык — это код плюс его история"⁹.

Напрашивается пропорция:

текст : произведение = код : язык;

текст относится к произведению, как код к языку. Отсюда: произведение — это текст плюс его история. Видимо, не обязательно реальная творческая история (так же, как, говоря "язык", мы вовсе не обязательно мыслим его в диахронии), но обязательно — автор: произведение — это текст в контексте творчества автора, прочитанный и осмысленный не только "снизу", с позиции рядового читателя, но и "сверху", с позиции самого автора и — шире — литературного процесса.

Смысл произведения в таком случае (в отличие от смысла текста) — это, с одной стороны, фигурально выражаясь, авторская "эстетическая прагматика", то есть то, чего автор хотел добиться, создавая данный текст, смысл текста как высказывания в контексте творчества автора и одновременно как реплики в полилоге национальной и мировой литературы. С другой стороны, смысл произведения — это объективное (хотя бы в теории) место и звучание последнего в контексте литературного процесса — не то, чего автор хотел добиться, а то, что в действительности получилось (впрочем, возможно и совпадение намерения и результата). Так, когда В.Б.Шкловский пишет: "Дон Кихот" противопоставлен рыцарскому роману. Роман Стерна противопоставлен роману приключений. Роман Дидро

"Жак-фаталист и его хозяин" шаг за шагом противопоставлен роману, который предшествует предреволюционной эпохе"¹⁰, — он тем самым выносит суждение о смысле этих произведений — именно произведений, а не только текстов.

Рассуждая таким образом, мы можем сказать, что смысл текста (в отличие от смысла произведения) — это содержание, которое читатель может извлечь из него как изолированного сообщения, не обращаясь к историко-культурному, литературному и жанровому контексту, в который вписывается произведение. Сложность, однако, в том, что понимаемый таким образом смысл текста есть не более чем научная абстракция, никогда не реализуемая в действительном процессе восприятия и анализа. В самом деле, для того чтобы получатель воспринял смысл только данного текста и ничего сверх этого смысла, необходимо, чтобы до этого он никогда ничего не читал, не имел бы никакого представления о жанрах художественной литературы и о литературе вообще. Иначе сопоставления с другими текстами и, следовательно, выхода в смысл произведения ему не избежать. Но такой девственно неопытный получатель (ребенок, слушающий первую в своей жизни сказку?) и смысла текста не понял бы: ему не хватило бы фоновых знаний — не столько, может быть, сведений о реалиях мира (их, в конце концов, можно почерпнуть и из других источников), сколько знания "правил игры", правил построения и восприятия литературного текста.

Из сказанного, однако, не следует, что разграничение текста и произведения, смысла текста и смысла произведения на изложенной основе носит чисто умозрительный характер. Да, конечно, нельзя толковать о смысле произведения, не опираясь на смысл текста, точно так же как нельзя, психологически невозможно, пытаться интерпретировать смысл текста, полностью абстрагируясь от того, что мы знаем об авторе, о жанре и об эпохе. Любое претендующее на полноту исследование литературного текста (произведения) предполагает рассмотрение его и в том, и в другом аспекте. Но акценты при этом могут быть разными. В течение долгого времени отечественная филология занималась *произведениями*, как бы вынося за скобки (а на деле порой игнорируя) реальные тексты, более или менее произвольно приписывая им смыслы в соответствии с господствовавшей идеологической доктриной. Начиная примерно с конца 50-х гг. под флагом стилистики возникает — или возрождается — интерес к *текстам*. И это

было хорошо: мы (по крайней мере некоторые из нас) научились работать с ними, научились интерпретировать текст, научились использовать и данные смежных дисциплин — в первую очередь психолингвистики и теории речевой коммуникации, не говоря уже о лингвистике в чистом виде. Теперь, очевидно, наступила пора синтеза, за который ратует М.Я.Дымарский и как автор статьи "Метафора текста", и как главный редактор журнала "Русский текст". Бог вам в помощь, Михаил Яковлевич.

Примечания

¹ К читателям // Русский текст. — N 1. — 1993. — С. 7.

² Там же, с. 8.

³ См.: Долинин К.А. Стилистика французского языка. — М., 1987. — С. 7-8.

⁴ См., например: Тарасов Е.Ф. Тенденции развития психолингвистики. / Отв. ред. Ю.А.Сорокин. — М., 1987. — С. 120-126.

⁵ См., в частности: Звегинцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. — М., 1976; Беллерт И. Об одном условии связности текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. — М., 1978; Todorov T. Symbolisme et interpretation. — P., 1978; Ducrot O. Les lois du discours // Langue française. — 1979. — N 42; Тарасов Е.Ф. К построению теории речевой коммуникации // Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф., Шахнарович А.М. Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. / Отв. ред. А.А.Леонтьев. — М., 1979.

⁶ Долинин К.А. Интерпретация текста (французский язык). — М., 1985. — С. 44-54.

⁷ См.: Eco U. The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts. — Bloomington; London, 1979; Риффатер М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. — М., 1980.

⁸ Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. — М., 1988. — С. 186.

⁹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. — М., 1992. — С. 13.

¹¹ Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного. — М., 1970. — С. 350.

TEXT AND LITERARY WORK (Towards "The Text Metaphor" by M.Ya.Dymarsky) (summary)

Sense, text and literary work (LW) are the most important philological notions, but they are too abstract and, therefore, any interpretation of them is relative. All constructions of these concepts are valuable inasmuch as they form non-contradictory conceptions. Of course, every conception requires explicit and non-contradictory definitions of the notions used.

According to Dymarsky, the substitution of the concept "literary work" by the concept "text", which was presented in the studies of 1960s-1980s, is incorrect, because in this case the "text" loses the feature of "formalness" with respect to the "LW" as a content whole. But one may distinguish the expressive plan and the content plan within text and regard it as a double-sided sign.

Dymarsky states that there is one more reason for distinguishing text and LW. That is, there are cases when differing texts represent different versions of the same LW. But if there is an important difference between two texts, then they represent, in fact, different LWs.

The passage devoted to "the sense of text" is the most controversial. Dymarsky excludes all of the components which are not explicitly expressed in text from this notion. But speech always means more than is actually expressed in it, and communication always contains implicit components!

Thus, Dymarsky's conception is not absolutely cogent; still, the distinction between text and LW — which is the main idea of the paper concerned — seems to be valuable. There are tendencies in modern philology to include LW in a system of speech communications and to separate the author's personality from his work. So, the interpreter's purpose is to define the real sense of the text, but not the author's scheme.

The confrontation of two terms/notions reminds one of another pair of terms which were also in competitive relations a time ago — *code* and *language*. According to Yu.M.Lotman, code is an ideal pattern of language, and language is code *plus* its history. It might be said that text is to LW as code is to language. Hence, a LW is a text *plus* its history — what is compulsory is not the real history, but the author's personality. In other words, a LW is a text interpreted as a fact of the author's creative work as well as that of literary process. Then the sense of a LW is, on the one hand, the author's "aesthetic pragmatics" and, on the other hand, its real position in the literary process. According to this, the sense of text is its content taken as a content of an isolated utterance.

However, such a perception can not be practically realized, because it is impossible to interpret the sense of a certain text and the sense of its corresponding LW separately. But interpreters may actually emphasize different aspects in the text/LW studied.

ТЕКСТ И ЕГО ПОНИМАНИЕ

Озаглавив нашу статью нарочито двусмысленно, мы как бы продолжаем линию исследования, намеченную в публикации М.Я.Дымарского о метафоре текста¹, демонстрируя как то, что многозначность присутствует в семантической структуре языковых единиц гораздо чаще, нежели мы думаем, так и то, что разрешение многозначности требуется всегда для понимания любой языковой формы, в том числе — текста. Что же входит в замысел настоящей работы — рассмотреть стратегии и процедуры, используемые в процессе понимания реальных текстов, или же еще раз остановиться на проблеме того, как понимается концепт текста? Хотя акцент здесь, несомненно, будет сделан на второй проблеме — ведь настоящие заметки представляют собой отклик на названную выше статью М.Я.Дымарского, — неизбежно обращение и к первой проблеме: если, действительно, трудно договориться о том, какое содержание вкладывается в понятие текста, то еще труднее определить, что представляет собой феномен понимания текста. Но и эта многозначность должна быть как-то разрешена.

Хотим подчеркнуть с самого начала, что считаем публикацию М.Я.Дымарского удачной по нескольким причинам. Во-первых, она дает повод высказать некоторые соображения о том, какой мыслится общая направленность нашего журнала в будущем. Во-вторых, она поднимает целый ряд проблем, каждая из которых требует, на наш взгляд, своего дальнейшего освещения, ибо сами поставленные проблемы явно актуальны, интересны и важны. Наконец, в-третьих, существенно и то, что, читающаяся с неослабевающим интересом, статья тем не менее возбуждает явное желание либо поспорить с автором, либо уточнить или развить некоторые из выдвинутых им положений, то есть она стимулирует дискуссию.

Поскольку с исследованием текста связаны сегодня представители разных наук, а с филологией имеют дело не все из них, журнал, по всей

Елена Самойловна Кубрякова — доктор филологических наук, профессор, Главный научный сотрудник Лаборатории теоретического языкознания Академии наук России. Член Редакционного совета журнала "Русский текст".

видимости, приглашает к сотрудничеству еще более широкий круг авторов. Как указано в обращении к читателям, на страницах журнала "смогут встречаться русисты самых разных специализаций"², и уже это означает, наверное, что не все они работают под эгидой филологии или что собственно филологическая ориентация в анализе текста — культурологическая — не строго обязательна. Достаточно напомнить в этой связи о том, что, например, за десятилетие с начала семидесятых до начала восьмидесятых годов за рубежом было опубликовано около тысячи статей по моделированию восприятия и порождения текстов и что большинство этих работ носило ярко выраженный когнитивный характер³. Немалое количество работ, относящихся к пониманию текстов, было издано и специалистами по моделированию искусственного интеллекта. Теория понимания текста рождается поэтому в процессе междисциплинарных исследований, в которых большую роль играет также и когнитивная психология. Но от филологии в строгом смысле слова это достаточно далеко. Думаю, что по изложенным причинам журнал "Русский текст" может с течением времени приобретать еще более широкий характер, привлекая в ряды своих авторов и своих читателей не только филологов.

Можно только порадоваться тому, что в статье М.Я. Дымарского горизонты анализа не сужены, да и взгляды на цели и задачи филологии априорно не ограничиваются. Ощутима, впрочем, в этой статье и некая заплата самой филологии, что тоже вполне понятно: сегодня при всплеске интереса к герменевтике понятие филологии как-то отодвигается на задний план, хотя, по определению, расширение границ герменевтики должно было бы вести и к более глубокому пониманию разнообразия и многообразия тех аспектов бытия текстов, которые изучаются филологически. Еще большие последствия для выявления всех областей анализа текста несет выдвижение такой новой науки, как когнитология, или когнитивная наука: в разграничении сфер действия этой науки и филологии тоже должен быть найден разумный баланс. Обе науки объединяют разные дисциплины, обе ставят вопрос о получении знаний через текст, обе должны предложить свои методики его исследования, но одновременно — четко сформулировать не только то, что их объединяет, но и то, что их противопоставляет друг другу. Особенно важно это и потому, что обе науки ставят своей целью извле-

чение знаний из текста, проблему его понимания, а значит, требуют и объяснения того, в каких именно ракурсах рассматривается в них текст.

Сложная эта тема уже начата статьей М.Я.Дымарского, но более конкретно можно сказать, что в ней подняты две разных проблемы — одна из них, обозначенная как центральная самим автором, касается необходимости противопоставления понятий "смысл текста" и "смысл произведения"; другая — множественности интерпретаций термина *текст*. Так, завершая статью, автор пишет: "...имеет смысл различать по меньшей мере три понимания текста, не считая того, которое характерно для обыденного сознания"⁴, — семиотическое, общепилологическое и лингвистическое. Но если учесть сказанное выше о конкурирующих с собственно филологией дисциплинах, возможно, к этому списку надо было бы прибавить и чисто формальное (что считается текстом для компьютера?) или когнитивное (ментальную модель текста сегодня пытаются охарактеризовать и когнитивная психология, и науки, моделирующие искусственный интеллект). Именно для ряда представителей этих специальностей возникает вопрос о тексте как носителе информации, связанной исключительно с языковыми знаками и потому извлекаемой только из текста как непосредственной данности. В связи с этим можно поставить и вопрос о том, сколько же "главных" определений текста необходимо вообще и какие именно научные дисциплины могут и должны предложить свои собственные определения текста, а также — являются такие определения взаимоисключающими или же взаимодополняющими. Вопрос этот возникает, в частности, и потому, что в классификации М.Я.Дымарского подчеркивается, скорее, их разнонаправленность. В принципе, однако, вряд ли можно считать, что, например, лингвистическое и семиотическое определения текста составляют жесткую оппозицию. Но рассмотрим теперь и сами эти определения.

"В семиотическом понимании текст, — пишет М.Я.Дымарский, — это универсальный способ организации произведения искусства"⁵. Но только ли произведения искусства — в качестве текстов — подлежат семиотическому анализу? Разве нельзя оценивать именно с семиотической точки зрения текст религиозного трактата или же любого научного текста? — Однако далеко не всегда уместным представляется их рассмотрение как "произведений искусств". Не сказано к тому же, в чем заключается универсальность способа организации столь различных текстов произведений ис-

кусств, какими часто считают "тексты типа живописного полотна, рисунка, скульптурной композиции, архитектурного здания, фильма..., музыкального произведения", которые, в отличие от собственно знаковых объединений, фигурируют как "непрерывные единства"⁶, как это правильно подчеркивает Вяч. Вс. Иванов.

В семиотической трактовке текста самое существенное сводится, по-видимому, все-таки к тому, что текст предстает как сложный знак или как объединение знаков, но всегда как знаковое образование, а следовательно, возникая, как и всякий знак, в з а м е н чего-либо. Создаваемое интенционально, такое образование призвано воздействовать на адресата, и уже поэтому синтактика, семантика и прагматика его существуют в тесном единстве. С семиотической точки зрения важно, что в акте семиозиса знак возникает как триединая сущность, обладающая своим "телом" (ведь именно объективация знака вербальным путем, через языковые знаки, характеризующиеся определенной материальной субстанцией, делает его подвластным лингвистическому анализу), своим референтом и своим значением. Тело знака оказывается при этом "крышей", для подведения под нее определенного содержания — значения знака, а также для указания на нечто в н е знака. Смыслом знака является его интерпретанта, в появлении которой производится операция "знак за знак" и один текст интерпретируется с помощью нового или нескольких новых⁷.

Соображения, высказанные выше, важны для подчеркивания мысли о необходимости разграничения значения и смысла (интерпретанты) знака. Приведу в этой связи простой иллюстративный пример. У художественного полотна стоит надпись "Ранняя осень". Телом знака и его материальным субстратом является выполненный пейзаж. Референтом или денотатом этого знака служат обобщенное представление художника о том, с чем в природе связана эта пора года, и те субъективные переживания, которые он хочет донести своим произведением до зрителя. Значение знака примерно равно обозначению картины, но так как изображенное на ней (в ее тексте) конкретизировано благодаря наличию в картине неких деталей (деревьев с желтыми и красными листьями, реки и т.д.) и благодаря ее выполнению в определенной манере (гуашь, графика, акварель, масло), в значение знака входят и имеющиеся на полотне детали, свидетельствующие об осени и настроении (интенции) художника. Смысл же данного "текста", возможно,

красота природы, возможно — грусть от ее увядания и т.д. Ясно, что значение знака более объективно, а смысл — надо уловить, и можно его увидеть по-разному. Первое поддается рациональному объяснению, оно дано "непосредственно", второе — поддается, быть может, и рациональному умозаключению, но уже требует "правил вывода" в большей мере, чем первое. Вместе с тем, трудно сказать, где кончается значение знака и где оно переходит в его более глубинный смысл. Определением такого неявного, неочевидного, а в какой-то мере и латентного, или скрытого, смысла занимается герменевтика⁸.

Очевидно также, что, если бы мы встретились с текстом:

Ранняя осень. Грачи улетели.

Лес обнажился. Поля опустели. —

процедура семиотического анализа была бы аналогичной, хотя значение знака было бы гораздо легче определяемым в силу объективного существования расчлененности текста на знаки с определенными значениями и определенными отношениями между ними. В проведении лингвистического анализа первая ступень представляет собой отталкивание именно от лингвистических реалий, то есть данностей самого текста. Диалогическое понимание М.М.Бахтина начинается, по существу, с отходом от этих реалий.

Несмотря на всю простоту и условность примера, он демонстрирует, как одна манера анализа переходит в другую: от семиотической и лингвистической — к герменевтической. Пример показывает и то, какие аспекты текста оказываются при этом в фокусе нашего внимания. По всей видимости, понятно и обращение к разным наукам: в общепилологическом понимании текста акцент делался бы на вскрытии культурологического аспекта, в герменевтическом — на обнаружении "скрытого" смысла, в лингвистическом — на всем том, что можно извлечь непосредственно из субстанции самого текста.

Продолжая трактовку примера, уместно напомнить и об идеях Р.Якобсона, касающихся двух разных направлений в интерпретации знака: каждый знак в акте интерпретации может и должен быть снабжен наборами интерпрегант, из которых один связывает знак с кодом, то есть той системой, в которой он только и существует, а другой — с контекстом его использования⁹. Для интерпретации картины это значит, что мы должны учесть стиль и использованное средство, с одной стороны, а с другой, на-

пример, картины других художников, тоже изображавших осень, или же место рассматриваемой картины в творчестве художника, в истории эпохи и т.д. и т.п.

Из сказанного следует и другое: самым широким и всеобъемлющим определением текста является, по всей видимости, семиотическое. Из него выводится и лингвистическое. В известном смысле труднее всего достичь, но и уже всего общефилологическое понимание текста. Ведь это, действительно, чаще всего литературное произведение. Естественно, что для него самое главное — его коммуникативная ориентация, замысливаемое им воздействие, его культурологическое начало и отраженная в нем "связь эпох". В семиотическом же понимании акцент один — на знаковом характере образования и его реализации в языковых или же не-языковых знаках. Текст — это событие и семиотическое, и лингвистическое, и коммуникативное, и культурологическое, и когнитивное и т.д.¹⁰.

С рассмотренной точки зрения важно поставить вопрос о том, каковы границы собственно лингвистического анализа. Правильно, конечно, что в лингвистическом понимании текста он — "особая, развернутая форма осуществления речемыслительного произведения"¹¹, хотя и это определение вызывает некоторые возражения. С одной стороны, им как бы имплицитируется мысль о том, что сперва есть некое речемыслительное произведение, которому предстоит придать языковую форму, текст. Это, конечно, не так. Хотя текст и порождается в виде речемыслительного произведения и представляет собой вербализацию неких идей, сказать, что они предсуществуют тексту, вряд ли возможно: мысль рождается в слове и лишь в нем получает свое окончательное оформление. Сложна и проблема "развернутости" или же расчлененности текста, и не случайно, что в определениях текста фигурировала формула $T \geq \Pi$, то есть текст либо равен предложению, либо представляет собой их последовательность, что лично мне представляется более убедительным¹². Именно из-за их нерасчлененности такие надписи, как "Вход" или "Ранняя осень", кажутся мне не отвечающими критериям текстуальности, а значит, когерентности и пр., ибо кажется, что все такие критерии мыслятся в первую очередь относительно расчлененного и разложимого на отдельные единицы текста. Используя замечательные идеи В.Н.Топорова относительно семантического пространства текста¹³, так и хочется сказать, что пространство слова недостаточно для его организации!

Да и чисто интуитивно текст представляется сложным из нескольких предложений. Для определения значения и смысла текста это обстоятельство кажется очень существенным, и в завершение этой заметки мы и остаемся снова на этой проблеме.

Генеративисты были первыми, кто подчеркнул, что поверхностные формы языка "неинформативны" и что в их "прочтении" надо идти глубже, учитывая в значении предложения и семантику единиц, в них входящих, и отношения между этими единицами, и композиционную функцию этих отношений, отнюдь не исчерпывающихся контактными связями слов. Они первыми отметили, что анализ семантики предложения зависит от уровня его рассмотрения и что таких уровней — несколько. Позднее аналогичные положения были распространены и на единицы более крупные, нежели отдельное или изолированное предложение, но уровневый принцип такого рассмотрения был сохранен. Оказалось, однако, что семантика текста — это явление еще более сложное, чем значение предложения, ибо для организации текста еще большую роль играют отношения "на длинных дистанциях" (ср. все анафорические и катафорические связи в тексте, прономинализации и т.п. явления). Ясно, что в пределах предложения они и не могут быть описаны в полной мере: этот довод был, кстати говоря, одним из доводов в пользу отделения трансфрастики, или грамматики текста, от собственно синтаксиса. Еще большие различия семантики высказывания и семантики текста выявились с начавшимся исследованием *распределения* информации в тексте, в связи с чем были обнаружены чисто дискурсивные характеристики текста (противопоставления планов, сгущения информации, смены тоников повествования, ввод новых действующих лиц и языковые приемы этих явлений в разных языках).

Но если уже на уровне предложения надо было различать значение предложения и его смысл (в определение последнего включали и данные о presupпозициях, и прагматические характеристики, и иллокутивные силы предложения и т.п.), то в тексте такое различие становилось все более необходимым. В связи с этим сложились и разные представления об уровнях понимания текста¹⁴, а следовательно, и о своеобразном расслоении содержательного описания текста.

Как прекрасно сказал М.М.Бахтин: "Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами..."¹⁵. Таких интерпретирующих

текстов становилось все больше, и каждый из них связывался, естественно, с особым взглядом на текст, с особым ракурсом его рассмотрения и осмысления. С этой точки зрения и следует, по всей видимости, говорить о возможности противопоставить смысл текста и смысл произведения. При этом, однако, надо четко определять саму эту оппозицию — во всяком случае, используя более точные критерии, чем это сделано в статье М.Я.Дымарского. И, конечно же, в этом случае надо записывать не только диаду «смысл текста — смысл произведения», но, скорее, триаду «значение текста — смысл текста — смысл произведения». Хотелось бы также сопоставить компоненты триады с разными определениями и разными пониманиями категории текста (общефилологической, семиотической, лингвистической, герменевтической, когнитивной и т.п.) и продемонстрировать в более строгой форме, за счет чего именно достигается постепенное удаление интерпретирующих текстов от того, который они интерпретируют.

Примечания

- ¹ Дымарский М.Я. Метафора текста // Русский текст. — N 1. — 1993. — С. 11-25.
- ² К читателям // Там же. — С. 7.
- ³ Герасимов В.И. К становлению "когнитивной грамматики" // Современные зарубежные грамматические теории: Сборник научно-аналитических обзоров. — М., 1985. — С. 231.
- ⁴ Дымарский М.Я. Цит. соч. — С. 23.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношении динамического исследования эволюции языка, текста и культуры // Исследования по структуре текста. — М., 1985. — С. 5.
- ⁷ См. подробнее: Кубрякова Е.С. Возвращаясь к определению знака // ВЯ. — 1993. — N 4. — С. 23 и сл.
- ⁸ Николаева Т.М. Единицы языка и теория текста // Исследования по структуре текста. — М., 1985. — С. 28-29. См. также с. 39.
- ⁹ Jacobson R. Two aspects of language and two types of aphasic disturbances // Jacobson R. Selected writings. Vol. II. — The Hague — Paris, 1971. — P. 244.
- ¹⁰ Воробьева О.П. Текстовые категории и фактор адресата. — Киев: Вища школа, 1993. — С. 29 и сл.
- ¹¹ Дымарский М.Я. Цит. соч. — С. 23.
- ¹² Иванов Вяч. Вс. Цит. соч.
- ¹³ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 228.

¹⁴ *Васильев С.А.* Уровни понимания текста // Понимание как логико-гносеологическая проблема. — Киев, 1982. — С. 91.

¹⁵ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 364.

TEXT AND ITS COMPREHENSION

(s u m m a r y)

This article addresses the concepts of Text delineated by M.Dymarsky in "Метафора текста" and proposes both a further classification of his thesis and alterations of the same.

The author calls for interdisciplinary collaboration in the process of the further investigation of the concept of Text, noting the potential role of specialists in artificial intelligence and cognitive psychology and stating that the theory of textual comprehension should arise in an interdisciplinary environment. The author emphasizes the distance of this approach from the traditional one and suggests that a sensible balance be sought between cognitive science and philology.

The author proposes to add one more component to Dymarsky's classification schema of the conception of Text (semiotic, philological and linguistic) — that is, computer text. According to the author, such an additional category would facilitate the inclusion of a mental model of Text which would be relevant to the fields of cognitive psychology and artificial intelligence.

The author argues that the categories of linguistic and semiotic Text do not represent a serious opposition and emphasizes that in a semiotic treatment, linguistic Text manifests itself as a complex sign or as a combination of signs. Semiotic treatment illuminates the necessity for the differentiation of meaning and sense as interpretants of the sign. The author attempts to demonstrate how the semiotic/linguistic method of analysis, which focuses on all that can be ex-

tracted from Text itself, interfaces with the hermeneutic method, which focuses on the "hidden" meaning of Text.

According to the author, the widest and most vastly encompassing category of Text is semiotic, and in its light, the linguistic category logically follows. The narrowest of all is the general philological category. In a semiotic treatment, emphasis is placed on the sign character of a Text and its realization in linguistic or non-linguistic signs.

In conclusion, the author asserts that more succinct criteria must be applied in the quest to define the opposition between the concept of Text and the concept of a work of art. And certainly it is necessary to defend not only the diad "sense of Text" — "sense of work of art", but more likely, the triad of "meaning of Text" — "sense of Text" — "sense of work of art".

(Summarized by Kim L. Gareiss, Graduate Student, Univ. of Chicago)

КОНЦЕПЦИЯ СЛУЧАЙНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ ОБЭРИУТОВ

1. Случай и случайность в прозе обэриутов

"Глупый не может выделить
существенное из случайного"
(Хармс, "Записи" // *Глагол*, 4, 67)

Всем известен "19-й случай" Даниила Хармса:

"Вот однажды один человек пошел на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси. / Вот, собственно, и все"¹.

Несомненно, перед нами текст, рассказ — или, вернее, указание на повествовательность, крайне редуцированная модель или концепт рассказывания.

На фоне теории "слова как такового" в футуризме² обэриуты — в особенности Хармс — проектировали и реализовали поэтику "рассказывания как такового". Исходным материалом такой поэтики уже не являются слова (или их составные части — морфемы, фонемы и т.п., как в "словотворчестве" футуристов), но высказывания, предложения или целые *прагматические* речевые ситуации (штампы), которые образуют исходный уровень коммуникации. Если футуристы играли сдвигом³ между словоразделами или морфологическими границами, то обэриуты играли сдвигом между "нулевыми уровнями" (коммуникативной или нарративной) прагматики, где определяется уровень информативности или повествовательности определенных происшествий или случаев. Иногда ценность или сам акт продолжения повествования в конце текста или даже на месте *pointe*, анекдотической концовки, ставится под сомнение: таким образом первый, или "архислучай" Хармса о "рыжем человеке" оканчивается известными словами:

А.А.Хансен-Лёве — профессор Мюнхенского университета, участник цикла "Западные слависты в Герценовском университете"; в октябре 1993 года прочитал цикл лекций на факультете русской филологии в культуре РГПУ им. А.И.Герцена. Любезно предоставленная автором статья — одна из лекционных тем этого цикла.

"Уж лучше мы о нем не будем больше говорить"⁴.

Иными словами, можно полагать, что футуристы (и формалисты) ставят в центр внимания проблемы *не-понимания*, то есть проблемы семантики, "поминания" на основе всеобщего принципа острашения, то есть *не-узнавания* привычных предметов или их названий; наоборот, поздний авангард, в частности обэриуты, работают не приемами непонимания значения слов или сигнификантов, но диалогическим принципом *недоразумения*, иронической двусмысленности высказываний или интерпретаций речевых или поведенческих актов.

В каждой нарративной культуре уровень "событийности" заново устанавливается в связи с вопросом, что вообще достойно стать объектом рассказывания, какие "события" можно соединять с целью образования нарративных текстов (как в повседневной жизни, так и в искусстве). Таким образом, по терминологии В.Шмида⁵, границы между уровнями "события", или "происходящего" (*Geschehen*), "рассказа" в смысле истории (*Geschichte*), "нарратацией" (*Erzählung*) и "презентацией нарративного процесса" в смысле его вербализации или стилизации — границы между этими уровнями сдвигаются, пулевой уровень подвергается постоянным передвижениям.

То, что достойно стать объектом "фабулы" (в смысле формалистов), обычно подвергается радикальным изменениям под влиянием нарративных условностей, то есть "сюжетосложения": из событийного элемента (быта или бытового рассказывания) на синтагматическом уровне сюжетосложения возникает "мотив" и, что еще важнее с точки зрения условности, из "событий" или ситуативных положений возникают "мотивы" в рамках нарративной парадигматики или семантики, то есть в рамках мотивного кода повествовательной культуры эпохи или периода⁶. Такими мотивами могут быть, например, дуэль, разделение и конечное соединение любящих, разнообразные подвиги героев, торжество над драконом, одиссеи, эдипальные или орфические катастрофы и т.д.

Если в определенных эпохах или коммуникативных ситуациях "расстояние" между нарративными мотивами, которые подвергаются сильной мифизации в иконографической программе эпохи, и сферой событийности становится непреодолимым, то нарративные мотивы как семантические единства распадаются на части, на "мелочи", они "демотивируются", происходит процесс диссоциации и голой презентации (монтажа, например)

подробностей, что показал Ю.М.Лотман на материале "Евгения Онегина"⁷. Если, например, в романтизме господствовало образование нарративного кода с помощью семантических — даже метафорических или символических — мотивов, то в 40-е годы XIX века преобладает уже обратное стремление к диссоциации мотивов (уже в 30-е годы — у Пушкина и затем у Гоголя).

Например, в рассказе Гоголя "Нос" известное "пустое место" является плоскостью проекции для интерпретации читателей, которые в конце концов водятся за нос, когда рассказчик в конце обращается к ним и наивно спрашивает себя: "...нет, этого я никак не понимаю... Но что страшнее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты... Но что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают". Гоголь явно пародирует иезуитскую казуистику, в рамках которой моральные правила подвергаются раздроблению на актуальные случаи, которые интерпретируются как исключения, подтверждающие правило.

В рамках аналитического реализма разложение мотивных единиц на мелочи приводит, с одной стороны, к полному распаду текстуальности или кодифицированности мира, с другой стороны — к распаду событийной сферы, то есть к натурализму и импрессионизму (у Льва Толстого или у Чехова)⁸. Именно этот процесс повторяется в исходе русского авангарда в поэтике обэриутов, установка которых была ориентирована не на "слово" (или на код, на систему нового языка поэзии), но на речевые штампы, на поведенческие шаблоны, то есть на нарративную *прагматику*.

Абсурдная поэтика, или поэтика абсурда, в отличие от раннего авангарда футуристов⁹, не сосредоточена на инновации кода или на утопическом проекте перерождения человечества с помощью слова или дела; они уже чувствовали себя за пределами утопических или революционных программ. Они работают речевыми (или повествовательными) и поведенческими комплексами, *дискурсами* и жестами, а также раздроблением и соединением фрагментарных остатков этих комплексов в "псевдорассказах" или мнимо-дискурсах. По мнению О.Г.Ревзиной и И.И.Ревзина¹⁰, они аннулируют "постулат об информативности" — требование, согласно которому отправитель должен сообщать получателю некоторую "новую информацию". Здесь обычно цитируются известные фразы из драмы "Елизавета Бам": "Ко-

перник был величайшим ученым" — или такие головокружительные высказывания: "У меня на голове волосы" (там же)¹¹.

Здесь "не-события" объединяются в фрагментированные сюжеты, в рамках которых разворачивается процесс *рассказывания как такового*. "Случай", то есть то, что считается пригодным к рассказыванию, сводится к "случайному", то есть к тому, что нельзя рассказывать просто потому, что оно не является "происшествием", не передает информацию, не дает новых смыслов или даже просто "дезинформации". Часто подобные псевдорассказы (или псевдиалоги) реализуют, прежде всего, "фатическую функцию" языка (в смысле Якобсона) или просто "шум" в коммуникативных "каналах". Звуки, или, вернее, шум глотания или поедания пищи, заменяют движения речевых органов при артикуляции слов, как, например, в футуристическом стихотворении Хармса "Кика и Кока":

" — Монна Ванна / хочет пить. // шлеп сляп / шлеп сляп / шлеп сляп / шлеп сляп. / ВСЕ"¹².

Если в реализме или натурализме рассказчик приблизится к пределу случайности (в переходной зоне между внешней и внутренней речью, между сознанием и подсознанием), то этот процесс все-таки остается в рамках мотивированности: распад сознания, "рассеянный субъект", случайность — все это мотивируется как следствие определенной эмоциональности, пограничных положений героев, патологическими, инфантильными или другими причинами "ненормальности" или периферийности сознания. Случайное показывается как исключение, как что-то интересное, то есть функционализируется как прагматическая и художественная "неожиданность".

Если в модернизме, особенно в авангарде, все эти прагматические мотивации для ввода приема "аннулирования" и диссоциации постепенно демотивируются, лишаются всяческих внешних или внутренних причин и целей, то в поэтике абсурдистов предел случайности, то есть граница между индивидуальным случаем (как таковым, *hic et nunc*, в неповторимой эвидентности его существования) и общими категориями, видами (или жанрами рассказывания или понимания = моделями интерпетации), теряется, или, вернее, обпадается, так как эта граница имплицитно продолжает существовать как пресуппозиция происходящего, как "фон восприятия", как несвербализованный контекст речевого акта или деяния.

Таким образом, нулевая ситуация или является следствием отсутствия смысла (обесмысливание в футуризме Крученых, алогичность ранне-

го Малевича, дадаизм), или используется как средство для нового осмысления, то есть нового определения индивидуального и целого, элементарного или типического, единственности или общности, эвидентности существования и обоснованности повседневного "быта" в "бытии", в онтологическом измерении. В рамках абсурдного рассказа эти категориальные границы снесены, но не сняты, так как в мире абсурда не существует идеи диалектичности, то есть разворачивания смысла в триадных шагах от тезиса и антитезиса — к синтезу.

Синтетические объекты, или комплексные (речевые и/или поведенческие) ситуации, не подаются как продукты функционального или диалектического сложения; как раз наоборот: каждый случай подается как единственный, как абсолютно индивидуальный, и тем самым — как случайный¹³. Поскольку "случаи" не связываются в логические или ассоциативные ряды, они несовместимы с сюжетной логикой. Наоборот, абсурдные случаи (то есть случайности) образуют свободные и открытые ряды, вернее, серийные накопления фрактальных отрезков, объединенные не фабульной логикой, не даже принципом эквивалентности (Якобсона), а более "простыми", спонтанными средствами сериализации по правилам *ad hoc*. В ранних текстах Хармса приемы сериализации явно связаны с навязчивыми повторениями слов или формул:

Все для нас
все для нас
повторим много раз!
Повторяем каждый раз!

Много разных происшествий
приключилось с Рапчугом
сорок восемь путешествий
и скандал со сюргучом.
(Хармс, II, 125)

Тра та та та тра та та	
растворились ворота	
а от туда из ворот	
вышел маленький народ.	
Один дядя вот такой	}
другой дядя вот такой	
третий дядя вот такой	
а четвертый вот такой	} Показывать рукой от

одна тетя вот такая		пола.
а вторая вот такая		
третья тетя вот такая		
а четвертая такая.)	

Стали дяденьки в кружок
 стали тетеньки в кружок
 стали дяденьки плясать
 стали тетеньки плясать
 но устали дяденьки
 но устали тетеньки

(Хармс, I, 151)

Случай — это ни нерегулярный факт, ни фиктивное или фантастическое происшествие. Случай образуется в силу собственного закона серийности (*Gesetz der Serie*), резко отличающегося от эмпирических правил или культурных предположений. Они реализуются в абсурдном повествовании как нулевые места в синтагматических структурах, или в начале, или в середине, или в конце повествования-происшествия. Эти места, которые хорошо известны из романтической поэтики фрагмента (ср. "Евгений Онегин" Пушкина), или из поэтики гротеска (у Гоголя), эти нулевые положения в определенной структуре в поэтике абсурда становятся подвижными, они "скользят" по всем местам поэтического мира (в частности, Хармса и Введенского), как "дыры" в сети предметов и смыслов плоского и пустого повседневного мира.

В отличие от функции "дыры" в мире Хлебникова или Белого¹⁴, как места для метаморфозы (Хлебников) или для перехода в "другой мир" (Белый), в мире обэриутов "отсутствие" чего-то ничего не показывает — или, вернее, показывает, делает очевидным НИЧТО. Можно указать на концептуализацию этого "ничто", не столько как отсутствия ожидаемого (как у футуристов или формалистов в теории остранения; или отсутствияжданного, как в адвентизме символистов, или отсутствияданного, как в реализме), сколько как присутствия нездешнего "ничто" в здешнем, повседневном, именно в *середине* мира — не на его окраинах, не за миром, не за умом. Абсурдистское ничто указывает на "пустое место" (ср. "Нос" Гоголя) с помощью нулевых индексов, указывающих на другой мир, где царствует "инфинитная логика", "пятое значение" предметов (Хармс)¹⁵, совсем "Другое". Известная формула "Все!" в конце — или, вернее, как конец — текста указывает на упомянутую границу между "здесьшим" и "другим", между

присутствием и отсутствием, так как "все" индифицирует и в то же самое время реализует эту границу, делает дифференциальность очевидной. После окончания текста или вообще вне текста царствует тотальный мир "ВСЕ-ГО"; дырой в этом мире является текст, как нулевая позиция ("ноль" в онтологическом смысле), как случай в мире случайности¹⁶.

Этот нулевой предел можно передвигать через весь мир и через весь текст. Больше не существует привилегированных мест, где происходит "случайное", так как "мир есть все то, что есть случай" ("Die Welt ist alles, was der Fall ist" — *Wittgenstein*)¹⁷. Есть тексты, где разница между случайностью и случаем совсем стирается; например, "4-й случай" начинается словами: "Удивительный случай случился со мной: я вдруг позабыл, что идет раньше, 7 или 8"; рассказ внезапно обрывается "вступлением" ребенка:

"Мы спорили бы очень долго, но, по счастью, тут со скамейки свалился какой-то ребенок и сломал себе обе челюсти [кстати: то же самое случится в рассказе "Старуха" со старухой. — А.Н.-Л.]. Это отвлекло нас от нашего спора. / А потом мы разошлись по домам"¹⁸.

Пустота, отсутствие осмысления, или "поинты" (pointe), — это не дефект сообщения, но его закон, или, вернее, *антизакон* всех языковых процессов. Аморальность (то есть отсутствие "морали" или "толка" в конце фабулы) здесь не следствие аморализма (или имморализма, как у ранних символистов) — наоборот: обэриуты, особенно Хармс, подчеркивали пограничность искусства с этикой и/или религией. Дело в ином: аморальность рассказа (или текста, "Случая") не в отсутствии моральных правил, не в их нарушении, но в отсутствии канонической концовки, финальной клаузулы, телеологической точки схода, фокуса. Может быть, на это указывают слова Введенского в его довольно загадочном диалоге "Пять или шесть" (I, 37)¹⁹: "Ф и о г у р о в / если я и родился / то я тоже родился / если я и голова / то я тоже голова <...> Г о р с к и й (адвокат) / странно странно / что же это за мораль...".

Иногда все инициальные, финальные или сюжетные условности литературного или бытового повествования подаются как таковые, без всякого фабульного содержания или пересказуемого смысла. В таких "Случаях" реализуется повествование как таковое, так как здесь повествовательные сигнификанты лишены референтов, или, вернее, сами становятся референтами рассказывания.

Приближением к такому абсолютному нулевому пункту рассказывания могут служить тексты²⁰, в которых нарративные сигнификанты связаны с ничтожными, лишенными (как это кажется на первый взгляд) всякого интереса фактами, как, например, в следующем тексте Хармса:

"Однажды я купил себе партитуру оперы Вебера "Оберон". И не дорого. И заплатил — 18 рублей, черт ее знает, сколько она стоит. Может, и цены-то ей 10 рублей всего"²¹.

Прием "understatement", то есть редуцирования валентности, значимости действия или происшествия, часто встречается в абсурдистских текстах. Неожиданность лежит не в иррациональности или неэмпиричности фактов (в фантастическом), но в их *не*-неожиданности, в *не*-реакции на них персонажей или рассказчиков, которые абсолютно спокойно сообщают о самых невероятных или отвратительных происшествиях, развивают запретные или обценные темы. Обычно толпа играет двойную роль коллективного соглашения (*voeuur*) и античного хора, *не*-реакция которого на всяческие грубости и ужасы в конце концов делает возможным универсальный террор. Иногда толпа даже совершает "суд Линча":

"...Толпа волнуется и, за неимением другой жертвы, хватает человека среднего роста и отрывает ему голову. Оторванная голова катится по мостовой и застревает в люке для водостока. Толпа, удовлетворив свои страсти, — расходится" (Случай 18-й, "Суд Линча")²².

В другом месте рассказ о невероятных грубостях обрывается известными словами: "Таким образом начинался хороший летний день"²³. В абсурдном мире, по мнению "господина в башлыке" у Хармса, "убийство карается только в тех случаях, когда убитый подобен тыкве. Мы же нет. Мы же нет. Мы не виновны в смерти путника. Он сам крикнул: умираю! Мы только свидетели его внезапной смерти"²⁴. (Ср. у Введенского, "Елка у Ивановых"²⁵: "Нехорошо убивать детей..." (I, 65); ср. там же высказывания маленького Пети Перова: "Что я могу сказать. <...> Что может удивить меня в мои годы. Успокойтесь".)

В абсурдном мире присутствие или отсутствие факта или предмета (как в гротескном мире — "Нос" Гоголя) превращается в отсутствие (или изобилие) оценочных высказываний или *не*-реакций (ср. у Кафки *не*-(адекватную) реакцию родных на превращение героя в насекомое).

Подвиг классического (или мифического) героя в абсурдном мире лишен всякого героизма. Абсурдный герой, или, вернее, антигерой, не совершает "ascensus" (возвышения, восхождения) в "мир иной" (Вяч. Иванов) мифического героя; он не преображается, не сублимируется, не доходит до

цели; наоборот, он все время падает, но не в смысле "descensus", то есть дионисийского нисхождения, как у Ницше или Вяч. Иванова, но в дословном смысле: он спотыкается, теряет равновесие, путается в собственных ногах, натывается на предметы и людей и, в конце концов, оказывается "человеком не на своем месте" — и более того: человеком в грубом, телесно-насильственном ("брахиальном") мире, где вместо вербализации сразу переходят к кулачным аргументам:

"Товарищ Машкин двинул товарища Кошкина ногой под живот и еще раз ударил его кулаком по затылку. / Товарищ Кошкин растянулся на полу и умер. / Машкин убил Кошкина" (Случай 23-й, Хармс 1991, 383).

Читатель уже не удивляется, если он видит, как "Столяр прошел несколько шагов, поскользнулся, упал и расшиб себе лоб"; или — в "Случае с Петраковым" — как несчастный "Петраков хотел спать лечь, да лег мимо кровати. Так он об пол ударился, что лежит на полу и встать не может. <...> ...и он опять упал на живот и лежит" (Хармс 1991, 365), или: "Тогда Андрей Андреевич пошел прямо домой, но по дороге упал, потерял французскую булку и сломал свое пенсне" (Случай 16-й, Хармс 1991, 373). Иногда герой рассказа лишается равновесия или даже жизни, если он видит что-то совсем неожиданное: "Коратыгин схватился руками за голову, упал и умер. Вот какие большие огурцы продают теперь в магазинах" (Случай 22-й, Хармс 1991, 382)²⁶. Потому что — "Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу" (Случай 2-й, Хармс 1991, 354).

Игра с омонимичностью слова "Fallen", возможная только в немецком языке, продолжается у Хармса и в жанре "Случаев". "Случай" по-немецки — это "der Fall". То же самое слово имеет и совсем другие значения: 'падение', 'упадок' (надо иметь в виду название "декаденты" по этимологии слов "упадок", "упадничество" — "décadence")²⁷; 'casus' (в юридическом [= 'дело'] и в философском смысле); "Fall(e)" — 'ловушка' — в физическом и в переносном смысле — 'идти в ловушку' (в рамках аргументации в риторике или в загадках и т.д.). Все герои Хармса склонны к падению ("fallsüchtig") в двояком смысле: они очень легко теряют равновесие, они постоянно находятся на грани смерти, они слабы, как эпилептики (или как мухи). В конце концов, они "fallsüchtig" в активном смысле, потому что они с удовольствием "падают" — или падают в обморок, то есть забываются и т.д.

Говоря словами Андрея Николева (Егунова)²⁸, который пользуется ироническим названием "бездействие" (как эквивалент "действию" в театре — например, "Бездействие второе" как второй акт — ср. его неопубликованную пьесу "Беспредметная юность"), можно сказать, что действующие лица у Хармса — в сущности, бездействующие, или *антидействующие*, так как они часто не делают того, что от них ожидается или чего они сами от себя ожидают: "Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес" ("Старуха", Хармс 1991, 400). Если в обыкновенных "Случаях" герой (или просто фигура) совершает действие, то он — по теории действия (*pragmatische Handlungstheorie*)²⁹ — совершает и коммуникативный акт, так как движется в коммуникативной области между вопросом или проблемой — и решением, между напряжением (ожиданием) — и нейтрализацией конфликтных позиций и их персонификаций.

Все это исходит из пресуппозиции, что существует "перепад" между желанием ("désire")³⁰ и исполнением желаний (ср. Зощенко³¹), между голодом (это центральная тема и у Хлебникова, и у Хармса, особенно с середины 30-х гг.) и удовлетворением телесных потребностей. Мотив желания у Хармса довольно часто разворачивается и обдумывается, так как без желаний нет продолжения жизни, продолжения текста: об этом мы читаем в "Случае 17-м" — "Макаров и Петерсен" (Хармс 1991, 376-377): "Тут, в этой книге, написано о наших желаниях и об исполнении их. Прочти эту книгу, и ты поймешь, как суетны наши желания". Напряженное ожидание раскрытия тайн мира приводится к абсурдному разрешению, во-первых, в показе бессмысленного (заумного) слова ("Малгил"), претендующего только на магичность, и, во-вторых, в платоновской реминисценции: "...Постепенно человек теряет свою форму и становится шаром. И, став шаром, человек утрачивает все свои желания"³². Исполнение желаний — это конец (истории, жизни, повествования), и наоборот, неисполнение желаний, то есть присутствие нулевого пункта в центре жизни и мышления, — это та дилеммичность, без которой нет жизни и не может быть искусства. Таким образом, "ошибка смерти" Хлебникова³³ у Хармса и абсурдистов превращается в "ошибку жизни".

Если у Достоевского герои находятся в трагическом положении свободного выбора между разными этическими решениями, то у обэриутов

проблема свободы переводится на примитивный уровень телесных рефлексов:

"...Ему [Макарову. — А.Н.-Л.] хотелось спать, но, как только он закрывал глаза, желание спать моментально проходило". В конце концов "с бешенством вскочил Макаров с дивана и, без шапки и без пальто, помчался по направлению к Таврическому саду" (Случай 24-й, Хармс 1991, 384).

Таким образом, в абсурдном мире нет свободы выбора, есть только либертинизм тела, произвольные процессы которого не подчиняются воле или желаниям человека. Как в гностицизме, в абсурдном мире Хармса душа или дух человека почти целиком поглощаются телом, и только в минуту смерти с трудом спасаются:

"Минут четырнадцать спустя из тела Ракукина вылезла маленькая душа и злобно посмотрела на то место, где недавно сидел Пакин. Но тут из-за шкапа [у Хармса, как и у Достоевского, — символ смерти и театрализации жизни. — А.Н.-Л.] вышла высокая фигура ангела смерти и, взяв за руки ракукинскую душу, повела ее куда-то..." (Случай 30-й, "Пакин и Ракукин", Хармс 1991, 397).

2. Нарастание текста при одновременном разрушении темы или протагониста-повествователя

Очень часто у Хармса герой уничтожается ("субстрагируется"), деформируется или даже аннулируется в ходе "действия", и за счет тела или существования (речи, мышления) героя сам текст разворачивается: тело текста растет — тело героя или темы уничтожается (см. "О том, как рассыпался один человек" Введенского).

У футуристов (и даже в дионисийстве Вяч. Иванова в символизме) расчленение (тела в "жизнестворчестве" и/или языка в "словотворчестве") приводит к частицам (слов или вещей), из которых (культурный) герой заново образуется (или он сам слагает из них новый мир). Таким образом целое сохраняется в частном; эта утопия возвращения торжествует в мифопоэзии и, в особенности, в жизни мифического героя-автора. Явная цель разложения — это реституция, возврат (Белый) к Единому, палингенезис, окончание и исполнение (желаний и мира). Наоборот, в абсурдном мире диссеминация³⁴ (рассеивание смысла), "disiecta membra", разложение тела, реализуются как посткарнавалы "гробиянизм", как зрелище обесценных, грубых драк; рукоприкладство занимает место "нерукотворности" религиозного искусства, так как в абсурдном мире ВСЕ уже сказано и сделано.

Если уже никто НИЧЕГО не понимает, то надо "бить" (вместо "быть"), то есть перейти на эвидентность беззнакового приобщения (у Хлебникова это — кашнибализм), или беззнакового (постзнакового) гробнанизма. В апофатических жанрах герой или учитель таким образом демонстрирует ученикам несообщаемость истины или абсолютного (что встречается и в буддистских, и в христианских мистических текстах или жаврах поведения и поучения). Здесь — родство обэриутовских инсценировок с балагурством и брахиальностью старорусских юродивых³⁵.

Не случайно первый "Случай" Хармса реализует принцип уничтожения темы текста (героя) при одновременном разворачивании текста, словесного ряда: референт текста уничтожается — словесная, текстуальная реальность остается:

"Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. <...> Носа тоже у него не было. <...> Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить" ("Голубая тетрадь N 10", Хармс 1991, 354).

Иногда перемещение словесных разделов и исчезновение букв или фонем в словесных "дырах" связано с исчезновением протагониста на фабульном уровне текста:

"Шел Петров однажды в лес. / Шел и шел и вдруг исчез. / <...> Видел я: исчез Бергсон. / Сон ли это? Нет, не сон" (Хармс 1991, 168).

Если в раннем авангарде и даже в символизме в центре внимания стоит сотворение человека (или его воскрешение) и утопическое или арханческое изобретение нового/старого языка (и кода мира), то в позднем авангарде доминируют мотивы исчезновения, поглощения и уничтожения. Прагматические и совсем конкретные ассоциации со сталинским террором бесспорны (текст "Шел Петров..." написан, вероятно, в 1936-1937 гг.; ср. и известные детские стихи "Из дома вышел человек", Хармс 1991, 249). Массовое исчезновение или умирание протагонистов встречается и у Введенского в конечной сцене "Елки у Куприяновых" (Введенский, Полное Собр. произв., Алп Агвог, т. 1, 1980, 173). Пьеса "Куприянов и Наташа" кончается исчезновением героя, который регрессирует в лоно природы (и на уровень автоэротики):

"К у п р и я н о в <...>. / <...> Я больше ничего не понимаю. / Он становится мала меньше и исчезает. / Природа предается одинокому наслаждению" (там же, 106).

Аналогия между стросением и разложением (субстрагированием) текста и тела особенно наглядна в следующем стихотворении Хармса, где

невозможная телесная редупликация, или, вернее, мультипликация, средствами языковой негации аннулируется:

"Человек устроен из трех частей, / из трех частей, / из трех частей. / Хэу-ля-ля, / дрюм-дрюм-ту-ту! / Из трех частей человек. // Борода и глаза и пятнадцать рук, / и пятнадцать рук, / и пятнадцать рук. / ... / А впрочем, не рук пятнадцать шлук, / ... / Пятнадцать шлук, да не рук" (Хармс, II, 76)³⁶.

На фоне гротескного тела (у Гоголя или Хлебникова) абсурдная телесность разворачивается как "флуктуация" ("текучесть")³⁷ "членов" ("partes") без "целого" ("totum"). Метаморфоза у обэриутов бесконечна и бесцельна; "артикуляция" (в дословном смысле, как *рас-членение*) и тотальная проницаемость (взаимная пенетрация) реализуют процесс превращения "partes" в "partes", членов в члены: "Лоб изменялся / рог извивался / лоб кверху рос и лес был нос..." (Хармс, II, 65) — или: "Где я потерял руку? / Она была, но отлетела, / Я в рукаве наблюдаю скуку / моего тела. / ... / Но куда же я руку задевал. / Знаю нет ее в рукавах. / ... / Надо надо / перешить рукав на спину. // Все" (Хармс, II, 34- 35).

Архаистскому желанию регресса, возвращения в лоно тела (матери) или превращения или приобщения постоянно что-то мешает; мифический процесс превращения сталкивается с такими же (комическими) препятствиями и промахами, как в фильмах Чаплина (приемы "slap stick"):

"Ну-ка, / вот что я вам расскажу: / один человек хотел стать дубом, / ногами в землю погрузиться, / руками по воздуху размахивать / и в общем быть растением. / Вот он для этого собрал / различные чемоданы / и так раздумывал кедровой головой: / "<...> / чемоданом вверх петь, / буду красный жеребец, / <...>" (Хармс, "Столкновение дуба с мудрецом", I, 80).

3. Мини-жанры

Обэриутовские тексты или коротки, или слишком длинные, если иметь в виду координацию темы текста с его объемом. Физическая длина текста не согласована с ценностным весом темы, важностью высказывания³⁸. И здесь синтагматика текста подчиняется новой концептуализации прагматических функций жанра, качество которого определяется количеством слов или фраз. Так, например, комизм краткости или лаконизм как приемы авангарда (ср. мини-автобиографии футуристов или Серапионовых братьев) превращаются в игру прагматическими функциями информативности высказывания и самыми элементарными приемами порождения текстов. Обширнейшие "драмы" Хлебникова, состоявшие исключительно из назва-

ний героев, или, скажем, полуироничный текст Маяковского, пародирующий болтливость романтических стихотворений о луне или весне: заглавие — "Исчерпывающая картина весны" (1913, I, 50)³⁹ — по длине почти равно стихотворному тексту: "Листочки. / После строчек лис — / точ-ки"; или: "Будет луна. / Есть уже / немножко. / а вот и полная повисла в воздухе. / Это бог, должно быть, / дивной / серебряной ложкой / роется в звезд ухё" (1916, I, 120). Если игра с краткостью текста в футуризме обнажает пустоту "великих", даже космических тем или глубоких идей в поэзии, то у обэриутов несоответствие между пространственным измерением текста и важностью или сложностью темы доведено до абсурда.

Иногда минимализм такого рода скомбинирован с простыми формами версификации или каламбуризма (особенно в рифмованных текстах): "Восемь человек сидят на лавке. / Вот и конец моей скавке" (Хармс, "Скавка", II, 40); "Ногу на ногу заложив / Велимир сидит. Он жив" (заглавие этого стихотворения занимает почти половину всего текста: "Виктору Владимировичу Хлебникову"). Или: "в цимре дяденька гадал / варвар дяленька вандал" ("Дас циммер", Хармс, II, 124); "Яков Лейбус он художник / был в Пивной. И я был там / он сказал мне: ты пирожник? / Я ответил: пополам" (Хармс, I, 18); "Я спросил одну старушку: / что мне делать в 28 лет? / — / Расти свою макушку! — / был ее ответ" (Хармс, I, 66). Иногда сам акт писания тематизируется в крайне коротких текстах: "Легкомысленные речи / за столом произносив, / я сидел, раскинув плечи, / неподвижен и красив" (Хармс, III, 73); "Ну давай бревно писать / давай буквы составлять" (Хармс, I, 149); "Я в трамвае видел деву / даже девушку друзья / вся она такой бутончик / рассказать не в силах я. / Но со мной чинарь Введенский / ехал тоже как дурак / видя деву снял я шляпу / и Введенский снял колпак" (Хармс, II, 30); "Окно выходит на пустырь / ... / Вот мост. Внизу вода. / БУХ. / Это я в воду полетел. / Вода фигурами сложилась. / Таков был мой удел" (Хармс, I, 62). Здесь перед нами случаи, в которых текст и поинта тождественны, или, вернее, где иногда поинта, соль шутки, заменяет всю предысторию: в крайнем случае, это поинты без шутки.

Тяга к краткости приведет Хармса к традициям моностиха, мастеров которого в раннем символизме был Валерий Брюсов. Самый известный пример у Хармса — следующее глубокомысленное стихотворение, которое

состоит только из одного стиха: "За дам по задам задам"; или: "Мышь всякая боится свету" (I, 140).

Но есть и обратные случаи, когда окончание или поинта пропускаются; этот прием служит тем же самым целям (построению ложной сентенции или псевдофилософского изречения): "Физик, сломавший ногу" (Хармс, IV, 36); "Сон двух черномазых дам":

"Две дамы спят, а впрочем нет, / не спят, а впрочем нет, / ... / Толстой упал. Какой позор! / И вся литература русская в ночном горшке" (Хармс, IV, 49).

Крайние возможности такого рода минимализма или максимализма — это свертывание текста до границы его исчезновения, или расширение его до бесконечности или всеобщности, в последнем случае автор должен как бы искусственно положить (физический) конец тексту: "Берег, берег быстрой реки! мы с тобой не старики. Нам не сорок, как другим. / Нашим возрастом благим / мы собьем папаху с плеч. / Вот и все. Я кончил речь" (Хармс, III, 7).

Комбинация мини- и макси-жанров встречается у Хармса в следующей "драме":

"Ч е т ы р е д е в к и н а п о р о г е : / Нам у д в е р и н о г и л о м и т . / ... / Х о р : / Все четыре. Мы же только / скинем плечи с косяка. / ... / Ч е т ы р е д е в и ц ы , и с ч е з н у в и з а м о л ч а в : / ? П О Ч — Ч Е М — М У ! ? / все" (Хармс, I, 39); или: "Ехал доктор издалека / ..." (Хармс, I, 163f.).

4. Нулевое окончание, или конечное ничто

Бесконечность — важная тема уже в романтизме (ср. теорию фрагментарности), в символизме (отрицательная или положительная бесконечность текста или жизни)⁴⁰, в футуризме (концепция "мирсконца") и в абсурдизме (Хармс, "О круге")⁴¹. Для обэриутов бесконечное отождествляется с окончательным ("Tod und Vollendung"), например, с кругом, у которого нет начала и конца. Идеальный абсурдистский текст также не начинается и не кончается: он целиком состоит из середины, в центре которой находится Великое Ничто, дисфинитная пустота, где нет времени или линейной логики. В этом нулевом пункте все категории и координаты сливаются, ВСЕ и НИЧТО совпадают. В этом парадоксальном центре теряются все предметы и слова, все обессмысливается, связность текста, аргументации и логики рассыпается. Ярким примером этому может служить известное

философское стихотворение Хармса "Нетеперь", где в конце текста самые главные темы (или термины) показаны без всяческих синтаксических связей:

"...Где же теперь? / Теперь тут, а теперь там, а теперь тут, а теперь тут и там. / Это быть то. / Тут быть там. / Это, то, тут, там, быть, Я, Мы, Бог" (II, 47).

Иногда искусственность конца текста принимает даже брахимальные свойства. Автор сам "интервенирует" как завершитель собственного текста, отсекающий собственную речь. Стремление текста к бесконечности вызывает ответное стремление автора или слушателя физически и насильственно оборвать его развертывание (особенно ярко это видно в так называемых текстах-прениях, где диалог между спорящими может продолжаться бесконечно) — ср. "Спор между Кукловым и Богаелневым" или следующий мини-диалог любящих:

"ОН — я тут. ОНА — Я тоже. ОН — Я плут. ОНА — И что же? ОН — Влюблен. ОНА — В кого же? ОН — В тебя в тебя. ОНА — О Боже! ОН — Кувшин с водой / мне ночью снялся. / Я ждал тебя, / я так бесился" (Хармс, III, 78-79).

Особый вид брахимальности и внесистемной грубости окончания текста — это пренебрежительный жест незаинтересованности в продолжении рассказа или высказывания — ср. окончание стихотворения Хармса "Уж я бегал, бегал, бегал / и устал...": "Уж я бегал, бегал, бегал / и устал. / Сел на тумбочку, а бегать / перестал. / и т. д." (Хармс 1991, 229). Мертвая точка человека, или, вернее, протагониста, — это конец текста⁴².

Примечания

¹ Цит. по изд.: Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. — Л.: Сов. писатель, 1991. — С. 378. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (Хармс 1991), цифра после запятой обозначает страницу.

² Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. — 1913. — Переиздано в кн.: Манифесты и программы русских футуристов / Изд. В.Марков. — München, 1967 — С. 53-59. Ср. к теории "слова как такового": А.Н.-Л. Der russische Formalismus. — Wien, 1978. — 99 ff.

³ По поводу футуристической теории сдвига, или сдвигологии, ср.: Крученых А. Сдвигология русского стиха. — М., 1923; А.Н.-Л. Der russische Formalismus..., 90 ff.; А.Н.-Л. Pomak (sdvig) // Pojmovnik ruske avangarde / Изд. А.Флакер, Д.Угрешич. — Т. 3. — Загреб, 1985. — С. 61-78.

⁴ Хармс 1991, с. 353.

⁵ Schmid W. Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung" // Wiener Slawistischer Almanach, 9, 1982, 83-110.

⁶ Ср. к проблеме "случая" и "случайности" на переломе между романтизмом и ранним реализмом книгу Ю.М.Лотмана "В школе поэтического слова" (М., 1988, с. 74 и сл.), а также: А.Н.-

- L. Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs "Geroj našego vremeni. 1. Teil" // Russian Literature XXXI, 1992, 491-544.
- ⁷ Лотман Ю.М. Художественная структура "Евгения Онегина" // Ученые записки Тартуского университета. Труды по русской и славянской филологии IX. — Тарту, 1966.
- ⁸ Schmid W. Puškins Prosa in poetischer Lektüre Die Erzählungen Belkins. — München, 1991.
- ⁹ О различиях между футуризмом и обэриутами см.: А.Н.-Л. Probleme der Periodisierung der russischen Moderne. Die Dritte Avantgarde // Wiener Slawistischer Almanach, 32, 1993.
- ¹⁰ Ревзин И.И., Ревзина О.Г. Семиотический эксперимент на сцене // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам V. — Тарту, 1971. — С. 232-254; расширение идей этой статьи см. в работе Ж.-Ф.Жакара: Jaccard J.-Ph. Theater des Absurden / reales Theater // Glossarium der russischen Avantgarde / A.Falker (ed.). — Graz-Wien, 1989, 467-488.
- ¹¹ Хармс 1991, 185.
- ¹² Хармс Д. Неопубликованные материалы // Wiener Slawistischer Almanach 27, 1991, 194-195.
- ¹³ К проблеме единичности, или "сингулярности", в парадоксальных дискурсах см. книгу французского философа: Deleuze, Gilles. Logique du sens. — Paris, 1969 (немецкий перевод: Die Logik des Sinns. — Frankf.a.M., 1993, 132 и сл.).
- ¹⁴ А.Н.-Л. V.Chlebnikovs poetischer Kannibalismus // Poetica, 19,1-2, 1987, 88-133, здесь 97.
- ¹⁵ Есть, по Хармсу, пять значений предметов: геометрическое, утилитарное, эмоциональное, эстетическое и — свободное (ср.: Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. — Bern — Berlin etc., 1991, 119 и сл.; ср. также: Stojmenoff L. Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von D.I.Charms. — Frankf.a.M., 1984, 32 ff.).
- ¹⁶ О концепции "ничто" в мышлении обэриутов см.: А.Н.-Л. Konzeptionen des Nichts im poetischen Denken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu) // Poetica, 1994 (в печати).
- ¹⁷ Первое предложение в книге Виттгенштейна: Tractatus Logico-Philosophicus. — London, 1922, 30.
- ¹⁸ Хармс 1991, 357.
- ¹⁹ Цит. по изд.: Хармс Д. Собрание сочинений. Изд. М.Мейлаха. — Bremen, K-Presse, 1978 (I,II), 1980 (III), 1988 (IV).
- ²⁰ Ту же самую идею можно найти в книге Ролана Барта "Нулевая степень письма" (Barthes R. Le Degré zéro de l'écriture. — Paris, 1953), где этот нулевой уровень покзывается на примере авторов "nouveau roman" (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor).
- ²¹ Цит. по кн.: Жакар 1991, 272.
- ²² Хармс 1991, 376.
- ²³ Хармс 1991, 394.
- ²⁴ Хармс 1991, 294.
- ²⁵ Введенский А. Полное собрание сочинений. — Ann Arbor. — Т. 1. — 1980. — Т. 2. — 1984.
- ²⁶ "...Im schmutzigen Fallen bleibt dem Menschen nur das Eine: fallen, ohne sich umzusehen. Wichtig ist dabei nur, das mit Interesse und energisch zu tun" (dt. Ausg. P. Urban 1992, 207).
- ²⁷ Ср. мою книгу о раннем символизме: А. Н.-Л. Der russische Symbolismus. — Wien, 1989. — Т. 1. — С. 133 и сл.
- ²⁸ Николов Андрей (Андрей Н. Езунов). Собрание произведений / Под ред. Г.Морева, В.Сомскова // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 35, Wien, 1993.

- 29 Wunderlich D. Handlungstheorie und Sprache. — In: Studien zur Sprechakttheorie. — Frankf.a.M., 1976, 30-50.
- 30 Концепция "желания" (désire) играет центральную роль в психоаналитических теориях Жака Лакана и, тем самым, в антропологии постмодернизма. Ср. синтетическое изложение в кн.: Widmer P. Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder zweite Revolution der Psychoanalyse. — Frankf.a.M., 1990.
- 31 Ср. одноименное произведение Зощенко. Связи между обэриутами и Зощенко мало изучены; интересна в этом отношении, в частности, стилизация (или сказ) полубразованного советского человека, или псевдоизобретателя, частного ученого и т.д. у Зощенко (например, в рассказах Назара Синебрюхова) и у обэриутов.
- 32 Огромную роль играет мотив "шара" в мифопоэзии Андрея Белого, особенно в его "Первой Симфонии".
- 33 Хлебников В. Ошибка смерти (1915) — в одноименном альманахе ("Ошибка смерти". — М., 1917). Заглавие пьесы Хлебникова варьируется в романе В.Казакова "Ошибка живых" (1970) и в антологии П.Урбана: *Der Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten* (Hg. P.Urban). — Frankf.a.M., 1990.
- 34 Lachmann R. Gedächtnis und Literatur. — Frankf.a.M., 1990, 102; 507 ff.; A.H.-L. Der "Welt-Schädel" in der Mythopoesie V.Chlebnikovs // Weststeijn W. (Hrsg.). Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. — Amsterdam, 1986, 129-181; A.H.-L. V.Chlebnikovs poetischer Kannibalismus // Poetica, 19, 1-2, 1987, 88-133.
- 35 Лихачев Д., Панченко А. "Смеховой мир" Древней Руси. — Л., 1976. — С. 93 и сл.
- 36 Хармс Д. Собрание произведений / Под ред. М.Мейлаха, Вл.Эрля. — Т. 2. — Бремен, 1978.
- 37 Термин "текучесть" у Хармса взялся от позднего футуриста-заумника Туфанова (Жакар 1991, 42).
- 38 Проблемами объема текста в 20-е годы занимался Б.М.Эйхенбаум (ср.: A.H.-L. Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung // Grübel R. (Hrsg.). Russische Erzählung / Russian Short Story / Russkij rasskaz. — Amsterdam, 1984, 1 ff.); Смирнов И.П. О смысле краткости // Русская новелла. Проблемы теории и истории. — СПб., 1993. — С. 5-13.
- 39 Маяковский В. Полное собрание сочинений. — Т. 1. — М., 1955. — С. 50.
- 40 A.H.-L. Der russische Symbolismus. — Wien, 1989, I, 134 ff.; A.H.-L. Utopija / apokalipsa // Pojmovnik ruske avangarde... — Т. 9. — Zagreb, 1993, 9-40.
- 41 Хармс Д. О круте (1931) // Ziegler R. (Hrsg.). Neue Russische Literatur. — Salzburg, Bd. 2-3, 1979/80, 142; ср. Жакар 1991, с. 99 и сл.; 362.
- 42 О поэтике "конца" у обэриутов см.: A.H.-L. Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele // Poetik und Hermeneutik XVI: Das Ende — Figuren einer Denkform. — München, 1994 (в печати).

**THE CONCEPTION OF FORTUITY
IN THE OBERIU ARTISTIC THINKING
(s u m m a r y)**

This paper concerns the most relevant components of the Oberiu artistic thinking (first of all, D.Harms and A.Vvedenskij). Against a wide background of Russian classics of the 19th century (Pushkin, Gogol), the author attempts to shape the basic concepts in the Oberiuts' interpretation of the world, creation, and the literary work. The author compares them with other trends of the Russian Avant-garde and Modernism, especially Futurism (Khlebnikov, Kruchenyh). The Oberiu poetics is considered a poetics of absurdity; a most thorough analysis of the consequences of the latter for the structure of the plot as well as of the text is presented.

(Summarized by M.Dymarsky)

Михаил Вайскопф
(Тель-Авив)

ВЕЩИЙ ОЛЕГ И МЕДНЫЙ ВСАДНИК*

Пушкинский сюжет все еще плохо изучен. Специальные работы о нем почти неприметны на фоне биографических, текстологических, историко-литературных исследований. Между тем обращение к сюжетике, не говоря уже об ее значимости, помогло бы прояснить содержательную сторону некоторых текстов, определить их место в ряду других.

Так получилось, что была обойдена вниманием "Песнь о вещем Олеге", принадлежащая к числу важнейших, едва ли не ключевых стихотворений Пушкина. Недоуменно-пренебрежительная и, возможно, случайная реплика Б.В.Томашевского: "Песнь о вещем Олеге" кажется какой-то картинкой, никак с прочим творчеством Пушкина не связанной¹ — возымела силу авторитетного приговора. Отвергая мнение об изолированности "Песни", мы надеемся показать, что она открывает собой громадный корпус текстов (вплоть до "Медного всадника" и "Сказки о золотом петушке"), реально объединяемых общей сюжетной основой. Этот сквозной пушкинский сюжет — роковая встреча с мертвецом², — в отчетливом, законченном и "моделирующем" виде представленный впервые в "Песни", явится предметом дальнейшего описания.

Мотив физического, вещественного (не призрачного) движения, "восстания" умершего обычно сливается у Пушкина с мотивом возмездия; в подавляющем большинстве случаев покойник "пробуждается" единственно с целью покарать живого:

И шла молва в простом народе,
Что, обрываясь по ночам,
Они до утра на свободе

Михаил Вайскопф — профессор Тель-Авивского университета. Участник цикла "Западные слависты в Герценовском университете" (сентябрь 1993 года).

*Статья была впервые напечатана в *Wiener Slawistischer Almanach* (Bd. 12, 1983, s. 243-260). Учитывая малодоступность этого издания, особенно его выпусков прошлых лет, в России, редакция сочла уместной — в порядке исключения — предложенную автором перепечатку этой работы. Редколлегия благодарит издателей WSA за предоставление возможности настоящей републикации, а автора — за подготовку новой редакции статьи.

Гуляя, мстя своим врагам.

(*"Альфонс садится на коня..."*)

И наоборот: дабы отомстить за себя, пушкинский герой должен сначала погибнуть. Неудивительно, что его смерть носит зачастую мнимый или временный — в пропсовском смысле — характер: так "умирают" Руслан, сраженный Фарлафом, и Руслан-призрак, Мазепа, Мария Кочубей, черногорцы, отравленная царевна, путешествующие на тот свет Балда, Гвидон, Стамати. Типологически близкая картина обрисована в "Выстреле", где редуцированный мотив гибели метонимизирован: прострелена не голова, а шапка Сильвио — ср. в "Бонапарте и черногорцах". Замещение, в своей основе метонимическое, в этой группе текстов вообще широко используется, распространяется на персонажей и, как на примере Лжедмитрия отметил Р.О.Якобсон, принимает вид инкарнации. Добавим, что убитый перевоплощается обычно в ровесников — Тазита, Натапу ("Жених") и в потомков — Марию Кочубей, Владимира Дубровского; ср. различные модификации последнего мотива в "Русалке" и "Песнях западных славян". Замещение, в общем, присоединяется к мотиву временной смерти, и тогда персонаж, заменяющий покойника, наделяется чертами безумия.

Резюмируя сказанное, необходимо подчеркнуть, что использование приема мнимой гибели позволяет осуществить сюжетную реориентацию образа: мстящая жертва — Мазепа, Стамати, Евгений — может превратиться в преступника³, а действие обретает симметрическое развитие.

В качестве варианта сюжета о карающем мертвеце целесообразно рассматривать и сюжет о мстящей статуе, подробно проанализированный Р.О.Якобсоном на материале "Каменного гостя", "Медного всадника" и "Сказки о золотом петушке"⁴. "Загробная ревность", на которую указывает исследователь (связавший ее с биографическими обстоятельствами — сватовством и женитьбой Пушкина), — лишь одна из возможных мотивировок конфликта. Совсем другие приводятся в "Утопленнике", "Гробовщике", "Пиковой даме" и большей части остальных текстов. Место и значение обязательного мотива вины проясняются лишь в целостной мифологической и семантической схеме повествования.

1. Исходный, определяющий элемент сюжетного действия — нарушение одним из персонажей какой-либо нормы поведения, условия, договора; аде-

кватный или же, как правило, результирующий момент нарушения — *убийство* жертвы и (или) *попрание*⁵, оскорбление праха.

2. Акт возмездия предвдвряется — всегда маркируемым — внезапным движением мертвой либо безумной головы⁶ мстителя. Жертва карает обидчика⁷ безумием, смертью или вселяет в него патологический ужас, после чего обычно возвращается в состояние неподвижности или исчезает.

3. Нарушение, в принципе, тождественно попытке обмануть будущее, изменить должный или предустановленный порядок вещей, то есть *судьбу*. Это особенно опутимо в тех весьма многочисленных текстах, где наличествует мотив предсказанной гибели. Неотвратимое исполнение пророчества полностью отождествляется с мпением. Соответственно, в метафизическом плане карающий мертвец представляет от небесного Рока. Так, например, вычитанное колдуном в "черных книгах" реализуется тогда, когда Голова — посредством Руслана — мстит Черномору. В той или иной форме будущее предсказывается нарушителю в "Полтаве", "Борисе Годунове", "Выстреле", сказках о мертвой царевне, Салтане, Балде и золотом петушке (договор как обращенное предсказание) и в "Утопленике": "Суд наедет, отвечай-ка; С ним я ввек не разберусь" — ср. вторжение "Каина".

4. Преступление метафоризируется в переход пространственной границы; пространственное же препятствие, со своей стороны, приобретает статус некоей сакрализованной этической преграды. Значимо, что мертвец обычно пребывает наверху, а граница, как в эмсеборческих фольклорных сюжетах, ориентирована по вертикали. Преступление и возмездие развертываются на фоне динамического (вода) или рельефного (лес, гора, холм, ущелье, надгробные камни, склеп, пещера) пустынного ландшафта, изоморфного поднимающемуся "из праха" черепу⁸. Реже это граница дома (окно, порог, двери) или города (крепостная стена, ворота)⁹.

Как и в фольклоре, пространство полностью семантизировано: сопредельным зонам — низ — верх и т.п. — придаются полярные значения. прошлое и будущее, профанный и сакральный, земной и потусторонний миры. В фольклоре перемещение из одной зоны в другую — это переход через смерть; у Пушкина герой переступает через труп жертвы. Затем, в отличие от фольклора, в пушкинских текстах преимущественно описывается не пребывание персонажа в загробном царстве, а сама гибель нарушителя на стыке двух миров.

Мстящий мертвец, следовательно, не только охраняет этико-пространственную границу¹⁰, сколько является ее прямым олицетворением¹¹. Получив темпоральное значение "финала", став фатальной конечной точкой "жизненного пути" героя, граница явственно идентифицируется с судьбой.

5. Семантизация пространства необходимо согласуется с семантизацией пространственной динамики, для героя всегда сопряженной с угрозой преодоления рокового рубежа. Иными словами, движение как таковое чревато смертью. Основной же пространственно-двигательный образ у Пушкина — это конь. В итоге возникает стереотипный мотив рокового коня, несущего гибель всаднику. А так как пространственно-мобильная схема сюжета подчинена исходной этической установке, непременным условием реализации данного мотива служит вина всадника — преступление, направленное против коня. В равной мере справедливо, конечно, и обратное утверждение: коль скоро этическая установка ищет для себя пространственно-динамического воплощения, и жертвой и мстителем оказывается в первую очередь конь. (Показательно, что уже в "Руслане и Людмиле" функции коня придают Великану, жертве Черномора: "И сосну на плечо взвалил, А на другое для совета Злодея брата посадил; Пустился в дальнюю дорогу".) Поэтому сюжет о карающем мертвце — это прежде всего сюжет о всаднике и коне.

6. Если движение, как сказано, таит в себе гибель, то и смерть, поджидающая нарушителя на "границе", является, в свою очередь, силой динамической: активность мертвеца естественно связывается с конем как воплощенной мобильностью, причем сторожевая функция первого переносится на второго. Сакраментальное изображение верного коня, охраняющего труп Руслана, восходит к "Сраженному рыцарю" (1815) — стихотворению, где мотив кары еще только смутно намечается:

Последним сияньем за лесом горя,
Вечерняя тихо потухла заря,
Безмолвна долина глухая;
В тумане пустынном клубится река,
Ленивой градою вдут облака,
Меж ними луна золотая.

Чугунные латы на холме лежат,
Конь раздробленно, в перчатке булат,

И щит под шоломом заржавым,
Вонзились шпоры в увлажненный мох:-
Лежат неподвижно, в месяца рог
Над ними в блистаньи кровавом.

Вкруг холма обходит друг сильного — конь;
В очах горделивых померкнул огонь —
Он бранную голову клонит.
Беспечным копытом бьет камень долины —
И смотрит на латы — конь верный один,
И дико трепещет и стонет.

Во тьме заблудившись, пришелец идет,
С надеждою робость он в сердце несет -
Склонясь над дорожной клякою,
На холм он взобрался, и в тусклую даль
Он смотрит, и сходит, и звонкую сталь
Толкает усталой ногою.

Хладеет пришелец — кольчуги звучат.
Погибшего грозно в них кости стучат,
По камням шолом покатылся,
Скрывался в нем череп... при звуке глухом
Заржал конь ретивый — скок летом на холм —
Взглянул... и главою склонился.

Уж путник далече в тьме бродит ночной,
Все мнится, что кости хрустят под ногой...
Но утро денница выводит —
Сраженный во брани на поле лежит,
И латы недвижны, в шлеме не стучат,
И конь вкруг погибшего ходит.

7. Дальнейшее развитие сюжета, продиктованное собственной его трансформационной логикой, неминуемо должно привести к слиянию или отождествлению мотивов. Создается синтетический по происхождению образ мертвого (металлического и т.п.) всадника¹², извлеченный поэтом из круга универсальных мифологических представлений; и в них, как мы увидим, просвечивает архетипически содержательная подоснова сюжета, вызывающая к реконструкции.

Для решения подобной задачи нам следует обратиться непосредственно к "Песни о вещем Олеге", в которой с исчерпывающей полнотой раскрыва-

ются не только принципы морфологической организации сюжета, но и подбор его важнейших содержательных элементов. Стоит упомянуть, что, собственно, сама структурная насыщенность этой "загадочной" баллады всегда затрудняла правильное ее прочтение. Перераспределение и совмещение абстрактных смысловых категорий (этическая и хронотопическая семантика) носят скрытый — точнее, скрыто метафорический характер. Повествование, знакомя читателя с готовыми результатами подспудного трансформационного процесса, приковывает его внимание к образному и индивидуально-тематическому наполнению "Песни", оставляя в неведении относительно ее "семантической фабулы".

Итак, герой, собирающийся "отмстить неразумным хозарам" (с первых же строк вводится и мотив мщения, и актуализация прошлого, переданная в пространственном движении), обращается к кудеснику с просьбой о предсказании. Встреча происходит на границе поля и "темного леса", символизирующего в данном случае не только загробный мир, но и будущее (ср.: "Грядущие годы таятся во мгле"). Географическое перемещение сразу же раскрывается как метафора жизненного пути, о последней "границе" которого Олег и вопрошает кудесника. Иначе говоря, абстрактная категория судьбы трансформируется в категорию хронотопическую; на уровне повествования это означает, что рок — "незримый хранитель" — олицетворен в пространственно-мобильном образе. Описание пространства, угрожающего и вместе "покорного" Олегу, постепенно фокусируется на самом князе и — затем — на его коне, как бы аккумулирующем завоевательное движение всадника: конь, соотнесенный с "броней" и "хранителем", заключает роковую границу в самом себе.

Запомни же ныне ты слово мое:

Вонтелю слава — отрада;
Победой прославлено имя твое;
Твой плит на вратах Цареграда;
И волны и суша покорны тебе;
Завидует недруг столь дивной судьбе.

И синего моря обманчивый вал
В часы роковой веселоды,
И пращ, и стрела, и лукавый кинжал
Щадят победителя годы...
Под грозной броней ты не ведаешь ран;
Незримый хранитель могучему дан.

Твой конь не боится опасных трудов:
Он, чуя господскую волю,
То смиренный стоит под стрелами врагов,
То мчится по бранному полю.
И холод и сеча ему ничего.
Но примешь ты смерть от коня своего".

Стремление Олега оградить себя от предсказанной участи, как и его изначальная готовность предоставить кудеснику в награду "любого коня" (то есть, по определению, и "верного слугу"), в сюжетной перспективе равнозначны отказу от движения; на деле оно, перекодируясь, переносится в этическую сферу: происходит необходимое нарушение нравственного условия, отвечающее попытке героя обмануть судьбу. Олег предательски разрывает союз с "верным другом", отправляя того в ссылку. Нарушение столь же необходимо влечет за собой гибель жертвы. "Мой конь и доньне носил бы меня", — говорит князь через много лет после смерти "товарища": значит, конь "и доньне" был бы жив, если бы всадник не отослал его. И, наконец, за убийством следует поправление черепа, действие, которое корреспондирует с оскорбительным выпадом Олега в адрес "безумного старика"-кудесника: "Князь тихо на череп коня наступил".

Психологическая сложность поведения героя¹³, скорбящего о гибели "товарища", никак не отменяет уничтожительной символики жеста. Пушкинский Олег, подобно его летописному прототипу, глумится над прахом коня: "Мне смертию кость угрожала!". Сцена на холме, между прочим, была предвосхищена в черновом наброске монолога кудесника: "Твой недруг во прахе раздавлен"; "Твой недруг лукавый раздавлен". У Пушкина это обычная поза торжествующего победителя: "Целуйте жезл России И вас поправшую железную стопу" ("Недвижный страж дремал на царственном пороге...", — слова, предвещающие вторжение призрачного мстителя); "И бунт раздавленный умолк" ("Бородинская годовщина"); "Стамбул гяуры нынче славят, а завтра кованой пятой, Как змия спящего, раздавят".

Словом, предреченная гибель Олега предстает актом возмездия — к тому же "двойного", ибо конь одновременно замешает оскорбленного кудесника.

Как видим, семантическое сближение коня с попраным черепом, слабо означенное в "Сраженном рыцаре", в сцене на кургане и том эпизоде "Рус-

лана и Людмилы", где показано оскорбление героем Головы, здесь наконец сюжетно конкретизировалось.

Но в "Песни", кроме того, мертвая голова впервые соединена также и со змеей. Затем, по ходу дальнейшего развития мотива, появляются: "усыня" — Мазепа (см. заодно метафору гробовой змеи в описании казни); в "Феодоре и Елене" — черная ядовитая кладбищенская жаба под отрубленной головой Елены (поочередно служит орудием мщения для обоих антагонистов — ср. в "Руслане и Людмиле" меч под отрубленной головой Великана); змей, терзающий преступную героиню "Сестры и братьев"; ср. участь братоубийцы в "Янко Марнавиче": "С того времени он тоскуя бродит, Словно вол, ужаленный змеею".

Использование в "Песни" этого универсального хтонического образа вызывает некоторое недоумение. Финальный эпизод баллады позволяет усмотреть в ней инверсию мифологического сюжета о битве всадника со змеей. Следует, тем не менее, иметь в виду, что змеею на Олега насыпает, в конечном счете, посланник Перуна, бога-громовержца и змеборца: обстоятельство, объясняемое не соображениями этнографического историзма, а собственно семантической конструкцией сюжета.

До сих пор мы более или менее подробно разбирали сюжетную роль карающего коня; теперь целесообразно перейти к образу всадника-стража. Уточняя сказанное выше, отметим, что последний не вполне отождествляется с мертвецом — скорее, действительно приходится говорить о всаднике "неотмирном": вне — и неживом в самом широком смысле слова. Мифологизация образа была продиктована осознанным обращением к его фольклорному "прототипу".

Не один только Олег, каким он изображается в начале "Песни", — практически все всадники-воители, принимающие на себя карательную функцию, — в той или иной степени ипостаси громовника. Описание непобедимого князя, закованного в "грозную броню", перекликается с портретом другого "металлического" всадника — Руслана: "Блестя в латах, как в огне, Чудесный воин на коне, *Грозой* несется, колет, рубит (...) Как *божий гром*, наш витязь пал на басурмана". Таков же "могучий седок" Петр в "Полтаве": "Он весь, как *божья гроза*". Предельного усиления символика достигает в "Медном всаднике": "Как будто *грома грохотанье* — Тяжелозвонкое скаканье. По потрясенной мостовой".

Используя самые разнородные мифологические мотивы, сюжет в целом апеллирует к универсально-мифологическому стереотипу — образу всадника-громовержца, взятому сразу в трех функциональных аспектах: провозвестник судьбы, карающий судия и победитель хтонического противника.

Орудием верховного божества в его конфликте с человеком выступает мертвая, окаменевшая голова — горгона Медуза, ставшая эгидой, — и мертвая рука, ставшая молотом, жезлом или топором судьбы¹⁴.

Огонь и иные, более конвенциональные средства (меч Руслана и т.п.) употребляются в трех случаях, когда металлическому всаднику противостоит хтоническое существо, олицетворяющее загробное царство, и столкновение принимает вид змеборства — то есть тогда, когда мертвец-мститель заменен мятежным мертвецом-преступником; иногда оба эти значения совмещаются в одном и том же персонаже: Голова, Мазепа, Евгений.

Пушкинский всадник, соответственно, действует в двух различных сюжетных планах: он победитель хтонических сил, и вместе, как сказано ранее, — нарушитель, престапующий в ходе смертоносного движения пространственно-этическую границу. Первая, традиционно змееборческая трактовка образа превалирует над второй; безотносительно к предварительной ситуации наездник, наделенный атрибутами громовержца, в поединке всегда сокрушает хтонического противника: Руслан — лесных демонов, Голову (нужно, правда, учесть "помощную" роль этого персонажа и мотив замещения), Черномора и печенегов, Олег — "неразумных хазар", Петр — Мазепу, Медный всадник — мятежную Неву.

Течение сюжета варьируется в зависимости от символического статуса конкретного героя — от степени его идентификации с подлинным протагонистом. Скажем, победоносный всадник Руслан на деле всего лишь следует указаниям Финна-прорицателя, осведомленного о воле небес. Олег — "перун" применительно к хазарам, но не по отношению к действительному Перуну. Перейдя в разряд нарушителей, князь, в заключительном эпизоде, попросту перестает быть наездником — зато его конь делается орудием божества, соединяясь с которым как бы достраивает до канонической целокупности подразумеваемый образ всадника-громовержца: в этом смысле можно считать, что посланник Перуна все же принял княжеский дар.

Совершенно иначе строится в "Полтаве" и "Медном всаднике" характеристика Петра, практически приравниваемого — особенно во втором случае — к верховному божеству; но в обоих текстах ему одновременно сообщаются черты нарушителя. В "Медном всаднике" тема нарушения приобщена к имперской: победоносное движение завоевателя навлекает на него мпение со стороны покоренных врагов. Пространственно-этическая граница отождествляется на сей раз с границей государственной — с роковым "пределом" территориального расширения Российской империи, основателем которой, по взглядам тогдашних историков — Карамзина, например, — считался варяг Олег. Его личность прочно ассоциировалась у Пушкина с представлением о непреодолимом пространственном рубеже империи (см. "Олегов щит"); наряду с этим семантические составляющие "Песни о вешем Олеге" — всадник, конь, змея, — втягиваясь в движение "державной" темы, переосмыслились как ее сущностное выражение. Не будет оттого преувеличением сказать, что "Песнь" оказалась сюжетным и, в значительной степени, тематическим инвариантом для поздних пушкинских произведений, насыщенных историософской проблематикой — проблематикой империи и бунта¹⁵. В поэме конь — это Россия; в "Песни", как отмечалось, — пространство, покорное Олегу; ср. параллелизм: "И волны и суша покорны тебе" — конь "чует господскую волю".

Только союз всадника с конем, начала повелевающего с началом подчиненным, обеспечивает победоносную целостность империи. Нарушая означенное условие, всадник инспирирует ответный бунт коня, принимающий специфически богоборческую и хтоническую окраску. "Мятежник", олицетворяющий силы хаоса, семантически сближается со змеей и апокалиптическим "зверем из бездны". Но поскольку данный сюжет полностью ориентирован на универсальный, общекультурный рассказ о всаднике-змееборце, конь функционально как бы раздваивается; и если мятежная Нева действительно уподоблена коню¹⁶, то осаждает она конного же противника.

В "Медном всаднике" Пушкин прежде всего опирался на готовую и родственную ему классицистическую традицию, аллегорически связывавшую те или иные мотивы мифа о громовнике-змееборце — Зевсе или Перуне — с имперской темой. (См., например, значение слова "Перун", указанное в Словаре языка Пушкина). Среди прочего, он просто использовал в поэме исходную, общеизвестную аллерику монумента, устройство и даже исто-

рия которого странно перекликались с так называемым основным мифом¹⁷. "Дикая скала", воплощавшая хаос и увенчанная "коварной" змеей, величалась "Гром-камень" (он был расколот молнией¹⁸), и это название сюжетно конкретизировалось в тексте: "грома громыханье" — эффект удара конских копыт о камни мостовой.

Смысловая двушланность бронзового коня в известной мере предопределена композицией памятника. Конь опирался хвостом о змею, обретая в ней парадоксальную гарантию своей устойчивости; с водой и змеиной хтоникой образ соотнесен уже хотя бы "по смежности", в силу "срединного" — между всадником и змеей — пространственного положения бронзовой фигуры, в которой внезапно проступают приметы земноводного существа: "И всплыл Петрополь как Тритон, По пояс в воду погружен". Черновая правка показывает, что здесь имелся в виду кентавротритон (гиппокамп) — существо с рыбьим хвостом и передними конскими копытами: "По пояс рыбой обращен"; следующее исправление: "Хвостом был в воду погружен". Понятно вместе с тем, почему именно змея в тексте вообще не упомянута: она отождествлена с наводнением¹⁹.

Основание пограничного города, закрепившее победу над Швецией, предваряется у Пушкина мотивом *попрания*: "Ногою твердой стать при море". Камень, каноническое оружие божественного змеборца, становится для Петра-зодчего средством обуздания враждебных волн. В черновике они, как известно, именовались "варяжскими", позднее — "финскими", что, в принципе, одно и то же: в пушкинские времена финны, подобно шведам, считались выродившимися потомками варягов²⁰. Если же учесть, что нынешний враг — это вчерашний создатель России, "пращур" ее родовой аристократии, то Петр, каким он описан во Вступлении, получает статус "нарушителя"²¹ и едва ли не отцеубийцы; шведско-варяжская тема смыкается и идентифицируется с собственно российской, а петербургский потоп оборачивается историческим возмездием, "казнью" и пробуждением мертвецов: "Гроба с размытого кладбища Пльвут по улицам!"²².

Варяжская — и, значит, исконно русская, — родословная потомственного аристократа Евгения проясняется в "Езерском": "Мой Езерской происходил от тех вождей, Чей дух воинственный и зверской Был древле ужасом морей". Очевидно, герой повинен в том, что он попросту забыл предков: в глазах Пушкина, воспевшего "любовь к отеческим гробам", это, бес-

спорно, тяжкое нарушение нравственной нормы. С этой виной сплетается другая — ропот на судьбу, сопряженный со стремлением ее изменить. "Мечтания" петербургского чиновника непосредственно предшествуют спелости наводнения, а оно ассоциируется с "восстанием" предков героя: сторожерой "мраморный зверь", коррелирующий с бунтующим "зверем" — Невой, — геральдическая эмблема, аналог "геральдического льва" из "Езерского".

Кара, постигшая Евгения, — гибель невесты — превращает его в "безумца": как уже указывалось, мотив замещения мертвеца соединяется с мотивом временной смерти замещающего персонажа, облеченного карательной миссией; но мщение Евгения обращено против "чудотворного строителя". "Зверский дух" варягов возрождается в герое, "обуянном силой черной"; бестияльно-хтонические признаки ("взоры дикие", злобный шепот и т.п.) роднят его с черной змеей из "Песни", клокочущей Невой (ср., в частности: "К решеткам хлынули каналы" — "Чело К решетке холодной прилегло") и с одичалым конем. Нетрудно, конечно, заметить, что в движении "безумца" "кругом подножия кумира" дублировано перемещение коня вокруг могильного холма, описанное в "Сраженном рыцаре" и "Руслане и Людмиле"²³.

Разумеется, хтонические черты не исчерпывают характеристики героя, и не только ими обусловлено его поражение. В контрастном сопоставлении со своим антагонистом Евгений сохраняет, тем не менее, свойства жизнеспособности, человечности, актуализированные в контексте насущной для Пушкина 30-х годов темы семейного счастья и "смирненного приюта"; однако именно в этом плане выпад героя против "кумира" изофункционален обычному поспрашиванию праха. Незадачливый мститель становится жертвой возмездия, погибая под ударом роковой мертвенной силы. Как раз эту, трагическую, сторону конфликта подчеркивал Р.О.Якобсон, рассматривавший сюжет о карающем извятии под углом зрения личной судьбы Пушкина.

Оставляя в стороне любые биографические аналогии, отметим, что та двусмысленность, которой отличается изображение Всадника и Евгения, поддерживается в первую очередь амбивалентностью и обратимостью основных содержательных моментов мифа, лежащего в основании поэмы, — при том, что некоторые центральные его эпизоды (например, мотив "спрятанной воды") здесь инвертированы.

Показательно и другое, чисто логическое противоречие, доставшееся Пушкину в наследство от мифа: неясно, является ли Всадник "властелином судьбы" или только избранным ею орудием ("Судьбою здесь нам суждено"). Видимо, оба толкования совместимы: в одном и том же лице судьбоносный всадник — "властелин", вздернувший коня-Россию на дыбы, слит с всадником-нарушителем, обреченным на вечное противоборство с мятежным противником. И все же в подобном совмещении таилась некоторая несообразность, очевидно тяготившая Пушкина.

Тема рока в любой ее трактовке апеллирует к философскому вопросу о свободе воли; по мере дальнейшего разворачивания сюжета, демонстрировавшего свою внутреннюю антиномичность, вопрос этот делался для автора "Песни о вещем Олеге" все более актуальным. В самом деле, если жизнь "нарушителя" всецело управляется роком, правомерно ли вменять ему в вину "нарушение" и оправдана ли кара?

В "Сказке о золотом петушке", последнем большом законченном произведении, реализующем эту тему, очерчена парадоксальная ситуация: появление шамаханской царицы, о которой сообщает вещий страж, вначале не представляет никакой опасности. Несчастье обрушивается на Дадона лишь после того, как он следует провокационному указанию петушка. Возмездие — лишь предлог для судьбы, подыскивающей "мотивировку". В то же время — и это характерное, неустранимое противоречие — вопрос о вине Дадона не снимается.

Разительное сходство "Сказки" с повествованием об Олеге, обнаруживающееся при внимательном прочтении, вынуждает нас отказаться от ее подробного разбора: это значило бы обречь себя на повторения. Отметим лишь несколько параллельных мотивов, примечательных с точки зрения типологии сюжета.

В обоих текстах мститель именуется поначалу "старым другом" героя; и там и здесь внезапная смерть сражает нарушителя в момент триумфа; кудеснику соответствует звездочет, коню — петушок.

"Песнь..."

"В награду любого возьмешь ты
коня".

Кудеснику "княжеский дар (...)

"Сказка..."

"Попроси ты от меня <...>
Хоть коня с конюшни царской".

"Не хочу я ничего!"

не нужен".

"Олег усмехнулся — однако чело
И взор омрачился думой".

"Ты лживый, безумный старик!"

"Князь тихо на черен коня наступал".

"И вскрикнул внезапно ужаленный
князь".

"Царь, хоть был встревожен сильно,
Усмехнулся ей умильно".

"Ты с ума рехнулся".

"Царь хватил его жезлом
По лбу".

"Охнул раз, — и умер он".

Более существенно, что переключка текстов внутренне полемична. Как и в "Песни", герой пытается перейти пространственно-этическую границу, наделенную также темпоральным значением²⁴; но в "Сказке" осознана и безрезультатность вторжения в будущее. Другой аспект нарушения — попытка Дадона обратить время вспять. Царь-старик неожиданно принимает на себя роль младшего, "третьего" сына. Инвертируя привычное для фольклора распределение функций (ср., к примеру, сюжет "Царь-девицы"), Пушкин откровенно пародирует народную сказку с ее счастливой свадебной концовкой. Сходно в "последней сказке Пушкина" переиначиваются и одновременно "суммируются", "резюмируются" центральные мотивы сюжета о мщении. Вместо металлического всадника дан металлический петушок; но нужно помнить, что этот замещенный образ эволюционировал, как установила А.А.Ахматова, из ирвинговского "*медного всадника*"; с другой стороны, "*спица*"-пьедестал корреспондирует с *колесницей* (конем) Дадона. Объединяя черты всадника и коня, образ несет отпечаток своего двойственного происхождения²⁵.

Судьбоносный громовержец замещен в "Сказке" солнечным божеством, от которого представляет звездочет, золотой петушок (соляная символика достаточно очевидна²⁶) и светозарная царица. Но показательно, что ранее, в черновике, речь шла о модифицированном двойнике громовержца — *Илье пророке*; собственно, с его небесной колесницей коррелировала "спица" петушка: "Царь сзывает третью рать И ведет ее к востоку, Помолясь Илье пророку".

В целом же поэтика замещений и "переиначиваний" выразилась в одной замечательной особенности, резко выделяющей это сочинение из круга рас-

смотренных текстов. К концу действия здесь не только исчезают все персонажи — Дадон, царица, звездочет и петушок, — но и само повествование объявляется фикцией ("Сказка ложь") и аллегорией ("да в ней намек"). В плане эволюции сюжета низведение его к столь "несодержательному" финалу носит отчетливо декларативный характер. Замещения, иносказательность, "недоговоренность", пародийность и прочие отличительные свойства "Сказки" должны восприниматься читателем как средство ее абстрагирования от любой возможности прикрепления к конкретно-биографической, социальной и т.п. — тематической ситуации²⁷.

Сюжет, исчерпавший свои эволюционные возможности, здесь явлен в чистой логической форме, и "Сказка о золотом петушке" соотносится с "Песнью о вешем Олеге", как конец соотносится с началом.

Примечания

¹ Томашевский Б. Пушкин. Кн.2. — М.-Л., 1961. — С.171.

² См. замечания А.К.Жолковского насчет типовой ситуации "Покидание могил, разговоры из-за гроба; 'мертвый хватает живого'": Жолковский А.К. Материалы к описанию поэтического мира Пушкина // Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes. — Stockholm, 1979. — P. 71.

³ При инкарнационной замене намечается иногда другая возможность, негативная с точки зрения исследуемого сюжета. Известная самостоятельность образа "заместителя" постепенно выводит его из рамок первоначального, узкосамостоятельного задания; мотив финального возмездия отступает на задний план и наконец исчезает, а повествование обрывается. Так произошло в "Тазите" и "Дубровском". В "Тазите" мы находим особо интересный пример того, как конкретный содержательный материал, привлекаемый благодаря расширительному использованию приема замены, может необратимо разрушить морфологический строй рассказа о возмездии. Герой, заступающий место погибшего брата, должен наказать убийцу. Однако в глазах христианина Тазита кровная месть приравнивается к нарушению нравственного закона; с позиции же рода именно отказ от нее равносильна оскорблению покойника. Последний, выходит, обязан покарать Тазита: "Чтоб мертвый брат тебе на плечи Окровавленной кошкой сел И к бездне гнал тебя нещадно". Но раз брат, как выясняется, способен обойтись без "заместителя", то обесмысливается и исходная замещающая функция Тазита. Коллизия, по существу, неразрешима — повествование просто переводится в другую плоскость.

⁴ Jacobson R. The Statue in Pushkin's Poetic Mythology // Pushkin and His Sculptural Myth. — The Hague, 1975. — Pp. 1-44.

⁵ Особый вид нарушения, типологически близкий к попранию и в принципе его исключаящий, — "оскорбление седины". За ним следуют: 1) временная смерть старика-мстителя — ср. сказанное выше о Мазепе и о Стамате из "Феодоры и Елены"; 2) замещение (включая инкарнацию) — карта вместо покойной графини, петушок вместо звездочета и пр.

6 Применительно к "Петербургским повестям" на эту черту впервые указал В.Ф.Ходасевич, связавший, правда, безумие Германа, Евгения и Павла с действием нечистой силы. См.: *Ходасевич В.Ф. О Пушкине. — 1937. — С. 473.*

7 Исключения единичны и поддаются интерпретации. Предварительно заметим, что сюжет надлежит рассматривать в функционально-телеологической целостности. Гибель и воскрешение, описанные в "Пророке" и "Подражаниях Корану", как и оскорбление черепа, упомянутое в "Послании к Дельвигу", в его состав не входят, значит, перечисленные тексты "исключением" вовсе не являются. По определению, не представляет собой исключения и "Марко Якубович": нарушителем оказывается не живой, а мертвец, и занимающий нас сюжет здесь, естественно, полностью инвертирован. Что же касается "Являша королевича", то небезынтересно указать, что в тех случаях, когда мертвец — мифологический речной персонаж, конфликт проецируется в вечность ("Утопленник") либо не получает сюжетного завершения. Это, вероятно, объясняется универсальной функцией водной стихии как субстанции вечного движения; месть, в частности, не может быть сведена к убийству, ибо даже смерть остается проблематичной — ср., скажем, "бессмертие" Рогдая. Отсюда и допустимость переключения конфликтной ситуации "Русалки" в позитивный аспект "Являша королевича" — при незаконченности обоих текстов.

8 Характерная деталь: в "Выстреле", в силу семиотических и ситуативных особенностей повести, рельефный ландшафт заменен его иконическим знаком: памятной шапке Сальвино соответствует "вид из Швейцарии" (то есть горный пейзаж), простреленный пулями дуэлянтов.

9 Вследствие изофункциональности вышеуказанных элементов (нарушение этической и сакральной норм, поспряние — переход границы) в таком раннем сочинении, как "Сраженный рыцарь", они даны еще в нерасчлененном, синхронизированном виде. Иначе обстоит дело в более поздних текстах, где трансформационная серия развивается в определенной диахронической преемственности. Там последовательно маркируются не один, а по крайней мере два пространственных рубежа: то есть граница все же одна, но она имеет ступенчатое строение.

10 На сторожевую функцию статуи впервые указал Р.О.Якобсон (указ. соч., с.7). Мы рассматриваем этот вопрос иначе и во всем объеме сюжета о мертвом мстителе.

11 Связь мертвеца с границей поддерживается, конечно, и фольклорной традицией, слишком хорошо известной, чтобы на ней специально останавливаться.

12 В свою очередь, результирующей трансформацией всех трех образов — "строптивый" скакун, конь-мертвец и неживой всадник — является демонический персонаж из "Уединенного домика на Васильевском": *мертвый извозчик*, сбрасывающий оскорбившего его седока.

13 Она, кроме всего, служит дополнительным средством фиксации границы. Ср. психологическую раздвоенность "пришельца" в "Сраженном рыцаре": "С надеждою робость он в сердце несет".

14 Отрубленная, звенящая металлом, десница в "Женихе"; каменная десница Командора; "перст" Марии, уподобленный топору. Безумие (то есть обычная кара, насылаемая громовержцем) и гибель жертвы связываются с ударом — физическим поражением головы. Ср. гибель Дадона от металлического клюва с безумием "челобитчика"-Евгения: "И вдруг, ударя в лоб рукою, Захотел". В сказке, которую еще А.Н.Афанасьев возводил к мифу о громовержце, рисуется столкновение "балды" (в значении "пустая голова", а также "дубина", "колотушка" — ср. молот) с "толоковным лбом": "С третьего щелка Вышибло ум у старика".

15 Как раз это ее значение ускользнуло от Томашевского, когда он писал о странной оторванности исторического сюжета баллады "от больших вопросов, занимавших Пушкина в годы весьма острого политического напряжения внутри страны" (указ. соч., с.170-171). Но "Песнь" не столь уж оторвана и от "больших вопросов" тогдашней политики. Обращение к изначальной для российской историографии теме Олега, цареградского щита и Византии было, бесспорно, навеяно актуальными политическими событиями — такими, например, как "возрождение" Греции. Кстати, и биографический момент (ссылка, предсказание Кирхгоф и пр.) отозвался в балладе.

16 См.: Белый А. Ритм как диалектика и "Медный всадник". — М., 1929. — С. 204.

17 Во всем, что касается реконструкции основного мифа о громовержце, мы здесь отсылаем читателя к трудам В.В.Иванова и В.Н.Топорова. См. главным образом: *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. — М., 1974.

18 См.: Каганович А. "Медный всадник". История создания монумента. — Л., 1975. — С. 86-92 и 105 (приводится библиография).

19 Это подметил Г.П.Федотов в своей статье "Певец империи и свободы". См.: *Федотов Г.П.* Новый град: Сборник статей. — Нью-Йорк, 1952. — С. 248-249.

20 См. примечания М.Гофмана к "Финляндии" Боратынского: *Боратынский Е.А.* Полное собрание сочинений. — Т. 1. — СПб., 1914. — С. 221. Ср. также трагическое снижение викинга в "чухонца", данное в ироническом автокомментарии Батюшкова к "Песни Гаральда Смелого" (оказавшей, между прочим, очевидное воздействие на "Песнь о вещем Олеге"): письмо к Вяземскому от февраля 1816: *Батюшков К.Н.* Сочинения. — Л., 1934. — С. 500. — Та же тема затрагивается у Пушкина — монолог Финна в "Руслане и Людмиле".

21 Наце толкование, при всей тривиальности, вполне согласуется с пушкинскими высказываниями о позитивной исторической роли потомков варягов — вольнолюбивых "родов боярских", разгромленных и оскудевших "при императоре Петре". Тем более примечательна пушкинская ссылка на современную Швецию с ее аристократической конституцией: "Примером нам да будет швед".

22 Актуализация прошлого передана в возвратном движении финских волн: "Нева Обратно шла". Метафора "окно в Европу" реализуется в негативной плоскости: вода, как утопленник в сказке, стучится в окно. Вместе с нею движется вспять и финский "бедный челн" из Вступления: "Осада! приступ! злые волны, Как воры, лезут в окна. Челны С разбега стекла бьют кормой".

23 Сопоставление героя со строптивым конем задано еще ранее: "Нередко кучерские плети Его стегали, потому, Что он не разбирал дороги". "Плети" корреспондируют с известной характеристикой Петра-кнутадержца, вложенной Мицкевичем в уста "русского поэта". Любопытно и то, что "дом в углу" принадлежал одному из князей Лобановых-Ростовских (см.: *Пушкинский Петербург*. — Л., 1949. — С. 304), — как показал И.Фейнберг, адресатов эпитаграммы "Заступники кнута и плети...". Ср. образ коварного коня-"зверя" в "Андрее Шенье", "Борисе Годунове" и "Полтаве" (в черновиках поэмы сохранились пушкинские рисунки: лягающийся конь, змея) и связь мятежного коня с рекой в отрывке "Не видала ль, девица...". См. также в "Сестре и братьях".

24 Переход временной границы зафиксирован в сроке, разделяющем походы царских ⁴ратей: обычной в фольклоре неделе (месяцу, году) противостоят восемь дней: 7 + 1. О сакрально

магической семантике числа 7 в фольклоре см. хотя бы: *Арnaudов М.* Студии върху българските обреди и легенди. — Т. 2. — София, 1972. — С. 182. Ср.: *Топоров В.Н.* О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. — М., 1980. — С. 3-59.

²⁵ Ср. соединение шпор всадника с "подковами" в карикатурно-"кеставрическом" образе *Петушкова* (беловая рукопись пятой главы "Евгения Онегина"): "Подковы, шпоры Петушкова".

²⁶ Замена была подготовлена давним интересом Пушкина к "смежному" сюжету о битве Аполлона с Пифомом. Ср. соответствующие смысловые оттенки в "Моцарте и Сальери" и обыгрывание сюжета в "Эпиграмме": "Лук звенит, стрела трепещет, И, клубясь, издох Пифов" — ср., к слову, "легкий звон" в сказке о петушке. Уподобление звездочета лебедю тоже навеяно обращением к обыв мифологическим персонажам, громовнику и Аполлону. Напомним, что миф о превращении Зевса в лебедя использован Пушкиным в стихотворении "Леда"; в сказке о Салтане выведена светозарная и вещая царевна Лебедь. Ср. стих, датированный 1835 годом: "Плывет корабль как лебедь громовержец".

²⁷ Ср.: "Логический предел развития 'вторичных стилей' — самоотрицание <...> когда система во всем ее охвате перестает быть самой собой, жертвует собой" (*Деринг-Смирнов И.Р., Смирнов И.П.* Очерки по исторической типологии культуры. Реализм — постсимволизм (авангард). — Зальцбург, 1982. — С. 15.

VESCHIJ OLEG AND MEDNYJ VSADNIK

(S u m m a r y)

The plot of Pushkin's poems has not been thoroughly studied. The works dealing with it go almost unnoticed among those devoted to biography, textology and history of literature. However, a thorough study of the plot allows one to clear up the contentual side of specific texts and their relations to one another, as well as to find a place for them in the context of other works by Pushkin.

The goal of this article is to follow the evolution of the plot in several of Pushkin's works; namely, the motif of the punishing dead, which is transformed into the motif of the punishing horseman. The latter exists in two forms: dragon-slayer and offender. Through this motif and through the motifs of guilt and doom, its essential parts, as well as by studying their archetypal basis and literary treatment, the author discovers links between "Pesn' o Veschem Olege", "Ruslan i Ludmila", "Poltava", "Mednyj Vsadnik" and "Skazka o Zolotom Petushke". The plot which first appeared clearly in the "Pesn'" evolves from text to text and in the "Skazka" exhausts its potential and comes to its logical end.

(Summarized by Tatyana Kitanina and Dmitry Vakhtin)

Русский текст, № 2. 1994

Г.Е.Потапова
(Санкт-Петербург)

К ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ "ЮЖНЫХ ПОЭМ" А.С.ПУШКИНА

Как известно, появление так называемых "южных поэм" сыграло чрезвычайно важную, во многом решающую роль в становлении литературной репутации Пушкина. Имя Пушкина настолько прочно соединилось в сознании читателей и критиков именно с его романтическими поэмами, что даже в 1835 г. Белинский, характеризуя в статье "О русской повести и повестях г. Гоголя" минувший период развития русской словесности, называет в качестве ведущего жанра того времени "романтическую поэму, поэму пушкинскую, было наводнявшую и потоплявшую нашу литературу"¹. Однако в том поистине ошеломляющем успехе, который списали у русской читающей публики "южные поэмы" по своему выходе в свет, есть нечто достаточно неожиданное, странное. Тем более, что совсем недавно ожесточеннейшая полемика разгорелась вокруг "Руслана и Людмилы" — поэмы, которая в гораздо меньшей степени, чем новые творения Пушкина, нарушала каноны классицистической поэтики. А "южные поэмы" оказываются с удивительной легкостью приняты критиками, в большинстве своем весьма далекими от новых, романтических веяний. Правда, те или иные нюансы "байронических" поэм могут вызывать недоумение критиков (это относится к фрагментарности повествования, сюжетным неясностям, "избыточности" некоторых описаний и т.д.), но в целом "южные поэмы" оцениваются в русских журналах безусловно положительно. В чем же причина того, что русские критики, в большинстве своем еще приверженные классицистическим поэтикам, с воодушевлением принимают романтическую поэму, которая, казалось бы, опрокидывает все классицистические нормы?

Прежде чем ответить на этот вопрос, следует особо оговорить одно немаловажное обстоятельство. Здесь и далее мы говорим о русской критике первой половины 1820-х годов как о некоем едином целом, хотя и отдаем себе отчет в том, что о единстве тут можно говорить лишь весьма условно

Галина Евгеньевна Потапова — сотрудник Пушкинского Дома, кандидат филологических наук (1994).

и что правомерность такого подхода к материалу может, пожалуй, вызвать определенные сомнения. Ведь хорошо известно, что критика тех лет была далеко не однородной, что существовала масса литературно-журнальных группировок, между которыми то и дело вспыхивала полемика. Но все-таки было бы явной натяжкой говорить о наличии в критике тех лет отчетливо разграниченных лагерей "классиков" и "романтиков". Этому мешает уже та быстрота, с которой изменялись взгляды отдельных критиков, — быстрота, делающая картину распределения литературных сил эпохи до крайности неустойчивой, меняющейся на глазах. Так, О.М.Сомов в 1820 г. нападает на Жуковского и поэтов его школы с совершенно нормативистских позиций, а в 1823 г. печатает трактат "О романтической поэзии", где активно пропагандирует романтизм в русской словесности. Примеры такого рода можно было бы умножить, но дело не только в этом. Еще важнее то обстоятельство, что и Сомов (даже в пору создания своего трактата), и Бестужев, и Кюхельбекер, и другие защитники романтизма все же далеко не во всех пунктах своей литературной программы были "романтиками". С другой стороны, столь же трудно найти в тогдашней критике и убежденных "классиков". Сам Каченовский в первой половине 1820-х гг. печатает и пропагандирует в своем "Вестнике Европы" поэмы Байрона и В.Скотта! Достаточно эклектичны в своих литературных симпатиях и другие "классики".

Эта эклектичность русской критики первой половины 1820-х гг. крайне затрудняет любое исследование, касающееся восприятия какого-либо литературного явления в журналах того времени. По сути дела, каждое приводимое критическое суждение требует многочисленных оговорок относительно индивидуальной позиции того или иного критика в тот или иной момент. Для исследований, строящихся на большом и разнородном материале, это требование оказывается практически неисполнимо. Но в то же время общая для русских критиков этого периода эклектичность воззрений и проявляющаяся — хотя и в разной степени — буквально у каждого из них зависимость от требований нормативной эстетики делают возможным и несколько иной методологический подход: разговор о критике этого времени все-таки можно вести как разговор о некоем относительно едином целом, не разделенном на непримиримо враждебные полярности. Так мы и будем поступать в дальнейшем. Применительно же к восприятию "южных поэм" такой подход в особенности правомерен. Действительно, если бы мы

исходили из представления о наличии в критике тех лет строго разделенных лагерей "классиков" и "романтиков", то, говоря о "южных поэмах", мы бы предположили, что успеху нового жанра способствовала поддержка со стороны новой, романтической критики: ведь и "Кавказский пленник", и "Бахчисарайский фонтан", и "Цыганы" вызвали появление своеобразных романтических манифестов — статей Вяземского. Но такое предположение едва ли правомерно. Вяземский в этих своих выступлениях оказался, по сути, одинок, и его статьи вызывают резкий отпор со стороны тех самых критиков-"классиков", которые в то же время приветствуют поэмы Пушкина. Очевидно, что благосклонные отзывы рецензентов об этих поэмах были вызваны отнюдь не влиянием Вяземского-критика.

Причина успеха романтических поэм Пушкина кроется в чем-то ином. Немаловажную роль сыграло здесь то обстоятельство, что Пушкин уже не воспринимался критиками как дебютант, что он уже приобрел литературную известность. Но еще важнее другое. Русские критики, мыслившие по преимуществу в рационалистически-нормативных категориях, увидели в новом литературном явлении нечто созвучное тем требованиям, которые они сами предъявляли к словесности.

В первую очередь это относится к описательному плану пушкинских поэм. Очень важно подчеркнуть, что большинство критиков оценивает пушкинские описания отнюдь не с точки зрения романтического требования "местного колорита", но во вполне классицистических категориях.

Так, А.Е.Измайлов в библиографической заметке о "Кавказском пленнике" говорит: "Мы поместили в начале сей книжки один отрывок из "Кавказского пленника", под заглавием: "Воинские упражнения и игры черкесов". Это классическое стихотворное описание, без сомнения, понравится всем просвещенным любителям словесности"². Выделенные Измайловым слова (в которых ударение, очевидно, падает на слово "классическое") полемически соотносятся с содержащимся в примечании к этой же заметке выпадам против сторонников "модных слов и выражений" в духе "новой школы"³.

Однако для нас важно не только то, что Измайлов, исходя из требований нормативной эстетики, оценивает данное пушкинское описание как образцовое, но и то, что он особо отмечает в поэме именно отрывок о "воинских упражнениях и играх черкесов" — отрывок, наиболее инфор-

мативный в плане знакомства русских читателей с нравами и обычаями далеких кавказских племен. Особым успехом пользуется этот отрывок и у других критиков. "<...> Не можем не привести описания любимой между черкесами воинской хитрости, которой никак не поймать воображением, если бы стихотворец сам не был в краю, им описываемом"⁴, — говорит П.А.Плетнев и выписывает фрагмент, начиная со стиха *"Иль, ухватив рогатый пень"* и кончая стихом *"С окровавленного кургана"*. Описание "набегов и хитростей, образа жизни, нравов и обычаев горцев" выделяет в "Кавказском пленнике" также А.Ф.Восейков⁵, а в "Бахчисарайском фонтане" его пленяет искусное описание "нравов хищных татар"⁶. Оценивая "Цыган", критики тоже единодушно хвалят Пушкина за удачное изображение "дикой кочевой жизни племени цыган, простоты их нравов и нужд, шумности их таборов"⁷.

Абсолютно все критики "южных поэм" особо подчеркивают достоверность пушкинских описаний, обеспеченную тем, что в основе их лежат собственные впечатления поэта. "<...> Описания в "Кавказском пленнике" превосходны не только по совершенству стихов, но и потому особенно, что подобных им нельзя составить, не видав собственными глазами картин природы"⁸; "Молодой наш стихотворец посетил недавно романтические страны Кавказа; созерцал там великолепные картины природы <...>; взирал наблюдательным оком на воинственных жителей сего края <...>. Сии-то предметы, сами уже по себе столь новые и разнообразные, осыпал он обильными и прелестнейшими цветами своего воображения <...>"⁹.

Таким образом, описательный план "южных поэм" имеет в глазах критиков прежде всего познавательную ценность. Их точка зрения глубоко рационалистична — и это вполне объяснимо. Описательные фрагменты "южных поэм" вообще не могли восприниматься русскими читателями в том же ключе, в каком европейские читатели воспринимали, скажем, описательные фрагменты "восточных поэм" Байрона. Ведь при всем сходстве описаний у Байрона и у Пушкина отношение поэтов — равно как и читателей — к описываемому не могло не быть принципиально различным. Восток, который рисовал Байрон, был для европейца чужим, экзотическим миром, миром романтической мечты. Он поражал воображение контрастами красок, пылкостью страстей, манил к себе в силу своей противопоставленности будничной, антипоэтической "цивилиз-

ванной" жизни, и в отношении европейского читателя к этому миру принципиально не могло быть никакого прагматического момента. Мир же, который описывает Пушкин, при всей своей экзотичности отнюдь не является совершенно чуждым ни для самого поэта, ни для его читателей. Ведь речь идет об окраинах России — пусть отдаленных и необычных, но глубоко связанных с жизненными интересами государства¹⁰. Перед русской литературой стояла задача художественного освоения просторов Российской империи, и то знакомство читателей с еще почти не воспетыми окраинами России, которое совершалось благодаря "южным поэмам" Пушкина, удовлетворяло этой потребности и легко вписывалось в просветительскую программу. Поэтому "южные поэмы" приветствовались даже критиками, далекими от всякого "романтизма".

Это легко проиллюстрировать на примере такого далекого от романтических исканий журнала, как "Отечественные записки" П.П.Свиньина. Воспитанный в духе классицистических норм и склонный к просветительскому дидактизму, Свиньин, тем не менее, довольно часто вспоминает различные строки из Пушкина в своих "археологических путешествиях" и других статьях подобного рода. В согласии с провозглашенной им основной целью журнала — помочь читателям лучше узнать и полюбить отечество — Свиньин использует поэмы Пушкина в роли своеобразного поэтического путевода. Например, в отрывке из своих путевых записок 1825 г., посвященном Бахчисарайскому дворцу, он приводит много цитат из "Бахчисарайского фонтана" и сопровождает их следующими рассуждениями: "Надобно с сим прелестным произведением Пушкина в руках обойти развалины дворца Гиреев, подобно как с "Энеидою" осматривать остатки Трои, чтоб почувствовать всю силу гения, согласиться, что истинная поэзия заключает в себе совершенное волшебство"¹¹.

Любопытен и следующий факт. В 1826 г. в "Отечественных записках" печатается повесть оренбургского литератора П.Кудряшева "Киргизский пленник (Быль Оренбургской линии)"¹². Эта повесть представляет собой весьма любопытное смешение двух разнородных литературных пластов. Автор в бесхитростно-очерковой манере описывает историю пленения драгунского вахмистра Федора, приводя большое количество сугубо этнографических, порою совершенно антипоэтических деталей из жизни степных кочевников. Но, стремясь придать своему произведению черты сюжетного по-

вестования, он (с удивительной литературной неискусственностью) описывает историю любви пленного Федора и киргизской девушки Баяны, открывая следую "Кавказскому пленнику". Особенно характерно в этом плане первое появление Баяны — она дает Федору кумыс. Впрочем, конец "были" оказывается счастливым: Федор бежит из плена вместе с Баяной, она крестится и становится его женой. Таким образом, редуцированные элементы "байронической" поэмы оказываются включены в произведение, по сути своей далекое от всякого "байронизма" и преследующее прежде всего этнографические, очерковые цели.

Если описательный план "южных поэм" вызывает похвалы даже консервативно настроенных журналистов, то с еще большим энтузиазмом принимают пушкинские поэмы те критики, в сознании которых просветительские установки уже сочетаются с романтической мыслью о необходимости создания "самобытной" русской поэзии. В связи с этой мыслью особое значение в глазах критиков приобретает задача поэтического изображения разных народов, населяющих Россию, и ее географического разнообразия. О.М.Сомов в трактате "О романтической поэзии", обосновывая возможность существования в России "самобытной" поэзии, выдвигает в качестве одного из основных аргументов именно эту географическую и этническую пестроту Российской империи, делающую ее резко непохожей на любую другую страну. Сомов мыслит перспективы развития самобытной русской поэзии в плане скорее "экстенсивном", чем "интенсивном": русская поэзия должна освоить необозримые просторы Российской империи, и литературное освоение этих пространств оказывается в сознании критика уподоблено их физическому завоеванию. "Герои русские утвердили славу отчизны на полях брани, мужи твердого духа ознаменовали ее летописи доблестями гражданскими; пусть же певцы русские станут на чреде великих певцов древности и времен позднейших незаимствованными новыми красотами поэзии"¹³, — восклицает автор в заключение.

Этот своеобразный пафос экстенсивного развития (путем освоения новых "областей творчества") проявился не только в том восторженном приеме, который оказали современники новому, экзотическому материалу, вводившемуся Пушкиным в описательных фрагментах "южных поэм", но и в том, что касается оценки критиками нового жанра, вошедшего в русскую литературу с "южными поэмами", — жанра романтической поэмы. Как это

ни странно на первый взгляд, никто даже из консервативно настроенных критиков, выступивших в печати с отзывами о "байронических" поэмах Пушкина, не отрицал самого права этого "нового рода" на существование.

Критики-нормативисты воспринимают появление нового жанра не как нечто грозящее гибелью всей нормативной системе, но как во многом отрадное обогащение этой устоявшейся системы еще одним жанром — новым, а потому несколько своевольным и странным, но тем не менее тоже подчиняющимся своим правилам, — а значит, жанр этот в принципе равноправен со всеми другими и не нарушает законов нормативной системы в целом. Причем для критиков очень важно, что новый жанр уже получил права гражданства в европейской литературе. "Может быть, прежде не многие решились бы назвать "Бахчисарайский фонтан" поэмой, но когда перо Байрона осватило подобный род стихотворений и европейский вкус наложил на них печать *моды*; то и "Бахчисарайский фонтан" имеет полное право на имя поэмы"¹⁴, — писал Б.М.Федоров в "Благонамеренном". Вообще, влияние европейских авторитетов оказалось настолько велико, что даже в "Вестнике Европы", наиболее рьяно отстаивавшем классицистические нормы, печатались в те годы поэмы Байрона и Скотта в прозаических переводах. Новый жанр уже узаконен в европейской словесности, потому и русские критики готовы принять его, несмотря на отличия "нового рода" поэм от традиционной эпоса классицизма. Смелый шаг Пушкина, введшего в русскую литературу "байроническую" поэму, приветствуется даже наиболее консервативно настроенными критиками, как прежде приветствовались даже консервативнейшим "Жителем Бутырской слободы" (А.Г.Глаголевым) "завоевания" Жуковским для русской литературы "красот Шиллера, Грея, Томсона, Биргера"¹⁵.

В столь же нормативных категориях критики рассматривают и вопрос о соотношении "южных поэм" Пушкина с "восточными поэмами" Байрона. Здесь нужно ввести одну немаловажную оговорку. В 1825 г., по поводу появления I главы "Евгения Онегина", Н.А.Полевой напишет, что прежде критики укоряли Пушкина за то, что "«Кавказский пленник» [взят] из "Чайльд-Гарольда", "Бахчисарайский фонтан" из "Гяура", — предчувствуем, что "Онегина" осудят на подражание "Дон-Жуану" и "Беппо" Байрона и "Дню" Парини"¹⁶. Между тем этот упрек Полевого критикам несправедлив: до 1825 г. таких укоров Пушкину ни один критик не высказывал, и как раз

полемика Полевого с Веневитиновым о I главе "Евгения Онегина" станет первым в русской критике спором, касающимся вопроса о подражательности или самобытности Пушкина. Но неточность утверждения Полевого легко объяснима: это своеобразная аберрация сознания, возникающая у человека, который принадлежит уже новой, романтической эпохе с ее требованием неперенной самобытности и неприятием подражания, при взгляде на то, как писали о соотношении пушкинских поэм с байроновскими критики, воспитанные в духе нормативной эстетики. Дело в том, что их суждения строились еще в принципиально иной, доромантической системе координат. Они исходили из классицистического принципа "подражания образцам", согласно которому сочинитель должен был следовать избранному "изящному образцу", заимствуя и совершенствуя его "красоты". Н.Ф.Остолопов, например, пишет в статье "О подражании": "Подражания похвальны; нужно только избрать образец изящный..."¹⁷.

Исходя из таких представлений, критики "южных поэм" рассматривают поэмы Байрона именно в качестве "образца", на который Пушкин ориентировался и с которым он "состязался". Вопросы о самобытности тут не возникает. Причем дело обстоит таким образом не только в статьях закоренелых литературных "староверов", но и, скажем, в рассуждениях П.А.Плетнева, лучше многих других знакомого с современными романтическими веяниями, но довольно робкого и традиционного в качестве литературного критика. Разбор "Кавказского пленника" Плетнев начинает фразой: "Повесть "Кавказский пленник" написана в роде новейших английских поэм, каковые особенно встречаются у Байрона"¹⁸. В несколько более позднюю литературную эпоху такое начало предполагало бы, что далее поэма Пушкина будет рассмотрена в том числе и с точки зрения ее своеобразия по сравнению с байроновскими поэмами и степени ее самобытности. Но у Плетнева эта фраза имеет, если можно так выразиться, чисто классификационное значение: он всего лишь указывает на тот "род", в котором творит Пушкин и по законам которого поэму надо разбирать. Дальнейшее рассмотрение и идет по старому нормативному канону: хотя Плетнев и вычлняет признаки, характерные именно для романтической поэмы "в духе Байрона", — и делает это, с формальной точки зрения, весьма проникательно, — однако совокупность этих признаков он мыслит во вполне нормативном духе: как определенные "правила", с которыми

должен сообразовываться поэт, избравший данный "род". О романтизме тут практически забыто, а два последующих упоминания о Байроне лишь подчеркивают нормативность позиции критика. Один раз Плетнев вспоминает о Байроне, сетуя на недостаточную полноту рассказа о Пленнике: "Его участь несколько загадочна. Нельзя не пожелать, чтобы он, хотя в другой поэме, явился нам и познакомил нас со своей судьбою. Впрочем, это не было бы новостью: подобные появления встречаются в поэмах Байрона"¹⁹. Апелляция к авторитету Байрона здесь довольно парадоксальна: ведь критик обосновывает требование большей "полноты" происхождения и характера — требование глубоко классицистическое. В другой раз Байрон упоминается при разборе "местных описаний" у Пушкина. Приведя описание Кавказских гор в поэме, Плетнев говорит: "Пусть любопытные сравнят эту грозную и вместе пленительную картину <...> с описанием окрестностей Бонниваровой темницы, которое сделал Байрон в своем "Шильонском узнике"; тогда легче можно будет судить, как счастливо, в одинаковых обстоятельствах, побеждает наш поэт английского"²⁰. Здесь как нельзя более ярко проявляется нормативность мышления Плетнева-критика: сопоставление ведется с точки зрения классицистического принципа подражания образцам и "соревнования" с ними.

В том же духе говорит о "соревновании" Пушкина с Байроном в "Кавказском пленнике" и Булгарин: "Если Пушкин должен уступать лорду Байрону в вымысле (*la conception*), то английский поэт, по крайней мере на сей раз, уступает русскому в разнообразии и величии картин"²¹. То же самое можно сказать и о сопоставлении Пушкина с Байроном в критических статьях о "Бахчисарайском фонтане". М.М.Карниолин-Пинский, говоря о сходстве поэмы с "Гяуром", замечает: "Бейрон служил образцом для нашего поэта; но Пушкин подражал, как обыкновенно подражают великие художники: его поэзия самопримерна. В изображениях британца удивляешься величию характеров; но характеры его ужасны и только по отделке принадлежат миру красоты. Они почти все граждане одного мира. — Характеры русского менее совершенны, но более привлекательны. Они разнообразнее в идеях"²². В.Н.Олин, приведя рассказ Заремы о днях ее юности, говорит в похвалу Пушкину: "Заметим, что в этом прекрасном рассказе *бейронизм* мастерски выдержан"²³. Б.М.Федоров по поводу того же фрагмента высказывается более критически: "Сие место напоминает

Байрона — но не представляет правдоподобия... Можно ли помнить горы, дубравы, законы, нравы, море и человека под парусами — а не помнить, кем похищена и как оставила отчизну?"²⁴

Итак, критики по-разному высказываются о разных сторонах поэм: в чем-то Пушкин "мастерски выдерживает байронизм", в чем-то уступает образу, в чем-то даже превосходит его, — но все эти оценки даются в рамках одной и той же нормативной системы. В целом, по мнению критиков, Пушкин достойно состязается с образом — и этим заслуживает наивысшие похвалы. Заимствование "красот" модного в Европе нового жанра приветствуется как ценное приобретение русской словесности. В этом практически единогласном удовлетворении тем, что Пушкин обогащает русскую словесность новым жанром и притом оказывается на уровне признанных европейских авторитетов, сказывается пафос быстро развивающейся молодой литературы, стремящейся усвоить все достижения более опытных соседей.

Об укреплении репутации Пушкина как смелого нововводителя, расширяющего жанровый и тематический диапазоны русской поэзии, свидетельствуют и первые толки в журналах о его новых произведениях — I главе "Евгения Онегина" и "Борисе Годунове". Так, в "Соревнователе" отмечается, что I глава "Евгения Онегина" "составляет одно из примечательнейших явлений в словесности нашей, как по новости содержания, так и по счастливой оригинальности изложения"²⁵. Немного позднее в том же журнале сообщается: "<...> Автор многих прекрасных поэм А.С.Пушкин окончил романтическую трагедию "Борис Годунов". Можно полагать, что это произведение будет эпохой в истории нашей словесности"²⁶. По сравнению с прежними отзывами здесь усиливается подчеркивание самобытности Пушкина, что связано с усилением романтических веяний в русской критике. Но требование все новых поэтических "завоеваний" сохраняет в глазах критиков свою актуальность — просто "самобытность" становится еще одной составляющей этого требования. И в этом смысле нет принципиальной разницы между критиками прежними и новыми. И тем и другим Пушкин пока представляется смелым поэтом-нововводителем.

Однако закрепившаяся за Пушкиным репутация первооткрывателя таила опасность, которая не замедлила реализоваться в ближайшем будущем, — о чем и хотелось бы сказать в заключение. К концу 1820-х — началу 1830-х

годов критики, привыкшие ожидать от Пушкина все новых поэтических "завоеваний", разочаровываются в своих надеждах. Принято сетовать на то, что новаторство зрелого Пушкина не было по достоинству оценено современниками. Но в чем-то критики были *по-своему* правы. Ведь они ожидали от Пушкина открытия для русской литературы все новых "поприщ", куда по его следам могли бы устремляться другие, как это произошло при появлении "южных поэм". А Пушкин в 1830-е гг. не "вводит" в русскую словесность ни нового заманчивого материала, ни новых форм, которые несли бы на себе печать европейской моды и поддавались тиражированию. Чрезвычайно показательна в этом смысле пушкинская проза: "Повести Белкина" строятся на своеобразной "реанимации" во многом архаических для 1830-х гг. сентиментальных и бытописательных жанров, и художественный смысл рождается здесь из "игры" традиционными схемами, различными стилистическими тональностями²⁷; в "Пиковой даме" Пушкин тоже как будто бы не открывает ничего нового, работая в уже хорошо освоенном русской литературой жанре фантастической повести; в "Капитанской дочке" он обращается к ставшему уже не менее привычным жанру исторического, "вальтер-скоттовского" романа²⁸. Все здесь строится на тончайших семантических сдвигах в рамках привычных литературных традиций, и никаких "открытий" Пушкин здесь, действительно, не совершает.

То же относится и к пушкинскому поэтическому творчеству 1830-х гг. "Всемирная отзывчивость" музы зрелого Пушкина, который воскрешал образы и формы, принадлежащие совершенно различным эпохам и народам, отнюдь не вызывает энтузиазма критиков, усматривающих в этом "аристократическое" пренебрежение актуальными нуждами развития русской поэзии. Непонятно зачем предпринятым и к тому же не слишком новым экспериментом по внедрению в русскую поэзию повествовательной октавы кажется им "Домик в Коломне"²⁹. Говоря об "Анджело", Н.И.Надеждин (неожиданно высоко оценивший эту поэму как таковую, безотносительно к общему процессу развития русской литературы) высказывает недоумение касательно причин, побудивших поэта воскрешать давно ушедшие литературные формы. "Имеет ли право талант, не обращая внимания на современное, его окружающее, постоянно усиливаться воскресить прошедшее, идти назад, не стремиться вперед?"³⁰ — риторически спрашивает Надеждин, и этот

вопрос готово подхватить подавляющее большинство критиков, писавших о Пушкине в 1830-е гг.

Привыкшие с начала 1820-х гг. смотреть на Пушкина как на первооткрывателя новых путей в поэзии, русские критики были неспособны оценить слишком многое в его более позднем творчестве — и в этом смысле та репутация, которая закрепилась за Пушкиным с выходом в свет "южных поэм", оказалась роковой в его последующей литературной судьбе.

Примечания

- 1 Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1976. — Т. 1. — С. 140.
- 2 Благонамеренный. — 1822. — N 36. — С. 399.
- 3 Там же.
- 4 Соревнователь просвещения и благотворения. — 1822. — N 10. — С. 30.
- 5 Новости литературы. — 1824. — N 11. — С. 170-171.
- 6 Там же. — N 12. — С. 179.
- 7 Северная пчела. — 1827. — N 65.
- 8 Плетнев П.А. "Кавказский пленник". Повесть. Соч. А.Пушкина // Соревнователь просвещения и благотворения. — 1822. — N 10. — С. 27-28.
- 9 К. <Козлов В.И.> "Кавказский пленник", повесть. Соч. А.Пушкина // Русский инвалид. — 1822. — N 213. — С. 851-852.
- 10 Именно это несходство внутреннего отношения двух поэтов к изображаемому "экзотическому" миру обусловило обстоятельно проанализированные В.М.Жирмунским стилистические различия между описательными картинками в поэмах Байрона и Пушкина. См.: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин // Пушкин и западные литературы. — Л., 1978. — С. 171-173, 190-194.
- 11 Отечественные записки. — 1827. — N 81. — С. 4-5.
- 12 Там же. — 1826. — N 79. — С. 273-290.
- 13 Сомов О.М. О романтической поэзии. Статья III // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. — Т. 2. — М., 1974. — С. 562.
- 14 Благонамеренный. — 1824. — N 8. — С. 95.
- 15 Вестник Европы. — 1820. — N 16. — С. 288.
- 16 Полевой Н.А. Полевой К.А. Литературная критика. — Л., 1990. — С. 21.
- 17 Благонамеренный. — 1820. — N 6. — С. 361, 368.
- 18 Соревнователь просвещения и благотворения. — 1822. — N 10. — С. 24.
- 19 Там же. — С. 27. Имеются в виду поэмы Байрона "Корсар" и "Лара". В обрисовке героя второй из этих поэм есть черты, подталкивающие читателей отождествить его с таинственно исчезнувшим Копрадом, героем "Корсара".
- 20 Там же. — С. 29.
- 21 Северный архив. — 1823. — N 5. — С. 402-403.
- 22 Сын отечества. — 1824. — N 13. — С. 272.
- 23 Литературные листки. — 1824. — N 7. — С. 270.

²⁴ *Благонамеренный*. — 1824. — N 7. — С. 61-62.

²⁵ *Соревнователь просвещения и благотворения*. — 1825. — N 4. — С. 107-108.

²⁶ *Там же*. — N 10. — С. 91. Источником характеристики "Бориса Годунова" как "романтической трагедии" послужили, по-видимому, слова самого Пушкина в письмах Вяземскому 13 июля и 7 ноября 1825 г. (*Пушкин А.С. Полн. собр. соч.*: В 10 т. — Т. X. — М., 1965. — С. 153, 188).

²⁷ См.: Вацуро В.Э. "Повести Белкина" // Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П. — М., 1981. — С. 7-60; Маркович В.М. "Повести Белкина" и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. — Т. XIII. — Л., 1989. — С. 3-86.

²⁸ См.: Долинин А.А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. — М., 1988. — С. 234-235.

²⁹ См.: Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. — М., 1972. — С. 341-342.

³⁰ *Там же*.

TOWARDS A HISTORY OF THE COMPREHENSION OF PUSHKIN'S "SOUTHERN POEMS"

(s u m m a r y)

As is well known, the comprehension of Pushkin's "southern poems" by his contemporary literary critics was enthusiastic. This fact itself seems to be paradoxical, because a few years before this the previous work of the young poet, "Ruslan i Lyudmila", which was not as innovative as the "southern poems" appeared to be, became the object of a fierce controversy. The author explains this paradox through a thorough analysis of multiple critical reviews concerning the "southern poems". She demonstrates that Russian critics of the early 1820s, who still adhered to the positions of Classicism and normative aesthetics, simply did not "notice" Pushkin's Romanticism and received his new poems from the point of view of following deserving patterns as well as competing with them (in this case — Byron's "Eastern (oriental) poems"). These criteria made them praise Pushkin for "winning the competition the with English Lord" and for discovering new genres and artistic means for the young Russian literature.

The reputation of an innovator, in the sense of discovering new genres etc., was firmly established on Pushkin. In conclusion, the author argues that this was one of the reasons for the well-known critical incomprehension which Pushkin's works of the 1830s met.

(Summarized by M.Dymarsky)

Русский текст, № 2. 1994

N.Ya. Djakonova
(St. Petersburg)

THREE SHAKESPEAREAN STORIES IN 19th CENTURY RUSSIA

In Russia, no less than in other European countries, admiration of Shakespeare was stimulated by romantic criticism. Comparatively early, however, romantic creeds began to serve increasingly realistic purposes, and Shakespeare was interpreted as an embodiment of truth to life. It was in this light that he was read by Ivan Turgenev, the first Russian writer who enjoyed a European reputation.

Shakespeare seems to have been not so much a lasting influence on Turgenev's work as a powerful source of ideas and imagery. His study of the English dramatist began in the thirties and lasted all through his life. Shakespeare's name occurs very often in his letters. He tries his hand at translating 'King Lear', but, unfortunately, destroyed his work. Instead he took an active interest in the translations of others (Fet, Družinin) and frequently quoted them¹.

Like his predecessors, Turgenev emphasized identity with nature as the principal feature of Shakespeare's artistry. In 1857 in a letter to L.N.Tolstoy Turgenev says: Shakespeare is exactly like Nature: she can wear a very nasty look and yet be necessary, true and purposeful². On another and earlier occasion (1852) Turgenev admires Shakespeare for his eye for the telling detail that does very well in the place of long, long description: "Remember the famous passage in 'King Lear' when Edgar tells blind old Gloster about the steep sea-shore falling at his feet... With the true instinct of genius, Shakespeare introduces no striking features into his description, but renders one main sensation — the sensation of height, and everything becoming small in comparison — and yet — need anything else be added?"³.

The climax of the Russian novelist's reflections on Shakespeare was

Нина Яковлевна Дьяконова — доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Российского государственного педагогического университета им.А.И.Герцена (Санкт-Петербург).

reached in the speech called "Hamlet and Don Quixote" (1860). It was the result of a series of long efforts to see Shakespeare in the light of Russian life and Russian problems, political and social.

At the same time Hamlet (as well as Don Quixote) is looked upon not so much as part of his creator's world, not as part of a certain period, but as a demonstration of the vagaries and complexity of human nature. Turgenev went so far as to state (on another occasion) that were Shakespeare born at present he would not see anything new in contemporary life but would observe the same motley sights of the troublesome monotony of existence⁴. Hamlet is an emblem of the intricacies of the mind. "In doubting everything", Turgenev says, "Hamlet, naturally, does not spare himself; his intelligence is too vivid to be self-satisfied; it realises its own weakness, but all self-realisation is power — thence his irony, — a contrast to Don Quixote's enthusiasm"⁵.

Turgenev conceives Hamlet's tragedy as the tragedy of forced inactivity, of the contradiction between the will to act and the incapacity of doing so under the burden of excessive reflection. The concept is, of course, romantic in its origin. He derives it from the Schlegels, rather than from their English "opposite numbers", Coleridge and Hazlitt⁶. Besides, his strictures on Hamlet's egotism and his lack of consideration for Ophelia owe something to Ludwig Börne's commentaries⁷.

Where Turgenev is independent of German critics, he is indebted to Russian ones, to Belinskij in the first place. The main idea of the speech is to prove that Shakespeare was great as a prophet: he had foreseen the eternity of Hamlet's problems and had made them so representative of the everlasting tragedy of man that the play retained its topicality for centuries. Following Belinskij Turgenev made it clear that the tragedy of Hamlet lay in the impossibility to make himself useful either to those around him or to his country; when placed in Russian surroundings Hamlet can betray his inadequacy.

In harshly criticising Hamlet's weakness and demonstrating the superiority of Don Quixote's naive heroism over the Prince's cynical philosophising Turgenev was also being self-critical: both he himself and his contemporaries compared him to Hamlet and deplored his lack of resolution and consistency. Independent of purely confessional motives Turgenev's Hamlet grows into a tragic embodiment of the impossibility even

for the best of men to cope with the disastrous situations of Russian mid-nineteenth century life.

To fully realise what Shakespeare meant in Russia we must also fully realise the tragedy of a huge country turned into a police-state, a state where the lower classes were still slaves in the old medieval tradition, and the upper classes could only prosper on condition of complete conformity with an autocratic government; a state where, in case of rebellion, the offspring of the oldest aristocracy could be hanged and sentenced to hard labour in Siberian mines. Characteristically, Turgenev, a landowner, was persecuted, exiled for standing up for the oppressed peasantry on whose unpaid toil his own income depended!

The intensity of Russian misery and the frequent irrationality of that misery, its seeming hopelessness making usual reasonable ways of fighting social evils at best irrelevant and at the worst dangerous, — not in seldom fatally so, — were the cause of the immense importance attached by Russians to spiritual values. They seemed to be the only straw to clutch at in a sea of nameless sorrows and injustice. Any great writer who was the bearer of a message of true humanity, who knew all there was to know about the sufferings of men and women meant more to Russian readers than to their European counterparts. He became a light in the darkness, a guide, a support, a teacher with the status of a religious Master. This is what Puškin early came to be — and the same honour was awarded to Shakespeare!

The Russian attitude to the English playwright was not merely the romantic worship of a great man that was described above. Paradoxically, in at least one important point it anticipated the West-European attitude towards the Bard. In Russia he comparatively early grew into a sort of myth and thus acquired a new dimension: Russia started in the 19th century a trend that in England found its full expression only in the 20th, after Shakespeare had long been part of the consciousness of the nation. It was only then that he gradually grew to be no less a source of new creative writing than old myths. As is but too well known, numerous plays were born disposing freely either of Shakespeare's person or of his plays. Bernard Shaw's 'The Dark Lady of the Sonnets' (1910), Clemence Dane's 'Bill Shakespeare' (1921), Tom Stoppard's 'Rozenkrantz and Guildenstern Are Dead' (1967), Edward Bond's 'Lear' (1972) and his 'Bingo' (1974), Arnold Wesker's 'The Merchant' (1972) are but random examples illus-

trating the view of Shakespeare and his world as a myth to be given artistic shape in new creations⁸.

Now, this process of drawing subjects and characters from Shakespeare was started in Russia more than half a century earlier than in England — and Turgenev was among the first to try his hand at it. Even some characters in his novels cannot be accounted for unless juxtaposed with those of Shakespeare. In a recent study (1977) of Turgenev's "Новъ" the author gives one of the chapters the following heading: "Nov' in the Light of Turgenev's Concept of Hamlet and Don Quixote". While looking upon this speech as a clue to the philosophical and social problems raised in the writer's books, she insists on the thesis that both characters are in Turgenev's eyes eternal types of men (what we might call archetypes). According to her the central hero Neždanov is a variety of the Hamlet type, vainly seeking to play the role of Don Quixote. His intellectualism, his abhorrence of evil go together with lack of will, with scepticism, with disbelief in his own powers, and in the cause he has devoted himself to⁹. Turgenev's Neždanov is fully conscious of his affinities with Shakespeare's character: he is made to exclaim: "Oh, Hamlet, Hamlet, Prince of Denmark! How shall I get free of your shadow, how shall I stop imitating you in everything, even in the shameful art of self-torture!"¹⁰.

In another novel "Накануне" (On the Eve, 1860) two characters Šubin and Insarov are respectively endowed with Hamlet's and Don Quixote's features¹¹. As Turgenev once said (according to a memoirist's report): "Shakespeare depicted Hamlet, but do we lose anything if we depict modern Hamlets? His heroes appeared under certain conditions, ours appeared under different ones — we must explore these conditions and their results"¹².

In exploring these Turgenev tends to associate Hamlet and "Hamletism" with persons feeling completely alienated and estranged from their natural surroundings. Thence Turgenev's so-called "unwanted men" (лишние люди), men who find it equally impossible to conform with their surroundings and to resist their tyrannical limitations. They all end in a sense of utter defeat. Such is the character in connection with whom the term "unwanted man" first made its appearance. His name is Čukaturin and the story about him is entitled "Дневник лишнего человека" (Diary of an unwanted man, 1850). Such is the hero of one of Turgenev's best novels called "Рудин" (1856) after him. It was not Turgenev who characterised him so, it

was later critics¹³. Turgenev's "unwanted men" are bestowed with Hamlet-like features¹⁴ and are meant to be seen as victims of conflicts caused by contrasting historical tendencies.

* *

*

A victim of contrasting social and psychological tendencies is depicted in Turgenev's story "Гамлет Щигровского уезда" (The Hamlet of the Shchigrov district). The story was written in 1849 and became part of the collection of stories famous as "Записки охотника" (A Hunter's Notes, 1852).

Most critics mentioning this story chiefly dwell on its Hamlet aspect. My purpose is to draw attention to the interplay of that aspect — and the bulk of the story, for indeed, it cannot be reduced to the philosophy of Shakespeare's play. The hero, an impoverished landowner, calls himself Hamlet. He devoted his youth to studies, attended lectures at Moscow University, studied in Germany, was an admirer of Goethe and Hegel, spent a great part of his very slender means to become a truly educated man — only to find out that he was an utter stranger in his own country and unable to do it any good. "What use in Hegel's encyclopaedia to me? What has this encyclopaedia to do with Russian life? How can I possibly adapt it to our needs? I don't mean the encyclopaedia alone, but the whole of German philosophy — and scholarship"¹⁵.

To the profound humiliation of uselessness Turgenev adds the humiliation of poverty. The unfortunate Vasilij Vasiljevič is looked down upon by ignorant and arrogant fools whom his shabbiness disgusts so much they cannot but disbelieve his claims to any merits whatsoever.

There is no great likeness between Hamlet and the protagonist of the story. The characters of Shakespeare and Turgenev bear each other only a genetic resemblance. Shakespeare's Hamlet is used as an eternal type of consciousness, as a figure of myth to be interpreted at will according to circumstances and situations¹⁶. Turgenev takes the romantics' verdict about Shakespeare's characters quite literally and uses them as archetypes or, perhaps, better to say, prototypes.

The Hamlet myth is introduced, however, to serve merely as the ground for a Russian tragedy. Hamlet's personality is used both as contrast and as a parallel. The one is Prince of Denmark, the other is what in Russian literature is known as "little man" (маленький человек), whose sphere is a small provincial district; Shakespeare's Hamlet has kingdom to strive for, Turgenev's Hamlet is steeped in the sordidness of petty things. They prevent him from becoming what he had it in him to become — a man of deeds directed to a fine patriotic purpose. The frustration of the Russian Hamlet is caused both by general reasons, making a seriocomic parallel to those that prove the undoing of the real Hamlet, — and by facts distinctly social, his humiliating poverty dooming to failure any attempt to command the respect needed for any decisive action.

This realistic social motivation is what brings Turgenev's story into an artistic system that has very little to do with Shakespeare's and makes it a specimen of nineteenth century realism at its best.

The introduction is an ironical presentation of the Russian provincial nobility and all its comical vanities. The story starts with a description of a grand party arranged by a comparatively rich landowner to honour a well-known statesman. Turgenev excels in a fine display of ridiculous types of provincial gentry — the richer ones and their numerous parasites and among them one Lupihin whom the bitterness of his existence has turned into a contemptuous cynic anticipating the quasi Hamlet that is yet to appear. He is also contrasted to his treachery-sweet friend; together, they present the two poles of Russian society. Their humility in front of the great man who condescends to meet them is only matched by his vulgar stupidity and conceit revealed in his boasting of having ruined the happiness of his own son.

The introduction prepares us well for the appearance of the real hero of the story, of Hamlet himself. The tragedy of his existence is well motivated by the grotesque commonness of his surroundings. He is brought within the narrator's range of vision by circumstances convincingly and prosaically true to life: they are to share the same bed-room, which results in their talking all night through, after the approved Russian fashion.

The bulk of the story is supplied by the monologue of the Štigrov Hamlet, only rarely interrupted by the narrator. Hamlet turns out, like his great prototype, to be made of contrasting elements: a sort of pathetic self-assertion

goes along with nervous expectation of contempt and condescension on the part of his interlocutor. He is afraid he can be taken for an ignorant fool — and hastens to display his good French and his knowledge of German poetry; his abilities were high enough to rouse him to 'Great Expectations'; but not high enough to keep him from painful disappointment in the future.

Like Hamlet, his education acquired in Germany, places him above his milieu; like Hamlet, he can do nothing with his accomplishments; like Hamlet, he loves a charming but weak girl whom his love fails to save and even to support; like Hamlet, he analyses his own failings with merciless irony. But the harsh rules of realism that Turgenev submits to demand that his Hamlet should not have any of the attractions and graces that adorn Shakespeare's hero: he is not a prince, he is neither young nor handsome, he is not granted a tragic death; his wife dies prosaically in childbed — no songs, no flowers, no flowing waters for her! And for him there is only the degradation of old age spent in utter poverty. He is snubbed by all his neighbours and tolerated by them only at the cost of extreme humility: when a rich neighbour shouts at him at night for talking too loud he physically shrinks and instinctively bows in the direction of the commanding voice. His final statement: "there are many Hamlets in every district" is a mixture of self-debasement and self-assertion that, on an entirely different level, characterises the real Hamlet. The universal tragedy of Shakespeare's Prince is here reduced to narrow social circumstances and is therefore both smaller and more pitiful.

Almost twenty years after Turgenev had given his version of the Russian Hamlet he presented to the public 'King Lear of the Steppes' ("Степной король Лир", 1870) inspired by the play he read and re-read no less often than the history of the Prince of Denmark. Shakespeare's Lear is again used as an everlasting type of humanity that can die only to be born anew in new circumstances. As the author himself says in the short introduction, he and his old University friends were talking "about Shakespeare and his types and of how profoundly and wisely they drew from the very essence of human nature. We particularly wondered at their everlasting truthfulness; each of us named the Hamlets, the Othellos, the Falstaffs and even those Richards the Third and Macbeths (the latter only as a possibility) he had come across. "As to me, gentlemen", our host, an elderly man, exclaimed, "I knew a king Lear". — "What do you mean?" — we asked... And he immediately began his story"¹⁷.

In this case the likeness between the two works is greater than in the former: Turgenev keeps to the main lines of Shakespeare's plot telling about a man who in his own life-time gives all he has to his two daughters and lives to repent it. The two Lears, the English king and the Russian landowner, are alike in their sense of their own greatness; both rely on keeping their moral advantages even after giving up material ones. Turgenev sees his hero's motive in the intensity of his will to rule things even when dead¹⁸.

Turgenev's Lear exceeds his predecessor in strength. When Shakespeare's is driven out of his daughters' home he can do nothing but appeal to heaven and curse his own flesh and blood. Turgenev's Lear, Martyn Petrovič Harlov, much less dramatically deprived only of his lame horse, of his young servant and his old room, after a few months' resignation, rebels against his ungrateful daughters and with his own powerful hands destroys the house that was no longer his and gets deadly injured in self-made wrecks.

This terrible scene is, in its way, worthy of the famous scene in the heath. Martyn Petrovič's revenge stands as an embodiment of the hideous cruelty of Russian life and, curiously, this act of vandalism wins him sympathy of all around him: they look upon this revenge as an act of justice against his offenders. The peasants who never liked him much and went in fear of him now take his side.

The character of the protagonist is truly Shakespearean in its odd combinations of harmony and disharmony: there is a harmony between his immense physical strength, the sheer bulk of his body being astounding and exceptional, — and the formidable power of his personality; but there is a profound disharmony between that power and the extraordinary ugliness of his face, his figure and his voice. There is harmony between his sense of dignity, his sense of old traditions upholding the rights of his family and his class — and his lack of self-interest, his generosity, his incapacity for flattery and meanness; but there is disharmony between all this and his profound ignorance, his huge complacency, his lack of understanding, his exaggerated sense of his own grandeur that finally proves his undoing.

Harlov becomes the victim of his daughters, both early demoralised by his own irresponsible tyranny. Needless to say that the two girls are intended as parallels to Goneril and Regan, with no Cordelia to stand up for her father. The love of two women for one man also seems a repetition of the fatal rivalry of

Goneril and Regan. Harlov's death prevented a crime that had seemed inevitable. The bloody, dramatic end of Shakespeare's play is substituted for by an unhurried story of the two sisters' further evolution: with characteristic realism Turgenev endows both with their father's features and each ends up in full consistency with her inherited disposition.

The Russian story, tragic as it is, is considerably toned down and reduced as far as stage effects go. It is more quiet, more matter-of-fact and deeply rooted in the ways of Russian mid-nineteenth century country-life. A man of Martyn Petrovič's disposition had it in him to be a fine specimen of manhood, but the horrors of serfdom, of the irresponsibility of the ruling class and the degradation of the lower classes were enough to corrupt or deform even a strong mind.

Turgenev is interested in specific national forms of mentality, in Russian varieties of psychology and in the ways they shape lives. The tragic death of Martyn Petrovič Harlov is determined both by his national and individual characteristics. Unlike Lear, his death is not preceded by enlightenment, he does not go out of himself, but remains what he essentially is — a fine, courageous man, but disfigured by ignorance and absolute power. Even in differing from Shakespeare's treatment of character, Turgenev really follows him in the depth of his understanding of the laws governing the heart of man. As Merimé put it, Turgenev "often reminds me of Shakespeare. He too loves the truth and creates amazingly real persons"¹⁹.

* *

*

Turgenev was a powerful influence in Russian literature. One of those who were close to him in his profound knowledge of the life of all sort of conditions of men was Nikolaj Leskov²⁰. He observed at close range most of the more sordid aspects of provincial life and wrote about it, according to the golden rule of Tacitus, *sine ira et studio*. Turgenev's "Записки охотника", Grigorovič's "Антон горемыка" (Anton the Miserable, 1847), the description of peasants' hardships in the poetry of Nekrasov all worked upon Leskov's imagination.

Turgenev certainly suggested the heading of one of Leskov's most famous stories — "Леди Макбет Мценского уезда" (Lady Macbeth of the Mcenskij District, 1865). It undoubtedly takes up the irony of *The Hamlet* of Štigrovsky District. But though an admirer of Shakespeare, Leskov, as distinct from Turgenev, was not a lifelong student of his work. In giving such a heading to his story he was following the example of the elder writer, as well as the concept of Shakespeare as a myth to be drawn from, as a creator of eternal types, with parallels in the literature of all the world.

As far as Shakespeare is concerned, Leskov's Lady Macbeth is as belittling an analogy to Shakespeare's as the Štigrov Hamlet is to the real one. Lady Macbeth was not only a lady, but a Queen; her crimes were grand and striking; their purpose was a kingdom, and their award — madness. Leskov's Lady Macbeth — Katerina Izmajlova — is a poor provincial girl married to a fairly wealthy merchant. Her crimes (she piles up, one could say, three generations of murdered men) are not inspired by ambition, but by love. Though the gain is to be money and position, it is not for herself that she wants them — she is ambitious and avaricious for her lover who, unlike Shakespeare's Macbeth, is little more than a servant. The emphasis is on passion, on instinct.

Shakespeare does not bother to reveal what it is that has roused the rage of ambition in Lady Macbeth. In Catherine's case the reader is made fully aware what general and particular circumstances have brought her to a state when she is not entirely responsible for what she does. In unnatural conditions her natural feelings bring her to unnatural actions: she is both victim and executioner²¹.

Catherine had a miserable childhood, she was married against her will to a much older man who could not possibly attract her, he gave her no child, she was bored to death by her senseless and idle existence. Leskov is careful in letting the reader realise its profound typicality²², in making him see what a sudden passion for a handsome young fellow could do for a woman like her. The vulgar trivialities Sergej says to her open a new world of feeling, she is no more able to realise their banality than their falseness and calculated cunning.

Her appalling crimes are differently motivated: she poisons her father-in-law and with her lover's aid kills her husband to escape exposure and parting from the man she loves; later on they do away with a little boy who was

brought to the house as co-heir to the property. In the last case she is skilfully led to the crime by Sergej's feigned melancholy, actually his reluctance to share the inheritance with the child.

Catherine stoically bears her downfall: exposure, disgrace, trial, public whipping, sentence to hard labour and the terrible way to Siberia. There is nothing she cannot stand for the sake of her love. It is only the loss of that, coming to see Sergej's cruel indifference, his jeering and the indignities he subjects her to, his preference for a pretty young prostitute belonging to the exiled party, that bring her to the climax of despair and hatred: these make her jump into the icy waters of the river they cross on a ferry, pulling her rival with her. Her last murder is also a self-murder. Like a true realist, Leskov makes full use of the telling detail: Catherine's final act is caused by seeing her love-gift to Sergej — thick blue stockings with red arrows — on the slender legs of her rival.

Like Shakespeare, Leskov takes his Lady Macbeth seriously. She is a true heroine of tragedy (who won the whole world for her audience in Šostakovič's famous opera "Katerina Izmajlova"). A woman of unusual inner power, she becomes terrible in her crimes when once passion has deluded her into trying to make her way out of the inhuman conditions she had to live in. There must be something fundamentally wrong, Leskov wants us to see, with a life where to reach a normal state of things that any living thing has a right to a woman can commit herself to nothing better than adultery and murder. Like Shakespeare, Leskov makes it clear that each new crime paves the way to more and reduces the heroine to a trapped rat.

Leskov's Catherine compares well with another famous Catherine, the heroine of Aleksandr Ostrovskij's play "Гроза" (The Storm, 1860): the latter stands for complete breach with her ugly surroundings, the former becomes their embodiment and logical issue²³. In the stifling atmosphere of a merchant home her awakening to real feeling is at the same time awakening to the certainty that she has to fight for it tooth and nail. Meekly to accept her unhappiness, to reconcile herself to the dreary lot assigned to her she has either to make part of her surroundings and certainly not rise above them high enough to feel profoundly dissatisfied — or to rise very high indeed in a spirit of fortitude and resignation. This she couldn't do. Like Turgenev's characters, hers

is elaborately motivated, socially and psychologically, in keeping with the poetics of the realistic 19th century novel.

Leskov devoted his literary efforts to fathoming the essential aspects of Russian national life, to making his way through the diversity of the elements necessary to its composition. The breadth of his imaginative insight both into the simplest and most complex components of Russian life, his realisation of the contrast between the seeming immobility of Russian scenery — and the unprecedented rapidity of its development — all this dominates Leskov's version of a Shakespearean character.

According to the Russian 19th century cultural tradition Leskov is so sure that Shakespeare's world lives for ever with us that it becomes for him a treasury to draw from, a metaphor of existence, its generalised essence, similar to the Old and New Testament in universality and validity. As the well-known novelist Gončarov said: "Don Quixote, Lear, Lady Macbeth, Falstaff, Don Juan, Tartuffe and others have given birth to many generations of likenesses"²⁴.

Turgenev and Leskov were certainly not the only ones to write stories of Shakespearean characters. Among the more popular ones were 'A Village Ophelia' (Nemirovič-Dančenko) and 'A Village Lear' (Zlatovratskij)²⁵. Shakespeare's characters also have a life of their own in Russian 19th century poetry, as for instance, in Nekrasov's poem "Офелия" or Fet's four poems "К Офелии". Only one of these describes Ophelia herself and her death. To the poet she is a living presence, no less real than the Saints of the Orthodox Christian calendar.

*Ophelia was dying and singing
And singing her wreaths wove she,
And with flowers, with wreaths and singing
Deep in the waves ceased to be.*

* * *

In his speech on the occasion of Shakespeare's 300th anniversary Turgenev declared that Shakespeare had become to the Russians something like their own flesh and blood. He accounted for it by explaining that the Russian readers and the English writer had the same passion for truth, the same thirst of

self-knowledge, the same severity to themselves and the same readiness to forgive the weaknesses of others²⁶.

Just because Russia had been for centuries "a profoundly unhappy country, oppressed and slave-like in her lack of any rights" (Nekrasov: *была ты глубоко несчастной страной, подавленной, рабски бессудной*) she was hypersensitive to poetry bearing a message of humanity and expressing the eternal verities of love and suffering, and wisdom. Shakespeare appeared to be the best answer to that need. His art was to the Russian reader a world in itself, a world ruled by laws of its own, by laws of truth and beauty. The Shakespearean myth found an early home in Russian steppes.

It seems only fair to say that Russian literature, having absorbed Shakespeare along with the noblest traditions of foreign art, in its turn, came to be a powerful influence in the literary world of the later 19th and the whole of the 20th century.

Notes

¹ Мельгунов Б.В. "Вы, может быть, обо мне скоро услышите" // И.С.Тургенев. Вопросы биографии и творчества. — Л., 1990. — С. 185.

² Переписка И.С.Тургенева в двух томах. Т. 2. — М., 1986. — С. 120.

³ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 т. — Сочинения. — Т. 5. М.-Л., 1963. — С. 419.

⁴ Тургенев И.С. Довольно // Сочинения. Т. 7. — М., 1981. — С. 227.

⁵ Тургенев И.С. Гамлет и Дон Кихот // Сочинения. Т. 5. — М., 1981. — С. 333.

⁶ Левин Ю.Д. Статья И.С.Тургенева "Гамлет и Дон Кихот" // Н.А.Добролюбов. Статьи и материалы. — Горький, 1965. — С. 129-130.

⁷ Ibid. Cf. Ильин В.В. О статье Тургенева "Гамлет и Дон Кихот" // Тургенев в современном мире. — М., 1987.

⁸ Киасашвили Н.А. Традиции Шекспира и некоторые проблемы английской литературы XX века. — Тбилиси, 1973; Bloomfield M.W. Quoting and Alluding: Shakespeare in the English language // Shakespeare. Aspects of Influence. Ed. by G.B.Evans. — Harv. Univ. Press, 1976; Дьяконова Н.Я. Шекспир и английская литература XX века // Вопросы литературы. — 1986. — N 10.

⁹ Буданова Н.Ф. Роман Тургенева "Новь" и революционное народничество 1870-х годов. — Л., 1983. — С. 148.

¹⁰ Тургенев И.С. Новь // Сочинения. Т. 9. — С. 233. Cf. Чалмеев. Иван Тургенев. — М., 1986. — С. 159.

¹¹ Левин Ю.Д. Шекспир в русской литературе XIX века. — Л., 1988. — С. 174.

¹² Ibid., p. 153.

- ¹³ Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. — М.-Л., 1962. — С. 31.
- ¹⁴ Левин Ю.Д. Русский гамлетизм // От романтизма к реализму. — Л., 1978. — С. 189-236. G.A.Byaluj sees another Hamlet-type in "Петр Петрович Каратаев" ("Записки охотника"). Cf. Byaluj G.A. Op. cit. — P. 32.
- ¹⁵ Тургенев И.С. Гамлет Шигровского уезда // Сочинения. Т. 3. — С. 260. Cf. Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века. — Л., 1982. — С. 128-130.
- ¹⁶ This is even more true of the Swiss writer's Gottfried Keller's well-known story 'Romeo and Julia auf dem Dorfe', part of a collection of stories called 'Die Leute von Seldwyla' (1856). Unlike Turgenev, Keller introduces no elements of likeness between his characters and Shakespeare's. His Romeo and Julia are just emblems of tragic love — any thwarted lovers.
- ¹⁷ Тургенев И.С. Степной король Лир // Сочинения. Т. 8. — С. 159.
- ¹⁸ Муратов А.Б. Повести и рассказы И.С.Тургенева 1867-1874 гг. — Л., 1980. — С. 73.
- ¹⁹ Ibid., p. 77.
- ²⁰ Лесков А. Жизнь Николая Лескова. Т. 1. — М., 1884. — С. 424; Cf. "The truth of 'Zapiski ohotnika' made me tremble and realise what art really was" (Лесков Н.С. Автобиографическая заметка // Собрание сочинений. Т. 11. — М., 1956. — С. 12).
- ²¹ Троицкий В.Ю. Лесков-художник. — М., 1974. — С. 38.
- ²² Leskov himself emphasised the typicality of his heroine's character in a letter recommending the story for publication (Горелов А.А. Н.С.Лесков и народная культура. — Л., 1988. — С. 20). Gorelov rightly points out an allusion to Lady Macbeth's fear that "all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand" (Macbeth, V, 1) in Sergej's wish to carry Catherine to Arabia Felix (Ibid., p. 150).
- ²³ Громов П., Эйхенбаум Б. Н.С.Лесков // Лесков Н.С. Собрание сочинений. Т. 1. — С. XXII; Cf. Семенов К. Николай Лесков. Время и книги. — М., 1981. — С. 57.
- ²⁴ Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. — Л., 1988. — С. 152.
- ²⁵ Ibid., pp. 155, 157.
- ²⁶ Тургенев И.С. Речь о Шекспире // Сочинения. Т. 12. — С. 327.

ТРИ ШЕКСПИРОВСКИХ СЮЖЕТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА (Резюме)

В России, как и в других европейских странах, преклонение перед Шекспиром установилось под влиянием романтической критики, прежде всего немецкой. Его ранними почитателями и последователями были Пушкин, Грибоедов, Лермонтов. Уже в их творчестве проявляется тенденция придавать романтическим принципам искусства реалистическую направленность. В русской литературе и критике, в значительной мере под влиянием Белинского, Шекспир был воспринят как воплощенная верность действительности, как высшая правда искусства.

Именно так его прочитал И.С.Тургенев, много способствовавший распространению славы Шекспира в России. Тургенев изучал английского драматурга всю жизнь, часто упоминал его в своих письмах, пытался переводить "Короля Лира" и видел в нем неиссякаемый источник образов и идей, воплощение самой природы. Тургенев посвятил Шекспиру две речи, первая из которых — "Гамлет и Дон Кихот" — оказала значительное влияние на интерпретацию образа Принца датского в России.

Трагедию Гамлета Тургенев видит в его слабости, неуверенности, в противоречии между стремлением к действию и препятствующей ему слабостью воли. Он осмысляет вынужденную пассивность Гамлета в свете национальной трагедии России, в которой лучшие умы были бессильны перед абсолютной властью монархии, униженным состоянием обреченного на рабство народа и перед требованием конформизма, предъявляемым даже к высшему классу — дворянству.

В обстоятельствах, когда социальная борьба казалась безнадежной, особенное значение приобретали в России духовные ценности. Писатель, воплощавший идею служения человечеству и сочувствия его страданиям, становился опорой, наставником, чуть ли не посланцем небес. Одним из таких мудрецов-просветителей стал для русского общества Шекспир. Раньше, чем в самой Англии, он превратился в своего рода миф, источник творческой энергии, сюжетов, образов, источник не менее значительный, чем греческая и римская мифология.

Именно так толкует Шекспира Тургенев. В его романах тема Гамлета сливается с темой "лишнего человека" ("Рудин", "Новь"). В последнем герой, Нежданов, по мнению Н.Будановой (см. примеч. 9), являет собой Гамлета, который тщетно силится играть роль Дон Кихота. "Гамлетизм" для Тургенева прочно ассоциируется с отчуждением от окружающей среды, с органической неспособностью приспособиться к враждебному миропорядку или вступить с ним в единоборство. На долю "лишних людей" неизбежно выпадает лишь горечь поражения.

Герои с шекспировскими именами поставлены в центр двух рассказов Тургенева: раннего, "Гамлет Щигровского уезда" (1849), и позднего, "Степной Король Лир" (1870). При анализе первого исследователи, естественно, подчеркивают гамлетовские мотивы. В предлагаемой работе делается попытка более полно и последовательно соотнести "гамлетизм" с изо-

браженным в рассказе внешним миром. Герой появляется на фоне шумного провинциального дворянского общества, его мелочных, пошлых интересов, жалкой корыстолюбивой возни и униженного заискивания низших перед высшими. Щигровский Гамлет поставлен Тургеневым в положение, когда его лучшие черты, родящие его с Принцем датским — европейская образованность, способность мыслить, благородство стремлений, нежность чувств, — не только оказываются совершенно несовместимыми с русскими общественными нравами, но и исключают для него всякую возможность служить своей стране. Гамлетовские черты Василия Васильевича карикатурны и смешны на фоне его крайней бедности и зависимости от титулованных богатых ничтожеств. Презрение их к нему как бедняку, стоящему на низшей ступени иерархической лестницы, заранее обрекает на неудачу его неуклонные попытки совершенствовать мир. Герой Шекспира становится для него одновременно и образцом, и контрастом.

То же можно сказать и о втором "шекспировском" персонаже Тургенева — "Степном Короле Лире".

Оба Лира при жизни все отдали дочерям и горько в этом раскалялись, оба одинаково уверены в своем могуществе, в его независимости от материальных факторов. Но тургеньевский Лир, Мартин Петрович Харлов, сильнее своего прототипа: он не только проклинает неблагодарных дочерей, но разрушает их дом и погибает от полученных во время разрушения ран. Эта страшная месть предстает у Тургенева как воплощение жестокости русской жизни.

По сравнению с шекспировским Лиром тургеньевский также более сложен, являя собой сочетание гармонии и дисгармонии, огромной силы, чувства собственного достоинства и верности традициям — с грубым невежеством, чрезмерным ощущением собственного величия, непониманием реальности. Изображая его, вслед за Шекспиром, жертвой неблагодарных дочерей, Тургенев, в соответствии с эстетикой реализма, подчеркивает социально-психологическую обусловленность этой семейной трагедии: его тиранические наклонности, порожденные уродливой российской действительностью, развратили дочерей и превратили их в мучительниц собственного отца. В отличие от шекспировского, "степной Король Лир", как и Щигровский Гамлет, не окружен атмосферой поэзии, не облагорожен, в сущности, мало возвышен над своей средой.

Под влиянием Тургенева написан знаменитый рассказ Н.С.Лескова "Леди Макбет Мценского уезда" (1865), также приносящий героиню по сравнению с героиней Шекспира. Катерина Измайлова — не могущественная королева, а бедная мещаночка, выданная замуж за немолодого богатого купца. Так же, как Тургенев, Лесков тщательно мотивирует ее поведение. Ее чудовищные преступления продиктованы не честолюбием, как преступления леди Макбет, а страстью, тем более отчаянной, что в ней Катерина ищет спасения от бессмысленности, серости и уныния своего существования. Как показывает Лесков, в противоестественных обстоятельствах русского бытия самые естественные чувства — любовь, стремление к счастью — принимают противоестественную форму и оборачиваются страшным злом, разрушающим жизнь и героини, и окружающих. Совершенные ею злодеяния перерастают в акт обвинения, направленного против вызвавшей эти злодеяния социально-психологической ситуации.

Рассказы Тургенева и Лескова были далеко не единственными русскими произведениями, сюжеты которых были заимствованы из драматургии Шекспира. В речи по случаю 300-летия великого драматурга Тургенев объявил, что в России Шекспир давно стал "своим". Страдания, выпавшие на долю России, побуждали ее читателей преклоняться перед вечными ценностями духа, перед истиной и красотой. Их воплощение они — как и русские литераторы — находили в поэтическом мире Шекспира.

(Резюмировано автором)

СЕМИОТИКА ЧЕХОВСКОЙ "ЧАЙКИ"

0.1. "Старое, вечное правило, гласящее, что каждое произведение искусства должно иметь начало и конец, оказывается вовсе не лишенным здравого смысла <...> жизнь каждого человека состоит, в сущности, из целого ряда отдельных более или менее законченных эпизодов, имеющих свое начало, свое развитие и свой конец и могущих поэтому служить темами для отдельных повестей и рассказов.<...> Все это — правила элементарные, но вполне разумные и основательные, выработанные тысячелетним опытом, и нарушить их безнаказанно никому не удастся, как бы даровит он ни был. Не мог их безнаказанно нарушить и г.Чехов"¹.

0.2. "Диалогическая ткань пьесы характеризуется разорванностью, непоследовательностью и изломанностью тематических линий. В результате какого обстоятельства возникают эти черты? Что их разрывает? Почему темы повисают неподхваченными и неразвитыми? Что выражено этой неразвитостью и неподхваченностью?"².

0.3. В первой цитате отмеченные характерные черты чеховских построений ставятся художнику в упрек и понимаются как кардинальные недостатки. Во второй — черты принципиально те же отмечаются как объективная данность и рассматриваются не как самостоятельные, а как подчиненные иной, более глубокой интенции. Но, несмотря на фундаментальную разность обеих позиций, есть у них и нечто общее, а именно исходный постулат: 'произведение искусства должно отличаться внутренней связностью', с той лишь оговоркой, что в первом случае имеется в виду связность на уровне плана выражения (cohesion), во втором же — связность на каком-либо другом уровне ("художественной", вторичной семантики; coherence).

0.4. В предлагаемой статье основной вопрос ставится совершенно иначе: какая модель мира разрушается в чеховских пьесах и какая модель

Ежи Фарыно — профессор Варшавского университета; участник цикла "Западные слависты в Герценовском университете". Предлагаемая статья — одна из лекционных тем этого цикла.

мира постулируется взамен? Иначе говоря, речь идет о том языке искусства, на котором передаются чеховские сообщения (тексты).

0.5. Ответа на данный вопрос естественно ожидать не от семантического анализа произведений, а именно от семиотического. Разницу между двумя этими подходами легче всего объяснить следующим образом.

0.5.1. При семантическом анализе все свойства плана выражения разбираемого текста объясняются их смысловой нагрузкой. Поэтому они понимаются как компоненты более сложного устройства, имеющего своей целью порождать "новую" (не тождественную языковой либо общепринятой) семантику.

0.5.2. При семиотическом подходе все свойства плана выражения разбираемого текста объясняются необходимостью строить конкретные сообщения так, а не иначе. Указанная же необходимость понимается как следствие определенного (осознанного либо неосознанного) понимания мира (концепции мира) и отношения к слову (словесной либо какой-нибудь другой коммуникации). В связи с этим исследуемый текст — не исходная точка анализа, а конечная. Вопрос ставится не так: "Что значит то или иное свойство плана выражения?", — а так: "Как надо понимать мир и слово, чтобы можно было порождать аналогичные (в данном случае — чеховские) сообщения (тексты)?"

0.6. Поиск ответа на последний вопрос удобнее всего вести в кругу таких текстов, в которых объектом моделирования является не только мир, но и коммуникативные системы (словесные, художественные и т.п.). С этой точки зрения среди текстов Чехова на первое место выдвигается "Чайка", так как именно эта пьеса построена из наиболее неоднородного материала — она включает в себя художественную (театральную, литературную) и внехудожественную модели мира.

1.0. Мир, построенный в "Чайке", не имеет строго отмеченного начала и строго отмеченного конца.

1.1. Начало текста не совпадает с "началом мира": пьеса начинается в то время, когда ее мир уже существует и в нем что-то происходит. Первая авторская ремарка гласит:

"<...> слышатся кашель и стук. М а ш а и М е д в е д е н к о идут слева, возвращаясь с прогулки" [3].

А первые произнесенные фразы указывают не на "начало", но на "конец", "завершенность" чего-то:

М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в черном?

М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна."

1.2. Конец текста не совпадает с "концом мира" — пьеса кончается, а мир продолжает существовать, и, в отличие от открывающего текст диалога, в этом ддящемся мире предполагаются какие-то события:

"П о л ь н а А н д р е е в н а (Якову). Сейчас же подавай чай. (Зажигает свечи, садится за ломберный стол.)

<...>

А р к а д и н а (сидя за стол). Фуй, я испугалась. Это мне напомнило, как... (Закрывает лицо руками.) Даже в глазах потемнело...

Д о р н (перелистывая журнал, Тригоричу). <...> Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...

З а н а в е с"

1.3. Из непосредственного сопоставления конца пьесы и ее начала видно, что она заключена в "траурные рамки": конец неотличим от начала, в пьесе ничего не изменилось, ничего не произошло, мир сомкнулся и потерял однонаправленную, линейную структуру. А в нелинейной структуре ни о начале, ни о конце не может быть речи⁴.

1.4. Возможность завязки, а этим самым и "начала" мира пьесы (хотя и не совпадающего с началом пьесы) заключается в признании Медведенко. Но эту возможность снимают ответ Маши и очередная реплика Медведенко:

"М е д в е д е н к о. <...> Я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома... <...>

М а ш а. Пустяки. (Нюхает табак.) Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и все. (Протягивает ему табакерку.) Одолжайтесь.

М е д в е д е н к о. Не хочется.

П а у з а."

Отсутствием строгого начала характеризуется и разговор другой пары персонажей -- Сорина и Треплева:

"С о р и н (опираясь на трость). Мне, брат, в деревне как-то не того, и, понятная вещь, никогда я тут не привыкну. Вчера лег в десять и сегодня утром проснулся в девять... <...>"

1.5. Однако описание структуры мира "Чайки" было бы неполным без следующей существенной оговорки. Начальные партии текста акцентируют ожидание какого-то предстоящего события: диалоги обеих пар персонажей включают в себя проблему сооруженной в парке эстрады и предполагаемого спектакля. Этим самым создается впечатление (у зрителя и у

читателя) особой событийной значимости предстоящего спектакля. По отношению к происходящему спектакль получает смысл события, а происходящее располагается на уровне не-события. Но, логично рассуждая, "спектакль" не должен стать "событием" и "организующим центром" пьесы по следующей причине. Отсутствие начала и конца мира пьесы должно исключать наличие какой-либо точки отсчета в данном мире: и точки, к которой мир устремляется, и точки, от которой мир удаляется. Все это указывает на то, что ожидаемый спектакль должен быть лишен смысла события и свойств "организующего центра". Дальнейшее развитие пьесы подтверждает данное предположение.

Как известно, спектакль будет сорван, а ссора Треплева и матери предугадана заранее. Более того: несостоявшееся представление и размолвка Треплева с Аркадиной не имеют никаких последствий. Таким образом, у обоих указанных "событий" отнимается возможность стать значимым фактом, стать причиной чего-либо.

Об эстраде упоминается несколько раз и в последнем действии пьесы. Но теперь она играет роль точки отсчета для событий, которых, собственно, и не было, и поэтому превращается лишь во временную, темпоральную точку отсчета.

Итак, с одной стороны, спектаклю Треплева приписывается строго определенная функция — функция события, организующего момента, к которому стремятся и с которого ведут счет всего последующего. Но, с другой стороны, эта функция не выполняется — спектакль не становится причиной для последующего временного отрезка мира.

1.6. Таким образом, мир пьесы не имеет ни своего начала, ни своего конца, ни внутреннего организующего центра — он начинается раньше текста, внутренние причинно-следственные связи в нем бездейственны, а "конец" не состоится: текст кончается, а мир продолжает существовать. Иначе говоря, мир распространяется за пределы текста.

1.7. Пределы текста нарушаются заключенным в нем миром и на других уровнях пьесы.

1.7.1. Многие существенные события происходят за сценой. Это судьба Нины, которая, по привычным представлениям, могла бы стать основой сложного и увлекательного сюжета; это попытка, а потом и удавшееся самоубийство Треплева; это "писательский путь" Треплева и т.д.

1.7.2. Отсутствуют здесь и временные пределы: наличие времени и его протяженность, недискретность подчеркиваются воспоминаниями о прошлом и мечтами о далеком будущем.

1.7.3. Результат таков, что в пьесе устранена идея отграниченности, замкнутости изображаемого мира и, наоборот, манифестируется именно его фрагментарность и именно его вхождение в более обширное временное и пространственное целое. Данный мир – лишь часть более крупного целого.

1.7.4. На этом, однако, устранение границ между внутренним и внешним миром не заканчивается. Оно распространяется также и на границу "сцена – зрительный зал".

Это достигается не только тем, что в первом действии персонажи пьесы занимают место театрального зрителя (ждут спектакля Треплева, а потом смотрят и обсуждают этот спектакль), но и особой концессией театра Треплева:

"Треплев (окидывая взглядом эстраду). Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна."

Благодаря тому, что Треплев использует "естественные" декорации, "внеэстрадный" мир пьесы получает смысл подлинной (не театральной) действительности и способствует устранению (либо смягчению) границы "сцена (= мир "Чайки") – зрительный зал".

Мир "Чайки" получает смысл подлинного, несценического мира еще и за счет самой пьесы Треплева: в ней, по словам Нины, "нет живых лиц"; ее действие перенесено на "двести тысяч лет" вперед; главная роль условна – это абстрактная "общая мировая душа"; место действия – Вселенная.

Итак, наличие "театра Треплева" снижает условность мира "Чайки": и его персонажей, и его времени, и его пространства.

1.8. Но значит ли это, что в пьесе постулируется отказ от "театрального языка" и взамен предлагается язык "действительности"? И если так, то как здесь понимается эта "действительность"? На эти вопросы можно, по-видимому, ответить более или менее удовлетворительно в результате рассмотрения таких моделирующих систем, присутствующих в пьесе, как система Треплева, система Аркадиной, система Тригорина и – отчасти – система Нины. Определенный смысл могут иметь в данном случае и еди-

ничные реплики-отзывы Дорна и Медведенко. Система же Чехова должна обнаружиться либо как выполнение требований любой из указанных внутритекстовых систем, либо как невыполнение соответствующих требований.

2.1. Театр Треплева обнаруживает свое моделирующее свойство в том, что внешний реальный мир он превращает в знаковую систему — реальное озеро, реальный горизонт и реальная луна становятся в этом театре "декорацией": все эти компоненты не тождественны самим себе, то есть их носителям. Они изображают иную луну, иное озеро, иной (отдаленный на двести тысяч лет) мир.

Знаковое восприятие мира свойственно также и реальному поведению самого Треплева:

Т р е п л е в (*обрывая у цветка лепестки*). Любит — не любит, любит — не любит, любит — не любит. (*Смеется*). Видишь, моя мать меня не любит."

Аналогично во втором действии:

Т р е п л е в. Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног.

Н и н а. Что с вами? (*Поднимает чайку и глядит на нее*.)

Т р е п л е в (*после паузы*). Скоро таким же образом я убью самого себя."

В четвертом действии он и сам осознает знаковый характер своего искусства:

Т р е п л е в (*собирается писать; пробегает то, что уже написано*). Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. (*Читает*.) "Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами..." Гласила, обрамленное... Это бездарно. (*Зачеркивает*.)"

Примечательно, однако, не только то, что Треплев замечает условность ("рутину") своей системы и ее несоответствие действительности, но и то, что положительный антитезис этой системы получает вид той системы, к которой стремится также и Тригорин:

Т р е п л е в. <...> Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замывающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно.

П а у з а.

Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души".

Отмеченные Треплевым детали тригоринского описания наделены признаками конкретности и случайности, которые лишают их свойства знаков: ни "блестящее горлышко разбитой бутылки", ни "тень от мельничного

колеса" не становятся знаками чего-либо вне себя — это составные элементы "лунной ночи", и означают они лишь самое себя. Описание же Треплева — "выборочное", в нем создается специальная, а не случайная ситуация; детали ситуации направлены на создание определенного иного значения, не тождественного основному значению самих деталей.

Наступивший после "паузы" вывод о незначимости "форм" — это вывод о неподчиненности попадающих в текст деталей какому-то иному, особому значению. А кроме того — это вывод о преимуществе творчества, не установленного на код ("форму").

Системы Треплева не понимают и другие персонажи: театр не произвел должного впечатления ни на неприязненно настроенную мать, ни на влюбленную в Треплева Нину; символа убитой чайки Нина не поняла; своей литературы (рассказов) не приемлет сам же Треплев.

В этом контексте особую значимость получает отношение к модели Треплева двух других лиц: Медведенко и Дорна.

М е д в е д е н к о. Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов. (*Живо, Тригорино.*) А вот знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель. Трудно, трудно живется!"

А вот некоторые из высказываний Дорна.

"Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошел с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть".

"Да... Но изображайте только важное и вечное. <...> мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту."

В четвертом действии на вопрос, какой город ему больше всего понравился за границей, Дорн отвечает:

Д о р н. Генуя.

Т р е п л е в. Почему Генуя?

Д о р н. Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная. Кстати, где теперь Заречная? Где она и как?"

В случае реплики Медведенко показательное снятие оппозиции "идеальное (дух) — материальное (материя)", которое можно читать и как снятие оппозиции "план содержания — план выражения", а в результате как отказ от знаковости театра. Последнее становится еще очевиднее благодаря

постулату Медведенко, заключенному в словах, адресованных Тригориному. "Сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель" значит снять границу между театром (сценическим миром) и не-театром (не-сценическим миром).

В случае высказываний Дорна постулируется нечто обратное — высшая ценность духа по отношению к его плану выражения (к "материальной оболочке"). Но в последнем действии этот постулат претерпевает эволюцию: "дух" обнаруживает себя "на земле", в *не-* либо даже *анти*искусственном, *анти*художественном мире ("уличная толпа"). Причем характерна "ненаправленность" этой "толпы", ее "бесцельность", что в итоге превращает идею "мировой души" в бытие, направленное на самое себя и ликвидирует принципиальную разницу между окончательными постулатами Треплева, Медведенко и Дорна. Все три героя приходят, по сути дела, к одному и тому же — к отказу от "знаковости".

2.2. Созвучно этим мыслям и высказывание Нины:

"Н и н а. <...> Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. <...> Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни".

Как видно, и Треплев, и Нина приходят к следующему выводу: искусство есть самовыражение, тождество "души" и "текста". Более того: в речи Нины явно снимается противопоставление "искусство — жизнь". Искусство значит для нее "умение терпеть", умение "нести свой крест и веровать". отождествление себя со своим искусством устраняет "боязнь жизни". Искусство здесь не понимается как нечто лежащее вне жизни. Точно таким же образом искусство дается и с точки зрения 'воспринимающего, адресата' (имеется в виду Дорн — см. 2.1): видимо, не случайно наличие мировой души открывается Дорну не "подальше от земли, в высоте" (первоначальная его идея), а как раз в самом 'земном и "низменном" мире' — в аморфной, бесцельной "толпе" (последнее высказывание Дорна).

2.3. Система Тригорина, как и система Треплева, дана им самим:

"Т р и г о р и н. Хорошо у вас тут! (*Увидев чайку.*) А это что?

Н и н а. Чайка. Константин Гаврилыч убил.

Т р и г о р и н. Красивая птица. Право, не хочется уезжать. Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась. (*Записывает в книжку.*)

Н и н а. Что это вы пишете?

Т р и г о р и н. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (Пряча книжку.) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел в от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку".

И в четвертом действии:

Т р и г о р и н. <...> Погода встретила меня неласково. Ветер жестокий. Завтра утром, если утихнет, отправлюсь на озеро удить рыбу. Кстати, надо осмотреть сад и то место, где — помните? — играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия".

Эта система, как видно, тоже знакова, но знаковость здесь принимается внешнему миру: из внешнего мира в "записную книжку" Тригорина попадают лишь избранные моменты, такие, которые легко превратить в текст и дать им дополнительное художественное ("метафорическое") значение. Таким образом, окружающий мир воспринимается Тригоринным как "текст", "не-текстовая" действительность в поле зрения Тригорина не попадает. Внешний мир распадается в результате на "годное для записи (имеющее сюжетную организацию)" и "негодное для записи (не имеющее сюжетной организации)".

С этой точки зрения чрезвычайно интересен тот монолог Тригорина, где он сам рассматривает свое творчество как знаковое и где противопоставляет ему как раз обратный подход к миру:

Т р и г о р и н. <...> Я никогда не нравился себе. Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я как в чаду и часто не понимаю, что я пишу... Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и проч. и проч., и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют <...> я мечусь из стороны в сторону, как лисичка, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и в конце концов чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей".

"Отставание" литературы Тригорина — следствие несовершенства его "кода". Положительной оценке подлежит лишь "пейзаж", то есть тот мир, который не попадает в "записную книжку", не имеет самостоятельного "сюжета". Любопытно, что как раз это свойство литературы Тригорина удостоверяется положительного отзыва Треплева и даже вызывает чувство зависти:

"Т р е п л е в. <...> Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня <...>".

2.4. Система Аркадиной дана с точки зрения Треплева:

"Т р е п л е в. <...> Она знает также, что я не признаю театра. Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а по-моему, современный театр — это рутинная, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью".

Правда, Треплев излагает эту систему субъективно, но интересно как раз то, что в ней подчеркивается "театральность", 'знаковый характер': "рутина", подчиненность "морали" (а не самоцельность); повторяемость ("одно и то же"), которую можно понимать как "системность"; отображение чего-то вне себя ("изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят...").

В результате опровергаемая система не менее условна, знакова, чем постулируемая (в спектакле Треплева — см. 2.1). Условность своей системы осознает (видимо, интуитивно) и сама Аркадина. На это указывают следующие обстоятельства. Перед спектаклем она ведет себя театрально: обращается к сыну фразой из "Гамлета". Треплев отвечает ей на том же театральном языке — тоже из "Гамлета". После же спектакля (уже вне "театрального пространства") Аркадина переключается на "язык реальности":

"Д о р и. Юпитер, ты сердвишься...

А р к а д и н а. Я не Юпитер, а женщина. *(Закуривает.)* Я не сержусь, мне только досадно, что молодой человек так скучно проводит время. Я не хотела его обидеть".

Этот и многие другие факты поведения Аркадиной свидетельствуют о том, что в ее сознании сфера искусства и сфера действительности не соприкасаются, а противопоставляются. Она тем и задела молодого автора, что намеренно восприняла спектакль как не-знаковый, как реальность:

"А р к а д и н а. Серой пахнет. Это так нужно?

Т р е п л е в. Да.

А р к а д и н а *(смеется)*. Да, это эффект.

<...>

А р к а д и н а. Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи.

Т р е п л е в *(вспылив, громко)*. Пьеса кончена! Довольно! Занавес!"

Аналогичным образом, как уже говорилось, поступает и Треплев, излагая смысл театра Аркадиной: разоблачает его знаковый (хотя на

первый взгляд и незаметный) характер, обесмысливает материал, из которого этот театр строится.

2.5. Сопоставление рассмотренных концепций искусства позволяет сделать следующий вывод: во всех этих случаях искусство мыслится как знаковая система, противостоящая внехудожественной, не-знаковой действительности. Это отношение к искусству приводит в дальнейшем к разочарованию -- взгляды Тригорина, Треплева, Нины и Дорна претерпевают эволюцию. Их противоположность все данные персонажи находят в "самовыражении", в отказе от знаковости: у Тригорина это -- пейзаж, у Треплева -- вывод о незначимости формы, у Нины -- вывод о тождестве искусства и внехудожественного страдания, у Дорна -- обнаружение "мировой души" в самом земном и нецеленаправленном бытии (в "толпе"). В результате все эти лица -- носители одной и той же концепции (с индивидуальными, вариантными различиями), и, как таковые, они могут считаться некоторой общей парадигмой.

Единственно Аркадина не меняет отношения к своей модели "театра", но знаковость ее модели обнаруживается и разоблачается Треплевым. С другой стороны, устойчивость "модели" Аркадиной и неустойчивость остальных (их эволюция) указывают на то, что в данном случае мы имеем дело с принципиальной оппозицией всей пьесы. Смысл же этой оппозиции может быть прочитан уже на другом уровне, на уровне не компонентов пьесы, а всей "Чайки" целиком, то есть в контексте той концепции театра, которая постулируется либо отрицается структурой пьесы.

3.0. Включение в пьесу нескольких точек зрения на искусство, и прежде всего на театр, уже само по себе обостряет интерес зрителя (читателя) к самой пьесе, к ее конструкции и к тому, какой тип театрального искусства в ней осуществляется. Интерес этот усиливается еще тем, что на самом деле это пьеса "о самой себе": театр Треплева не только объект споров, но и неотъемлемый элемент самой пьесы; Нина, Треплев и чайка -- не только "сюжет для небольшого рассказа" Тригорина, но и сюжет самой пьесы; театр Аркадиной -- не только предмет критики Треплева: во многом он присутствует и в самой пьесе, ибо здесь тоже "зажигают свечи; люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки". Поэтому во многом художественный конфликт здесь возникает в результате сопоставления того, что говорится об искусстве в пьесе, и того, как решена сама пьеса.

3.1. Наличие театра Треплева на сцене, как уже говорилось (см. 1.7.4 и 2.1), в некоторой степени устраняет разрыв "сцена — зрительный зал": то, что происходит на сцене, отождествляется с внеэстрадной действительностью. Персонажи пьесы перестают быть условными героями пьесы и становятся реальными людьми; пейзаж теряет свойства декорации и получает смысл реального пространства. Мир пьесы воспринимается на фоне театра Треплева как мир не-искусства, а сама пьеса — как не-пьеса.

Этот эффект усиливается еще и содержанием театра Треплева: абстрактному, обобщенному, отодвинутому в бесконечность миру противопоставляется мир максимально конкретный, близкий; сделанному и "вымышленному" противостоит внеэстрадный мир как несделанный, невымышленный, подлинный; организованному — неорганизованный.

Интересно в этом смысле отметить следующее: подчеркнутость "начала" спектакля Треплева, а потом его "механическую оборванность".

Машу и Медведенко просят удалиться — их позовут лишь к началу:
 "Т р е п л е в. <...> Господа, когда начнется, вас позовут, а теперь нельзя здесь. Уходите, пожалуйста.

<...>

М е д в е д е н к о (Треплеву). Так вы перед началом пришлите сказать".

Начало пьесы Треплева приурочено как раз к моменту восхода луны; к этому времени должна прибыть в усадьбу Сорина и Нина — ее опаздывание еще сильнее манифестирует значимость "начала". Сверхорганизации спектакля противостоит внешний мир — запоздавшая по непредвиденным обстоятельствам Нина; нетерпеливая публика:

"А р к а д и я (сыну). Мой милый сын, когда же начало?

Т р е п л е в. Через минуту. Прошу терпения."

А потом — "нетheaterальное" поведение этой публики во время спектакля. В конце концов внешний мир "вторгся" в строгое "искусственное" построение Треплева и сорвал его.

Особая подчеркнутость "начала" спектакля и его "незаконченности" (из-за внешних обстоятельств), а затем оппозиция "организованность мира спектакля -- неорганизованность мира пьесы", — все это дополнительно акцентирует отсутствие "начала" и "конца" пьесы Чехова и обращает внимание на ее "не-построенность, несделанность".

3.2. "Не-построенность" "Чайки" проявляется и на других уровнях организации пьесы – в частности, на уровне диалогов. Например:

Т р е п л е в. Мы одни.

Н и н а. Кажется, кто-то там...

Т р е п л е в. Никого. *(Поцелуй.)*

Н и н а. Это какое дерево?

Т р е п л е в. Вяз.

Н и н а. Отчего оно такое темное?

Т р е п л е в. Уже вечер, темнеют все предметы. Не уезжайте рано, умолю вас.

Н и н а. Нельзя."

Приведенный разговор включает в себя нарушающие связность текста вопросы/ответы о дереве, то есть случайный, не имеющий никакого отношения к происходящему элемент. Более того: этот разговор не получит никакого истолкования (и не будет иметь никаких последствий) и в очередных партиях пьесы.

3.3. Подчеркнутая символичность, знаковость спектакля Треплева и поведения многих персонажей (траур Маши; идентификация Нины с чайкой²; гадание Треплева на ромашке; разговор с Аркадиной на языке "Гамлета", и все это – в первом действии) контрастирует с самой пьесой и обнаруживает ее незнаковый характер, а вернее – незнаковый характер ее мира. Но самого указания на незнаковый характер мира пьесы недостаточно: необходимы еще дополнительные механизмы, исключающие возможность его – знакового характера – возникновения (часто стихийного, не задуманного). Эту роль играет в пьесе, между прочим, не только включение "случайностных" элементов, но и их уравнивание с другими, не случайными, обладающими способностью стать знаком. Так, например, возможность метафорического истолкования поведения Маши ("М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна") устраняется в диалоге Треплева и Сорина:

Т р е п л е в. <...> *(Поправляет ляде галстук.)* Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...

С о р и н *(расчесывая бороду)*. Трагедия моей жизни. У меня в молодости была такая наружность, будто я запоем пил — и все. Меня никогда не любили женщины. *(Садясь.)* Отчего сестра не в духе?"

Как выясняется в дальнейшем, "борода" Сорина не имеет никакого отношения к ходу пьесы, а незначительная отдаленность этого разговора от реплики Маши (ведь оба разговора открывают пьесу вообще) уравнивает "траур" Маши и "трагедию" Сорина: системное становится случайным, а

случайное системным. "Траур" Маши перестает быть знаком чего-либо, оставаясь разве что показателем ее поведения.

3.4. Тригоринский поиск сюжета (чайка; судьба Нины; судьба театра Треплева) переводит внимание зрителя (читателя) на сюжетное построение самой пьесы. А это, в свою очередь, не укладывается в привычные представления о "пьесе" — мир "Чайки" не имеет своего организующего центра: локальные конфликты (типа отношений Аркадина — Треплев, Треплев — Нина, Нина — Тригорин и т.д.) вспыхивают и тут же потухают, то есть не влекут за собой никаких последствий, не детерминируют дальнейшего развития событий. Возможность стать причиной (и организующим центром) снимается в "Чайке" на разных уровнях.

Первый, самый заметный, — степень масштабности конфликтов. Все конфликты здесь незначительны, то есть они не захватывают, не втягивают большого числа персонажей. Кроме того, они отличаются постоянством и повторяемостью, а потому обладают высокой предсказуемостью. Так, ссора во время спектакля заранее предсказана Треплевым; аналогично предсказано и его самоубийство; неудачное замужество Маши — не неожиданность (ни для нее самой, ни для зрителя). Единственное несоответствие наблюдается в случае "сюжета о чайке" Тригорина и судьбы Нины. Но это как раз и указывает на то, что мир "Чайки" существует не по "сюжетным" законам, то есть не по законам "знаковых систем"⁶.

Второй, не менее существенный, уровень — "перспективное поведение" героев. Все персонажи пьесы постоянно к чему-то стремятся и манифестируют неудовлетворенность актуальным своим положением: и пространственным (усадьба Сорина для всех — лишь временное место пребывания, даже для самого Сорина: см. 1.4), и временным (строятся некие надежды на "будущее", но где-то в другом месте, в ином пространстве), и "экзистенциальным" (желание какого-то иного, "имеющего смысл" бытия). В результате все персонажи пьесы (кроме Аркадиной) мыслят свою жизнь по "сюжетной схеме": нечто "ожидаемое" и "желанное" выдвигается вперед, выполняя функцию "цели", а тем самым — "организующего центра" для актуального состояния личности. Однако такая цель нигде точно не определяется, и поэтому реальное (согласно ходу пьесы) решение судеб героев не получает "сюжетного развития". Программное, сюжетное представление о судьбе (жизни) самих героев — и непрограммное, бессюжетное течение са-

мой жизни создают такую же оппозицию, как и оппозиция "сюжет, повзавший в записную книжку Тригорина – судьба Нины", а ее смысл позволительно понимать следующим образом: 'мир (действительность, жизнь) не имеет текстовой организации; текстовая (сюжетная) организация – явление по отношению к миру внешнее, навязанное миру'.

Третий уровень, на котором исключается возможность строгой сюжетной организации "Чайки", – уровень коммуникации.

Общение между героями пьесы осуществляется главным образом при помощи языка (словесной коммуникации). Но в действительности она бездейственна, так как постоянно нарушается и разрушается. Между говорящими нет контакта, а вернее – стремления поддерживать этот контакт. С темы "бесконтактности" как раз и начинаются диалоги "Чайки", что чрезвычайно показательное:

М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в черном?

М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна.

М е д в е д е н к о. Отчего? (*В раздумье.*) Не понимаю... Вы здоровы, отец у вас хотя и небогатый, но с достатком. <...>

М а ш а. Дело не в деньгах. И бедняк может быть счастлив.

М е д в е д е н к о. Это в теории, а на практике выходит так: я, да мать, да две сестры и братишка <...>

М а ш а (*оглядываясь на эстраду*). Скоро начнется спектакль.

М е д в е д е н к о. Да. Играть будет Заречная, а пьеса сочинения Константина Гавриловича. Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ. А у моей души и у вашей нет общих точек соприкосновения. <...>

М а ш а. Пустяки. (*Нюхает табак.*) Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и все. (*Протягивает ему табакерку.*) Одолжайтесь.

М е д в е д е н к о. Не хочется.

П а у з а.

М а ш а. Душно, должно быть ночью будет гроза. Вы все философствуете или говорите о деньгах. По-вашему, нет большего несчастья, как бедность, а по-моему, в тысячу раз легче ходить в лохмотьях и побираться, чем... Впрочем, вам не понять этого...

Входят справа С о р и н и Т р е п л е в.

Прочитываемая сцена любопытна во многих отношениях. Словесное общение – мнимое, ему сопутствует двустороннее "не понимаю"; категоричное общение вообще не удается; общение "на уровне любви" – исключается категорически самой Машей. Но, кроме того, данный разговор не продвигает сюжета пьесы – пьеса проникает в него "извне", в те моменты, когда внешний мир привлекает внимание говорящих и отвлекает от

главной темы их беседы (эстрада, погода, потом — появление Сорина и Треплева). Результат таков, что этот диалог и вовсе мог бы не состояться (с точки зрения общепринятых представлений о построении пьесы).

С другой стороны, примечательно расхождение предположения о предстоящем истинном контакте Треплева и Нины с позднейшим невыполнением этого предположения: спектакль как раз разъединяет их, их общение не произошло и на уровне искусства.

И еще одна существенная черта рассматриваемого разговора: Маша и Медведенко не станут главными героями пьесы, но именно они ее открывают. Разница между главным и второстепенным, таким образом, снимается. Снимается она и иначе: все остальные коллизии лишь варианты этой открывающей текст пьесы "бесконтактности".

3.5. Бесконтактность распространяется в "Чайке" на все виды коммуникации между героями, но не только. Она объемлет также и коммуникацию "герой — внешний мир": и в пространственном, и в темпоральном планах. В начале пьесы всем персонажам свойственно стремиться куда-то за пределы данного локального континуума — "устремленность от мира". Причем эта устремленность получает вид проектируемого выхода в "текстовую, организованную" сферу (сцена — для Нины; драматургия — для Треплева; литература — для Тригорина; некая "высь" — для Дорна; театральные подмостки во внешнем мире — для Аркадиной; не-деревня — для Сорина, и т.п.). В конце же пьесы наступает перелом, и наблюдается нечто обратное: как раз отказ от "текстовости" мира, получающий вид постулатов-выводов о ценности "не-текстового" бытия (см. 2.5). Попутно интересно отметить следующее свойство в построении диалогов "Чайки" в четвертом действии: их нарушаемость случайными внешними элементами (отвлекающими говорящих) заметно снижается и, собственно, вовсе не чувствуется, хотя одновременно все несловесные контакты тут не восстанавливаются — мир персонажей сохраняет свою прежнюю разъединенность. Это можно объяснять и тем, что новое, не-знакомое, отношение к миру пока лишь намечается, но еще не становится "языком поведения героев".

3.6. И последняя особенность "Чайки" — ее временной уровень. С одной стороны, для времени пьесы характерна "длительность", а тем самым и "весомость". Эти черты возникают из отсутствия событий (устремленно-

сти мира к какому-либо организующему центру), но все-таки длительность времени не вторичное явление в пьесе: свидетельство тому — высокая частотность "отавторских" пауз, "молчаний".

С другой стороны, присутствующему в пьесе (в сознании персонажей) времени свойственны два противоположных направления. В первом действии время проецируется вперед, получая вид ожидания чего-то (мечты, надежды и т.п.). В последнем же действии время проецируется назад, получая вид воспоминаний о чем-то существенном, ценном, потерянном. В обоих случаях такой точкой (устремления и отсчета) является театр Третьякова. Но если в начале пьесы его ждут как спектакля (текста), то в конце о нем вспоминают как о физическом объекте:

"М е д в е д е н к о. В саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. <...>";

"Т р и г о р и н. <...> Кстати надо осмотреть сад и то место, где — помните? — играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия";

"Н и н а. <...> Вчера поздно вечером я пошла посмотреть в саду, цел ли наш театр. А он до сих пор стоит. <...>".

Таким образом, не ставший событием спектакль Третьякова оказался в действительности именно событием (элементом жизни). Но изменилась — на протяжении пьесы, в сознании героев — сама категория события. Герои пьесы проделали как будто путь мимо жизни, пространства и времени, руководствуясь совершенно иными представлениями — текстовыми — о жизни, пространстве и времени. Иначе говоря, их путь — это путь от представлений о мире к самому миру, лишенному всяких накладываемых на него внешних категорий. Аналогичный путь проделывает и зритель "Чайки": в этом случае меняются не только представления о мире, но и представления о пьесе, то есть готовые представления о том, как "правильно должна быть построена театральная пьеса".

4.0. Возвращаясь теперь к вопросу, поставленному в начале статьи (см. 0.4), можно ответить следующее.

4.1. С *семантической* точки зрения все названные свойства "Чайки" подчинены изображению разьединенного, разобленного мира, известного Чехову (см. 0.3 и 0.5.1).

А очередной шаг зрителя (читателя, исследователя) — истолковать этот мир. Он необходим еще и потому, что в текст пьесы не вписана авторская оценка.

Достоинства же художественного метода сводились бы в данном случае к "удачному" выбору определенного (наиболее типичного) фрагмента мира и к наиболее адекватному подбору моделирующих средств. И так, к сожалению, в большинстве случаев чеховский метод и понимается.

4.2. С семиотической точки зрения в пьесе Чехова обнаруживаются особая концепция мира и особое отношение к знаковой коммуникации.

4.2.1. Мир сам по себе не имеет никакой текстовой организации. Мир не имеет вида ряда "более или менее законченных эпизодов" (см. 0.1) — наоборот, такое мышление о мире является внешним по отношению к самому миру, оно привнесено традиционными представлениями, традиционными способами моделирования. Чехов как раз обнажает моделирующий характер этого распространенного представления о мире, он "снимает" с мира все модели, а вернее, ставит знак неравенства между самим миром и его моделями (в отличие от "здорового смысла", бытовых распространенных "концепций мира", которые отождествляют унаследованную картину с реальным положением вещей).

Мир необязательно должен получать вид организованного объекта; необязательны в нем причинно-следственные связи; необязательна также и иерархичность мира (деление на ценное, стоящее внимания, и не-ценное, не удостоиваемое внимания) — в этом смысле мир недискретен, он "схлопнутой". Событие и не-событие в нем присутствуют в одинаковой степени.

4.2.2. Существующие знаковые системы непригодны для описания мира, так как обладают моделирующим свойством. Поэтому все системы здесь бездейственны (в случае коммуникации между героями), а традиционный тип театральной пьесы должен быть сломан.

С этой точки зрения авторская позиция явно присутствует в пьесе и получает вид постулируемой модели мира и постулируемого вида коммуникации. Не случайно почти все персонажи пьесы приходят к тезису о не-знаковом характере действительности и ее самоценности (а ведь это и есть основной сюжет "Чайки"). Более того: традиционный посетитель авторской позиции в пьесе отсутствует — в данном случае им является вся структура пьесы.

Став на такую позицию (так понимая мир), нетрудно теперь вывести все те правила построения текста, которые привели бы к построениям, аналогичным чеховским (см. 0.5.2). Тем более, что "языком описания" дол-

жен стать сам мир. Понятно, что в таких случаях самой удобной формой разговора о мире является "цитирование" мира (а среди доступных литературных средств как нельзя лучше отвечает этому заданию именно театр, но театр, лишенный традиционных схем). В повествовательных формах "цитатность" мира невозможна: в этом случае требуется дополнительная организующая система (ее в чеховских рассказах можно сравнить с "языком живописи", но живописи, снявшей с себя все дополнительные модели; этому требованию во многом отвечает принцип живописи импрессионистов, живописи на пленэре).

4.2.3. И последнее замечание. Предложенный подход к "Чайке" позволяет более определенно установить художественный тип текста, созданный Чеховым. Этот текст создан уже на языке искусства XX века и примыкает ко всем тем типам, где с действительности снимается всякий язык, а дополнительным компонентом становится язык "мира; вещей; живописи". Тем самым устраняется возможность связывать Чехова с другими системами — натурализмом, с одной стороны, и символизмом — с другой.

Примечания

¹ W. Летонись современной беллетристики // Русское обозрение. — 1895. — N 5. — С. 447-448. Цит. по: Чудаков А.П. Поэтика Чехова. — М., 1971. — С. 226.

² Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. — М., 1972. — С. 359 (Статья "О единстве формы и содержания в "Вишневом саде" А.П.Чехова).

³ Текст пьесы цитируется по изданию: Чехов А.П. Собрание сочинений в 12 томах. — Т.9. Пьесы 1886-1904. — М., 1956. — С. 228-282.

⁴ Кроме тех случаев, где имеется несколько параллельных "начал" и "финалов", но и там отдельные линии имеют вид линейного построения.

⁵ См. первое упоминание о чайке:

"Н и н а. Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богма... боятся, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами. (Оглядывается.)."

А вот последнее упоминание Нины о чайке: "Я — чайка... Не то. Я — актриса. <...> Я говорю о сцене. Теперь уж я не так..."

Как видно, Нина также совершает путь от "знакового" поведения до "незнакового".

⁶ А сам мотив чайки лишается всякого символического смысла. Не случайно в конце пьесы это уже только никому не нужное чучело.

THE SEMIOTICS OF CHEKHOV'S "CHAIKA"

(s u m m a r y)

The main question of this article is stated as follows: what pattern of the world is destroyed in Chekhov's plays and what is postulated instead? In other words, the purpose is to shape the artistic code on which Chekhov's communications (texts) are based. The analysis is held as a semiotic (not semantic) one. The most important of Chekhov's plays in this aspect is "Chaika", because this play includes the most heterogeneous material, i.e. artistic (theatrical, literary) and non-artistic patterns of world.

Semantically, the world in "Chaika" is extremely disunited and separated. This characteristic shows a popular — but inadequate — way of interpreting Chekhov's conception which is, in fact, uninterpretable on this level because of its unexpressedness in the text (the text contains *no* author's evaluations). At the same time, on the semiotic level, this conception of world, as well as a very specific attitude to the sign communication is detectable. This statement is provided by a thorough analysis of different aspects of the play.

(Summarized by M.Dymarsky)

НАБРОСКИ К ПОРТРЕТУ МАРГИНАЛЬНОЙ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ

Отчетливая тенденция к гуманизации современной лингвистической науки связана с признанием непреложности того факта, что "за каждым текстом стоит языковая личность" [1], что в особенностях языковой личности воплощаются существенные черты национального характера, народной языковой картины мира. Языковая личность обнаруживает себя в совокупности производимых ею текстов, и изучать ее можно, опираясь на достаточное количество этих текстов.

Не вызывает сомнения, что языковая личность должна рассматриваться в неразрывной связи с местом и реальными условиями ее существования, с принадлежностью к тому или иному социальному типу, с конкретным периодом истории народа.

Кардинальные социальные изменения в России в 20-е-30-е годы XX века вызвали появление в городах особого социального типа — выходцев из крестьян, с трудом приспособившихся к новому укладу жизни. Осознавая престижность городского быта, стиля поведения, городской речи, они в то же время глубокими корнями были связаны с деревней. Современный философ М.Рыклин пишет об "образовании в результате коллективизации гигантской мигрирующей массы, дезурбанизовавшей города" [2]. Широкое распространение приобрел маргинальный тип личности городского жителя, лишь частично порвавшего с деревней. Те, кто не получил образования, в зависимости от индивидуальных социальных ориентаций, от того, насколько прочными и регулярными оставались связи с деревней, представляли в своей речи пестрый сплав сугубо диалектных черт и специфических, социально престижных языковых элементов, характерных для горожан.

Черняк Валентина Даниловна — доктор филологических наук, профессор (1992), заведующая кафедрой русского языка Российского государственного педагогического университета им.А.И.Герцена.

В этот период складывается и достаточно распространенный тип языковой личности, который оказал определенное влияние и на сегодняшнее состояние русского языка. Исследователи разговорной речи различают две группы носителей современного просторечия: "просторечие-1 представлено в речи горожан старшего возраста, выходцев из деревни, не утративших связь с диалектной средой и не имеющих образования; просторечием-2 пользуются горожане молодого и среднего возраста, имеющие незаконченное среднее образование и не владеющие нормами литературного языка" [3]. Учитывая двунаправленность речевых ориентаций носителей просторечия-1, их социальную и языковую маргинальность, "промежуточность", можно говорить о маргинальном типе языковой личности.

Мастера слова уже в 20-е--30-е годы выявили наиболее заметные черты языкового облика нового социального типа и воплотили их в художественных текстах. Интересующий нас тип маргинальной языковой личности необычайно точно представлен, например, в рассказах М.Зощенко, а позже — В.Шукшина. В то же время имеют особую ценность языковые материалы, позволяющие восстановить реальные черты речевого поведения людей уходящего поколения. Для фиксации этих черт необходимы систематические наблюдения над речью носителей просторечия-1.

Описание индивидуального лексикона личности всегда представляло большие трудности. Известен лишь один словарь, описывающий идиолект диалектоносителя, — "Диалектный словарь личности" В.П.Тимофеева [4]. В нем обобщены наблюдения диалектолога над речью матери, однако в силу специфики лексикографического издания и традиций диалектной лексикографии иллюстративный материал словаря не содержит развернутых высказываний и не позволяет с достаточной полнотой воссоздать языковую картину мира носителя языка.

Предлагаемые в данной публикации материалы помогут, с нашей точки зрения, увидеть типичное и индивидуальное в языковой картине мира личности, находящейся "между городом и деревней". Эти материалы в течение пятнадцати лет (70-е--80-е гг.) собирались петербургской учительницей Варварой Ерофеевной Огородниковой. По воле судьбы она, преподаватель французского языка, человек большой культуры, поселилась в двухкомнатной коммуналке вместе с Ираидой Николаевной Целиковой, которая родилась в 1903 году в Ярославской губернии, а в 1930 году приехала искать

счастья в Ленинград, где и прожила полвека, многие годы работая в разных семьях домработницей. На лето Иранда Николаевна всегда уезжала в свою деревню: с деревенскими она считала себя городской, с городскими — деревенской. Варвара Ерофеевна Огороднова сумела разглядеть за неграмотной речью своей соседки своеобразную личность, воплотившую в себе многие приметы времени, оценить ее творческое отношение к языку, особый взгляд на мир. До конца жизни И.Н.Целиковой (умерла она в 1986 году) Варвара Ерофеевна почти ежедневно записывала высказывания соседки, бытовые диалоги. Не будучи лингвистом, Варвара Ерофеевна стремилась передать в своих записях и некоторые характерные особенности произношения И.Н., и диалектно-просторечные грамматические формы (ряд лексических единиц в записях В.Е.Огородновой находит соответствие в "Ярославском областном словаре" [5]).

В настоящей публикации мы сознательно не пытаемся воспроизводить фонетическую сторону речи. Главным в представлении речевого портрета И.Н.Целиковой мы полагаем ее лексикон, поскольку именно в нем воплощаются ассоциативно-вербальный и тезаурусный уровни языковой личности.

Обработывая большой материал, собранный В.Е.Огородновой, мы сгруппировали его на основе ряда параметров:

- 1) самооценка языковой личности (ЯЛ), осознание различий в языковых средствах, используемых разными членами языкового коллектива;
- 2) отражение в индивидуальном лексиконе идеологии ЯЛ;
- 3) прагматикон ЯЛ;
- 4) паремии в тезаурусе ЯЛ, отражение в них особенностей народного сознания;
- 5) заимствования, их переосмысление в индивидуальном лексиконе ЯЛ;
- 6) словообразование в речевой деятельности ЯЛ;
- 7) окказиональная синтагматика как отражение особенностей лексикона ЯЛ.

Записанные доброжелательным и чутким наблюдателем тексты простой русской женщины сопровождаются лишь небольшим лингвистическим комментарием. Хочется надеяться, что предлагаемые наброски к

речевому портрету представляют интерес для всех, кого волнуют проблемы языкового сознания, коллективной языковой памяти, речевой культуры.

1. Примечательна собственная оценка И.Н. своей личности, своих взаимоотношений с деревенскими родственниками. Она любит похвалить себя за рассудительность, дальновидность. Многие годы, проведенные в городе, в контакте с различными семьями, с людьми разного социального положения, мотивируют весьма строгую оценку "деревенских". И.Н. называет родственников "непутевой деревенщиной", "темными людьми": *"Уж эта деревенщина, темны, как бутылки"*. Характерно следующее высказывание: *"Вот ведь недалеко от Ленинграда живут, а по-русски говорить не умеют. Вместо "пол вымести" говорят "выпахать", вместо "луговина" — "ледина". Хуже нашей деревни, неграмотны совсем"*.

Взяв в церкви святую воду, собирается взять ее в деревню: *"Ну а как же! У них ведь там церкви нету, они ведь совсем заблудящиеся люди, вот я их просвещать и еду"*. Собирая посылку сестре в деревню, говорит, что пошлет только один из двух купленных платков: *"Почто ей два? Чай, у ей головы-то второй нету, да одна-то неполноценная"*.

Из деревни от сестры давно нет писем:

— *Бестолковая чушка, письма не может написать.*

— *[В.Е.] Но ведь она не умеет писать.*

— *Так ведь это не прошение писать, думать не надо. Поори суседа, всякой напишет.*

В то же время, получив "невалящую" посылку из деревни и приложенное к ней длинное письмо, ворчит: *"Вона, разошлись, как будто я читательница какая"*.

Примечательны индивидуальные представления о функциональной закреплённости слов:

— *Сын-то у ней хрендлик настоящий.*

— *А что это такое?*

— *Ну, это по-научному, а по-нашему — ненормальный и только.*

— *Уж до чего ветер хизный сегодня.*

— *Какой?*

— *Ну, пронизуций, по-вашему.*

Демонстрация собственной рассудительности и житейского опыта со всей полнотой предстанет в следующем монологе (И.Н. вернулась из магазина, а это всегда дает повод для рассуждений):

— Ну вот, все обсмотрела, ничего тамотки дельного нет. Картошка, правда, лежит, да что я буду брать картошку, у меня ее целый ящик лежит, только что не гниет. Почто мне картошка. Булки лежат по 13 копеек, а мне даром не надо. Сыр еще продают какой-то, не разберешь какой, да посмотрела, как нарезан, нет, мне он что-то не понравился. Котлеты продают готовые, да в их ведь чего только не напихано, уж я такое дерьмо никогда есть не стану, а брать да бросать — дурак умеет. Колбаса тоже есть, да я не вглядывалась какая — все одно не покупать. А яйца — ну на смех курам, точно голубиные. А все-таки, чтоб не идти с пустом, взяла я килограмм сахара, а то ведь скажут: все пересмотрела и ничего не купила, нехорошо как-то, неудобно.

2. Говоря о "житейской идеологии", М.М.Бахтин писал: "Всякое словесное высказывание человека является маленьким идеологическим построением" [6]. Перед нами языковая личность, сформировавшаяся в годы советской власти, впитавшая ее систему ценностей. Интересно сочетание ортодоксального взгляда на многие вещи — и в то же время личностного восприятия происходящего. Здравый смысл, присущий народному сознанию, объясняет критическое отношение И.Н. ко многим явлениям. Приведем некоторые ее высказывания, в которых отчетливо обнаруживается "житейская идеология":

— Раньше кто работал, у того все и было, а лодыри, которые только глядели, что у них под бок само текло, с пустом и сидели. А теперича все наоборот.

— Советская власть всех лодырей на первое место поставила. Вы ведь знаете песню: "Кто был ничем, тот станет всем".

— Ведь подумайте, в таком городе, как Ленинград, и нет ситца, не диво бы в каком заушье.

— Ну где тута продуктов хватать будет: то в Никарагу посылает, то еще неведомо куды, а ты тута сиди не жваши.

— Опять по радива говорили, что к нам иностранцы приехали, а ведь их надо всех накормить, и все хорошием, вот нам ничего, кроме хека, и не остается.

— Во, глядите, милиция наша работает токо на хвастах: ведь все хвастаются: мы да мы, а ничего не делают, потому хулигания нас одолела.

— Глядите, опять свет горит [на катке ночью. — В.Ч.], а ведь по радива все кричали: "Два-тире-два, два-тире-два" [объявляли режим промышленного энергопотребления. — В.Ч.].

Показывает медали и крестик покойного мужа:

— А мне наплевать, что он партийным был. Он у меня в церковь ходил, да еще как молился. Мы как поженились, я его благословила и крест на него надела. А партия, так это только в книжке, плати туды денежки — и все тут, им больше ничего не нужно.

Пришла возмущенная из бани:

— Тазы-то все сломатые, стопотопные, грязющие, стыд один. Даже в блокату такого не было. Надо бы всех их популять, чтоб летели — не задели. А лучше всех собрать да к Брежневу в кабинет поставить. Что он народ распустил. Никакого порядку нету нигде.

— Наш-то Леонид Ильич день и ночь говорит. Ну ведь как Хрущев. На ту же стопу вступил.

— Наш товарищ Брежнев такую слабину дал, что теперича себе-решь не вдруг.

Особенно часто критические высказывания связаны со сферой торговли. Так, о продавце в молочном магазине И.Н. говорит: "У ей бидон не под плонбой был, уж ясно, что оне там покуролесили основательно и из сметаны простоквашу сделали". Или: "Все продавцы как на огне сгорели, ни одного нету. Тутатка ведь работать надобно, ящики покувырдаешь — вся спина заболит, а она стоит, как богородица, и дела ей мало".

3. Важной составляющей языковой личности является ее прагматикон. Устная разговорная речь, непринужденная и раскованная, предполагает эмоциональную выразительность, в ней напрямую отражаются особенности эмоциональной сферы человека [7]. Экспрессивный лексический фонд современной разговорной речи и народных говоров многообразен. Он подробно описан Н.А.Лукияновой [8]. Оценочный компонент оказывается очень заметным во многих высказываниях И.Н. Так, о своем непутевом соседе она говорит: "Делать ничего не хочет, настоящий пониток". На вопрос, что такое "пониток", поясняет: "Ну, не к шубе рукав". На решлику,

успешную по телевизору, сразу реагирует: "Во, глядите, как она его остригла без ножниц". Смотрит выступление Л.Лещенко по телевизору: "А он ведь не самый плохой, но до хорошего не дошел". Соседка принесла то-стинец: "Видать, медведь не всех добрых людей приел, вот мне помидор и принесли". Про соседку, которая все время берет деньги в долг: "Ну как только живут: ни царского, ни барского. Что это за жизнь, все в долг, убится можно".

Интересен выбор средств, создающих экспрессивность высказывания: "Она живет там же, где и Анна Ивановна, а насупротив в квартире две собаки живут, большущие, бесхвостые, как львы, а лают — что гром гремит"; "Это ведь не капуста, а ворохобина какая-то"; "Юрка был такой развиндй, все ключи терял"; "К ней вчера новый врач пришел, безо всякого вызова, уж такая хорошая, выхуленная"; "Морда поросычья, красная, спичку зажгешь — загорится" [о соседе-пьянине]; "Ну и сторож у них в будке сидит: дунь, плюнь — и упадет"; "Дождешься от него помочи, как от турецкого святого".

Примечательно, что в системе оценок особенно заметными оказываются традиционные представления, берущие начало в крестьянском быту. Человек, полвека проживший в городе, для сравнения постоянно использует понятия, сформировавшиеся в деревне. Подтверждается мысль Ю.Н.Караулова о том, что корни языковой образности лежат в индивидуальном тезаурусе, в системе знаний о мире [9]. Приведем ряд сравнений, выразительно представляющих картину мира И.Н.:

— Глядите, глядите, идет девка, ну как наша курица мохнатая [у девушки брюки с бахромой. — В.Ч.].

— Во, глядите, костюм-то на нем каков, ну ведь он как есть наша пестрая корова.

— До чего же девки у ней ленивые, пол вымыть не могут, а какой это пол — корова хвоста не протянет. А ведь линоль мыть надо, а то он из зеленого в черный превратился.

— Вот в деревне на сенокосе, как таракан на жаре, вертишься.

— Белье-то у них такое старое, что муха крылом прошибет. Вот тута и постирай.

— Вона суп-то у меня застыл, как настоящая студень, а сделан-то из семи овчин.

О своей пьющей соседке: *"Правду говорят: хохлата курица двором ведется, ейная матка тоже пьет"*. Собираясь ехать убирать квартиру, сокрушается, что хозяева любят долго спать: *"Вот ведь поехала бы раньше, да что толку, и так ведь приеду на вилах их подымать"*. Рассказывая о своем земляке, известном ухажере, говорит: *"Он как ейную дочку увидел, так и засвистел, зашебушился, ну точно мышь в крупу попал"*.

Крестьянская оценка, взгляд деревенского человека со всей очевидностью проявляются в тех случаях, когда И.Н. смотрит телевизор. Показателен, например, такой эпизод: идет фильм о военных годах; на экране деревня, девочка-подросток боронит поле; лошадь, уже еле живая, падает; девочка ее стегает, а потом пытается поднять. И.Н. живо реагирует: *"Ну чего она его толкает? Ни лошадь, ни корову не подымеешь, если они сами не подымутся. А коня-то надобно в первую голову рассупонить, он может и отдышаться. Вот ведь дураки какие. Пойти помочь им, что ли?"* Смотря по телевизору балет (танцуют два солиста, а кордебалет лишь образует фон), И.Н. возмущается: *"Да, вот это работа. Легче овин измолотить, чем так танцевать. Надо парню быть во каком здоровым. Во, глядите, опять эти сидят, а эти все работают и рукам, и ногам, а деньги, небось, одинаковы получают"*.

4. Большое место в тезаурусе И.Н. занимают пословицы, поговорки, различного рода устойчивые сочетания. Правда, в ряде случаев непросто определить, воспроизводится данное выражение или создается заново. С.Е.Никитина отмечает, что носители устной народной культуры не ощущают резкой грани между своим и цитируемым: "перетекание фольклорной речи в бытовую и обратно — естественное явление. Особенно это касается малых жанров — пословиц и поговорок, которые по природе своей "ничьи" и являются достоянием всего общества" [10]. Приведем ряд высказываний, в которых осуществлено "присвоение" паремий, естественное включение их в свою речь:

— *Мороз невелик, а стоять не велит.*

— *Ему счастье бог в окно подал* [о незадачливом родственнике, у которого оказалась плохая жена].

— *Спохватился, когда свет обвалился* [о сделанном не ко времени, с опозданием].

— *Всех их на одну нитку, да в омут.*

— Такой хвост подвязать, да кнут показать, так и до Москвы доведет.

— Вот и выстирала все, пока стриженная девка косы не заплела.

— Он ведь совсем не пил, а жили, как нищие. Таких называют "сухой пьяница": водки не пьет, а денежки не вьет.

— Шильцем, мыльцем, белым белильцем [о человеке, который сумел получить что-либо благодаря своей хитрости].

— На всех репы не упаришь.

— Дурак за душой далеко дует.

— На угольную яму не напасешь хламу [в осуждение соседке, постоянно берущей деньги в долг].

— Велика родня, от жоны девята кость.

— Больно наши-то везде поспевают, как Поспевалова жена с наковальней [комментируя телепередачу о советских войсках в Афганистане].

— Комнату-то она независтную получила, и соседка не та. Вот от волка бежала, на медведя попала.

— Вот, глядите, света у нас на лестнице нет, а тута люминация горит всю ночь, наберись тута лектричества на всех. Правду говорят: "Провеют ворохом, не соберешь крохами" [эту же поговорку употребила и тогда, когда рассказывала о том, что в деревне "порушили" хорошую церковь, которую теперь не восстановить].

— Чего ни хватись, то в люди покаться, така у нас теперича жизнь [недовольна тем, что пришла из магазина без покупок].

— А вот капусту глядите какую я купила. Ведь капуста капусте розь, а другую и вовсе брось.

— Кто б ей тама дал право в валенках шастать, умная больно. Нет уж, милая, правильно говорят: выше лба уши не растут, а растут пониже [соседка собирается в больнице ходить в валенках].

— Тепло — с носу потекло. Иди-ка поморозься там, как раз вспотеешь [ответ на реплику о том, что на улице стало теплее].

— Вот ведь баба молодая, а коровы держать не хочет. Тоже мне, господа какие, можно подумать, из принцев вышли. Да, конечно, с коровой надобно рано вставать. Да ну их, как хотят, пусть сидят без молока и

масла. Верно говорят: не уедно, так улежно [то есть не сытно, зато есть время бездельничать — в осуждение деревенской родственнице].

Интересные трансформации претерпевают сугубо книжные устойчивые сочетания. Ср.:

— *Она мне и говорит: хорошо вам ездить каждый год в деревню и жить там все лето на луне природы. Пожила бы сама на этой луне природы, постояла бы целый день у плиты.*

5. Особое место в лексиконе маргинальной языковой личности занимают заимствования. Отмеченность иноязычного слова в языковом сознании говорящего объясняется его непонятностью, книжностью, особой социальной престижностью. Этот факт неоднократно отмечался лингвистами [11]. Речь И.Н. пестрит заимствованиями. Сам факт использования таких слов явно возвышает ее в собственных глазах. Показателен в этом отношении следующий диалог И.Н. со своей образованной соседкой:

— *Вы какой чайник взяли для заварки?*

— *Металлический..*

— *Он и не металлический, а малированный. Вот ведь как сказала-то некультурно.*

Здесь слова "металлический" и "эмалированный" используются как синонимичные, но при этом одно заимствование воспринимается как привычное и "свое", а второму, в силу его экзотичности для языкового сознания И.Н., явно приписывается более высокий статус.

Заимствования в речи И.Н. почти всегда трансформируются, нередко до неузнаваемости. Процесс "переименования", своеобразной "обработки" заимствованных слов — типичное явление просторечия [12]. Во многих случаях очевидна активизация чисто формальных (по созвучию) ассоциативных связей.

— *Евоный сын — настоящий агробат.*

— *В этом магазине весь персонал как на подбор.*

— *Он учится в етой аспинатуре, а работает в хируическом отделении.*

— *Ейный муж с каким-то мужским эффектом был, потому у них детей и не было.*

— *Они на манервенный переехали [о маневренном фонде жилья. — В.Ч.].*

— У ней топерича аквария большая для рыб, видать разбогател народ.

— Я кадикалически отказала ей [категорически. — В.Ч.].

— Мать ее фильтрует [флиртует. — В.Ч.], а девке ведь стыдно,

— Гальке-то хорошо, у них ведь все комнаты лизолированные.

— У нас теперича в деревне какой-то катарацкий [колорадский.

— В.Ч.] жуқ появился.

— Мы уже давно здесь живем, аклимовались.

— Ложечки у меня все хломированные.

— В доме у ней ралаш сплошной, а опять новое платье шьет, и рукава все вавилоном, вавилоном так и ходят [вероятно, воланом. — В.Ч.].

— Евоная невеста как сняла уваль [вуаль. — В.Ч.], так все чуть и не попадали.

— Наши соседи-богатеи зямскую [сиамскую. — В.Ч.] кошку взяли, а кормить-то и нечем.

— А ваши-то бутылки от пести-коли тоже сдавать?

— Пишоно-то раньше было большой деликат, не то что теперича, наши-то богатеи и смотреть на него не хотят.

— Вот я нонче ермишель варю личную, а яйцами и не пахнет.

— Лекарство у меня кончилось, а надобно бы еще купить. Валька говорит, была опять в гопатической аптеке, так горошком теперича там нету. Ну и брала бы мукой, не все одно?

Займствования вступают в индивидуальном тезаурусе личности в причудливые семантические связи. Например, слово "штанга" в тезаурусе И.Н. неожиданно ассоциируется и заменяется другим:

— Каким спортом Витя занимается?

— Волейболом.

— Ну, это еще ничего, а вот которые танки поднимают, так ужасть смотреть.

— Какие танки?

— Ну, такие колеса большие.

В то же время противопоставляться могут слова, явно относящиеся к одному объекту номинации и в литературном языке находящиеся в отношениях включения: "Ее вчерась свезли в больницу, и операцию будет де-

лать не хирург, а профессор". "Интеллигентное" слово на основе индивидуальных ассоциаций может заменять русское. Так, о привередливой в еде знакомой И.Н. говорит: *"Она тоже с большой привилегией"*. Для субституции заимствований достаточным может оказаться внешнее созвучие. Так, смотря по телевизору оперу "Борис Годунов", И.Н. комментирует: *"Видать, херувимы несут"* (имеются в виду хоругви). Своеобразная синонимия слов может складываться на основе совпадения отдельных семантических компонентов. Ср., например: *"Он недавно в трамв попал, ну, в аварию, по-вашему"*. Любопытны и более развернутые объяснения некоторых заимствований. Однажды, например, объявив, что в магазине проведена "сканализация", И.Н. подробно растолковывает: *"Ну, это, значит, чтобы ворье туды не лазило. Это машина такая, говорят, гремит страшно. А то ведь скрозь ихних дверей волк пройдет"*.

Примечательны и попытки приблизить к более привычным номинациям имена собственные. Ср., например: *"Я спросила в автобусе, где улица Яка Текло [Жака Дюкло. — В.Ч.], мне сразу сказали"*; *"А что такое Австрия? Это что, Турция, что ли?"*

Народная этимология, весьма характерная для просторечия, мотивирует многие причудливые связи заимствованных слов в тезаурусе языковой личности [13]. Ложноэтимологические сближения весьма характерны для речи И.Н. Приведем некоторые примеры:

— *Пускай она свои принцы не устанавливает, подумаешь, какая принцесса.*

— *Ленка и ейный муж уже кончают, но еще результатцию будут писать, а пока живут на стипенсию. А Верка учится в ПТУ на паликмахера, стипенсии нет, зато получает одевание.*

— *Сегодня по радио сказали, что будет восьмивальный ветер.*

— *Она на второцефта учится [фармацевта. — В.Ч.].*

— *Ейна суседка говорит, что ей еще до войны любилей справляли, а вы ведь знаете, сколько это годов бывает, вот и считайте, сколько это теперь будет, а я думаю, все 90 набезит.*

— *Оне в проверанс играют, сразу видно — непутевые люди.*

Нередко малоосвоенное заимствование заменяется созвучным, но более привычным:

— Я ведь знаю, что Владимир Григорьевич в кондукторском бюро [конструкторском. — В.Ч.] работал, а ведь это работа сурьезная, вот он и устал, пускай теперя отдыхает.

— Любке, чтоб она не пила больше, зашили какую-то ланпу [ампулу. — В.Ч.].

— Вы полированную треску купили [покрытую панировочными сухарями. — В.Ч.]?

— Во, смотрите, как ей здорово декламируют [аплодируют. — В.Ч.].

— Вот в нашем магазине взять: до чего стаж [штат. — В.Ч.] большой, а купить нечего.

6. Неповторимость "лексического портрета" языковой личности в значительной степени определяется тем, как говорящий использует словообразовательный потенциал слова. Известно, что в производном слове особенно отчетливо обнаруживается творческое начало языковой способности человека, индивидуальная языковая картина мира [14]. Многие производные слова в лексиконе И.Н. характерны для диалектоносителей. Об этом свидетельствуют многочисленные ее высказывания:

— Лошади обушались, как лося увидели.

— В Тосне сегодня снег шел и погодины падали.

— Ну какая я малоземина, надо на стул встать.

— Вот Валя — золотая рыбка, а скукурузнулась [не может помогать родным. — В.Ч.].

— Опять ребята во дворе теплину зажгли.

— Нонче у нас в лесу соляники еще были, а вот сушеников вовсе не было.

— Во какой я ходельник: три часа гуляла — и ничего, не устала, не упала.

— Ну разве она поедет в деревню: она тута живет одна в семнадцатиметровой комнате. Ну где она тамотки будет такое хорошество иметь?

— Во, глядите, и этот прижопился, видать, сегодня лед скользкий [по поводу выступления фигуриста. — В.Ч.].

— Она очень счетная, не могла меня до развилки довести. Эти люди только о своей морде помнят.

— Теперь моя спина до издохи болеть будет.

— Хорошо, что она в деревню поехала и мать еще в живности застала.

— А лицо у ней как гармошка, ну все как есть сморщилось.

— Картошка там была по кулаку, меня аж завидность взяла.

— У вас все нутреннее болит, а лучше бы верховое.

— У ней организма вся здоровая, а она говорит: "У меня печенья болят, мне это против показано".

— У ней страшная задышка.

— А комнату-то она независтную получила.

— Да ведь это я не с умышленности сказала.

— Мы туды еле вбились в автобус, да так всю дорогу ехали внабой.

Слова литературного языка в тезаурусе И.Н. часто трансформируются, что весьма характерно для городского просторечья:

— Вон этот автобус делает очень дальнее преследование.

— Она работает на дороге дальнего исследования кондуктором.

— Грипп топерича такой, что смертельность очень большая.

— У ней мать недавно померла, а теперича мужик пластом лежит: ведь прямо у бабы какое-то невыходное положение.

— Она на переваренном заводе работает.

— Уж какой он недолговидный был, ведь евоной дочери ничего не досталось.

— Она, видать, долгозорная, поэтому плохо и видит.

— Вот у меня валенки стопотопные, а еще хорошие, да ведь их надобно уметь берегчи, а то ведь моли все сожрут.

7. Примечательной чертой индивидуального лексикона И.Н. является свободный выбор семантических партнеров для слов, обладающих в литературном языке ограниченной сочетаемостью. Ср.:

— Операция у ней была кровополитная.

— У меня сегодня скоропостижный пирог.

— Она была закадычная еврейка.

— Я так боюсь по скользкому ходить: того и гляди наизнанку упадешь.

Подводя итог наблюдениям над речевым поведением одной языковой личности, подчеркнем то творческое отношение к языку, которое обнаруживается даже в речи неграмотного человека, и своеобразное соединение в ней разных влияний: диалектной среды, с одной стороны, и обиходного лексикона горожан — с другой. Остается вопросом, в какой мере отмеченные здесь черты лексикона маргинальной языковой личности отражают своеобразие уходящего социально-культурного феномена, а в какой — характерны и для носителей современного просторечия. Очевидно лишь, что оригинальные тексты, ежедневно создаваемые дома, у телевизора, на улице, заслуживают пристального внимания и изучения.

Л и т е р а т у р а

1. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. — М., 1987. — С. 27.
2. Рыклин М. Сознание в речевой культуре // Террорология. — Тарту — Москва, 1992. — С. 17.
3. Крысин Л.П. Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка. — М., 1989. — С. 56.
4. Тимофеев В.П. Диалектный словарь личности. — Шадринск, 1971.
5. Ярославский областной словарь: Учебное пособие / Отв. ред. Г.Г.Мельниченко. — Ярославль, 1981-1989. — Вып. 1-8.
6. Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Фрейдизм. — М., 1993. — С. 87.
7. Капанадзе Л.Л. Способы выражения оценки в устной речи // Разновидности городской устной речи. — М., 1988. — С. 151-156.
8. Лукьянова Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления. — Новосибирск, 1986.
9. Караулов Ю.Н. О русском языке зарубежья // Вопросы языкознания. — 1992. — N 6. — С. 12-13.
10. Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание. — М., 1993. — С. 12.
11. Крысин Л.П. Оценочный компонент в семантике иноязычного слова // Русский язык: Проблемы грамматической семантики и оценочные факторы в языке. — М., 1992. — С. 64.
12. Диахроническая социолингвистика. — М., 1993. — С. 148.
13. Журавлев А.Ф. Иноязычные заимствования в русском просторечии // Городское просторечие: Проблемы изучения. — М., 1984. — С. 123.
14. Роль человеческого фактора в языке. — М., 1988. — С. 141-172.

**TOWARDS A PORTRAIT
OF A MARGINAL SPEECH PERSON
(s u m m a r y)**

This article is devoted to the problem of the so-called "language (speech) person" (Ju.Karaulov) and purports to add a new aspect to the latter concept — a "marginal" type of speech person. The work is based on the analysis of a large pool of data — recordings of the everyday conversations of I.N.Celikova which were made by her neighbour, V.E.Ogorodnova, a teacher of French in Petersburg, over a period of 15 years (1971-1986). I.N.Celikova was born in Yaroslavskaya province in 1903; in the thirties she came to Leningrad and spent the rest of her life (up to 1986) here, working as a domestic servant.

I.N.Celikova's speech is that of a person who is marginal in any given aspect: in the big city she felt herself a provincial, while in her native village — a city-dweller. Various features of the literary language, common urban speech and the Yaroslavskaya province dialect are whimsically combined in her utterances. The author examines a list of these features and shows that a special integral type of language person — the "marginal one" — is concealed behind them. The article contains a large number of illustrations.

(Summarized by M.Dymarsky)

К ТЕОРИИ СОЦИАЛЬНОЙ ДИАЛЕКТОЛОГИИ

Статья 2. По направлению к социальной диалектологии

Эй н ш т е й.п. От этого можно сойти с ума.

Н ь ю т о н. Официально мы уже сошли с ума.

Ф.Дюрренматт

В самом деле, а почему же социальная диалектология?

XX век одарил нас таким количественным и качественным разнообразием новых и даже "новейших" научных дисциплин, таким обилием самостоятельных направлений в рамках традиционных областей знания, что часто мы оказываемся просто не в состоянии свести воедино сосуществующие интерпретации, а сам объект исследования, препарированный разноаспектными подходами, буквально растворяется в потоке "методологических приемов" и "рабочих представлений", скрывается от нас за ширмой наукообразного плетения терминологических словес, теряя при этом цельность своей бытийной сущности, а иногда — и само существо.

Но каким бы плачевным и безысходным ни представлялось складывающееся положение дел, необходимо все же признать, что упомянутая проблема времени — вещь вполне закономерная, неизбежная, а в некотором смысле — даже и симптоматичная. Однако, как бы ни хотелось не отдавать дань этой "симптоматичности", приходится все же повторить: да, именно социальная диалектология. Повторить даже несмотря на то, что уже предпринимались попытки ввести этот термин (хотя и не всегда однозначно понимаемый) в научный обиход¹, но он так и не получил широкого распространения, до сих пор оставаясь своеобразной "вещью в себе".

Что же касается вопроса, начинающего данную статью, то, прежде чем ответить на него, а по сути — определить статус социальной диалектологии, представляется необходимым привести несколько предварительных, на первый взгляд, казалось бы отвлеченных, замечаний, позволяющих, тем не менее, постулировать отдельные положения, которые и послужат опреде-

Александр Юрьевич Кожевников — кандидат филологических наук (1990), доцент кафедры русского языка Герценовского университета.

ленными отправными точками в дальнейшем.

I

В свое время Л.В.Щерба, оспаривая позицию К.Бругмана, отрицавшего самую возможность существования искусственного международного языка, отмечал, что "не прав был и Бодуэн, который... утверждал, что нет разницы между живым и мертвым языком, между живым и искусственным языком: достаточно кому-нибудь изучить мертвый язык, чтобы он стал живым. Этого, конечно, мало: для того чтобы стать живым, он должен стать хотя бы одним из нормальных орудий общения внутри какой-либо социальной группы, хотя бы минимальной"². Нетрудно заметить, что Л.В.Щерба, вроде бы и не соглашаясь с позицией И.А.Бодуэна де Куртене, в действительности поддерживает ту же самую идею, сопровождая ее, однако, более правдоподобным обоснованием, которое, бесспорно, является обязательным, но отнюдь не достаточным условием существования языка естественного. Более того, сама мысль о возможности воскрешения мертвых и витализации искусственных языков представляется далеко не очевидной, чтобы не сказать абсурдной. Справедливости ради все же отметим, что идея эта, тем не менее, до сих пор будоражит умы³ и является одним из типичных обывательских заблуждений относительно общей природы языка⁴, в частности факторов, обеспечивающих естественность его существования.

Если верить М.Хайдеггеру, история отношения человека к языку — суть история постоянной языковой формализации, что с особой очевидностью предстает в век техники и теории информации⁵. Действительно, одно из проявлений так называемого прогресса — постоянное количественное возрастание самых разнообразных, часто качественно новых потребностей, насущных необходимостей, неразрешимых вопросов и т.п., которые, в свою очередь, достигнув в определенный момент критической массы, неизбежно дифференцируются и составляют основу тех или иных областей знаний или сфер деятельности. Далее, в рамках этих последних (для удовлетворения возникающих потребностей, решения актуализировавшихся задач и т.д.) вырабатывается — так же неизбежно — свой собственный формализованный язык, "вынужденный", однако, снова и снова "возвращаться к "есте-

ственному языку", чтобы при помощи неформализованного языка дать слово сказу технического представления"⁶.

В то же самое время с известной долей объективности можно утверждать, что подавляющее большинство научных дисциплин реально обращено именно к своему объекту исследования лишь на стадии наблюдения и накопления фактов. Другими словами — на стадии формирования особого специфического языка, пригодного для описания, обобщения и систематизации собранных наблюдений. Но как только этот последний оказывается в определенном смысле сформированным, он (равно как и возможные манипуляции с его структурными единицами) становится самостоятельным, уникальным и чуть ли не единственным объектом изучения. Иначе говоря, практически каждая теоретическая научная дисциплина в определенный момент своего развития начинает заниматься по преимуществу не чем иным, как изучением логизированного "словесования", реализующегося в рамках некоторого формализованного языка, искусственно созданного для ее же собственных нужд. Наиболее показательны в этом отношении формализованные языки математики и логики. Так, например, в последний рассматриваемая система — это "специальный искусственный язык символов для "чистого мышления", адекватным образом воспроизводящий отношения между понятиями и отношение логического следования между высказываниями", созданный "в первую очередь для представления в нем процессов логической дедукции" и включающий "процедуры логического вывода"⁷.

В этом смысле даже лингвистика — единственная, казалось бы, призванная изучать живой язык в естественном проявлении, — на деле (и по сути!) занимается описанием и исследованием не своего прямого объекта, а его "мертвого" формализованного инварианта⁸, поскольку литературный язык — основной объект современных лингвистических исследований — если еще и не до конца формализованное, то все же постоянно формализуемое⁹ образование, стремящееся в пределе к превращению в своеобразное метаязыковое состояние или же (в некоторых случаях) в "мертвый язык"¹⁰.

Сразу же оговоримся, что сам по себе этот факт не оценивается негативно, поскольку любой метаязык не является лишь своеобразным упрощением языка естественного, его "стенографическим" вариантом, а, напротив, становится вполне самостоятельной системой, предназначенной для реше-

ния конкретных задач и подчиненной своим особым законам; системой, возникновение которой обусловлено реальной необходимостью. В пользу данного утверждения свидетельствует тот факт, что любой современный формализованный язык, хотя и возникший на базе естественного и вынужденный вновь и вновь обращаться к нему же, настолько обособился и развился, что его понимание и использование доступно только специалистам¹¹. Другими словами, в каждом метаязыке находят отражение многие явления, наблюдаемые в естественном языке, но вместе с тем обратное соотношение не всегда адекватно представимо, а иногда — просто невозможно, т.к. "при переводе с искусственного языка на естественный может теряться... оперативный характер искусственных языков, особенно возможность проведения достаточно сложных рассуждений..."; в частности, "естественный язык неадекватен для представления структуры логических рассуждений..."¹². Подобная обособленность и в определенном смысле возрастающая внутренняя самодостаточность метаязыков имеют неизбежным следствием такое положение, при котором язык естественный "заранее представляется как пусть еще не формализованный, но представленный для формализации язык"¹³.

Таким образом, все искусственные коммуникативные системы, будь то специализированные метаязыки, удовлетворяющие потребностям тех или иных отраслей человеческого знания, или же языки межнационального общения, — суть изначально (органически и генетически!) формализованные образования¹⁴. С другой стороны, так называемые "мертвые языки" в этом отношении вполне представимы как такие, которые оказались "сведенными" к своему нынешнему формализованному состоянию, то есть "исчерпанными", формализованными в прямом, пассивном, страдательном значении этого слова. Соответственно, ни витализация искусственных, ни воскрешение "мертвых" языков не осуществимы — уже по самой природе этих последних: в одном случае "врожденно"-заданной, а в другом — "навязанно"-приобретенной; а если все же это и окажется когда-либо возможным, то будет доступно лишь Тому, Кто однажды уже осуществил эту экспериментальную вивисекцию.

II

Для нормального функционирования, для возможности обеспечить коммуникацию во всех ее проявлениях, естественный язык должен представлять собой некоторое полиморфное образование, то есть обладать таким свойством, которое можно было бы назвать "развернутой диалектностью", понимаемой как бытование, представленное достаточно большим количеством разнообразных форм и вариантов. Не останавливаясь на дефинициях и принципах разграничения последних, все же отметим, что между отдельными из них могут наблюдаться лишь незначительные различия, такие, которые проявляются в идиолектах жителей какой-либо отдельно взятой деревни¹⁵, однородной в этническом составе и не подвергавшейся влиянию миграционных процессов; различия, иногда сводящиеся к чисто количественным, проявляющимся, например, в неадекватности индивидуальных словарных запасов и т.п.; сопоставление же других, напротив, предоставляет богатейший материал, позволяющий обнаружить различия качественные, присутствующие практически на всех языковых уровнях¹⁶. Разумеется, данное представление не будет полным, если не упомянуть и об особых пограничных ситуациях: с одной стороны, о так называемых интерязыках, интердиалектах, интержаргонах и т.п., а с другой — о случаях, когда единое по сути лингвистическое явление в чисто административном порядке (а в последнее время все мы стали свидетелями болезненно-буквальной актуализации этого) интерпретируется как факт то одного, то, хотя и близкородственного, но все-таки другого языка¹⁷.

Существование любого естественного языка в виде развернутой системы диалектов — факт действительно непреложный¹⁸ и общепризнанный, однако иногда бывает полезно еще раз вернуться к избитым истинам. В данном же случае представляется исключительно важным перенесение акцента с простой констатации упомянутого явления, констатации, ставшей уже действительно общим местом и присутствующей во всех учебных пособиях, лингвистических справочниках и т.п.¹⁹, именно на абсолютную значимость "развернутой диалектности", обуславливающей самое существование естественного языка, причем независимо от того, говорим ли мы в данном случае о каком-либо национальном языке в целом, обращаемся к одному из его диалектов или же к некоторому отдельно

взятому идиолекту²⁰. Другими словами, любой человеческий язык "естественно" существует тогда (и только тогда!), когда он представлен достаточно большим количеством разнообразных "живых" форм, каждая из которых (как, впрочем, и их совокупность в целом) характеризуется постоянной способностью к дальнейшей внутренней конвергенции, поддерживающей это разнообразие. И наоборот, любое стремление к стандартизации и унификации, любая попытка нивелирования одних форм под воздействием других, равно как и известная "национальная болезнь", которую Р.Барт остроумно называет "комплексом ритуального очищения языка"²¹, неизбежно приводят к формализации, а в конечном итоге — к превращению "живого языка" в "мертвый".

На ранних этапах развития и становления языка полиморфность его бытования обеспечивается непрерывным образованием форм, традиционно именуемых территориальными диалектами. Разделение племен и их дальнейшее расселение являлись необходимыми и естественными условиями образования этих языковых разновидностей, а налагавшийся на эти процессы "фактор пространства", обусловивший характер трудовой деятельности и, соответственно, образ жизни таких размежевавшихся групп²², а также отсутствие каких бы то ни было связей между территориально удаленными друг от друга близкородственными социумами, имевшими общего предка, или же, наоборот, возникновение новых контактов между "чужими" в генетическом плане племенами и т.п., с течением времени²³ неизбежно приводили и к возникновению определенных, сначала чисто диалектных различий в языках отдельных, связанных узами родства племен, а впоследствии — и к образованию на их основе новых самостоятельных языков. Эти новые образования претерпевали, в свою очередь, подобные же изменения, и результаты данных метаморфоз в настоящее время представлены в виде хорошо известных генеалогических классификаций языков.

Однако процессы, о которых идет речь, связаны лишь с конкретным, вполне определенным периодом в истории языка, и, несмотря на логичность происходивших изменений и закономерность получаемых результатов, реконструкция родового древа, от какого бы существующего или существовавшего языка мы ни начинали обратный отсчет времени, может быть доведена лишь до определенного колена, а дальше... Вопросы, возникающие за этим "дальше", как и многие другие, сущность которых в общем

виде сводится к тому, сколько Эдемов (и одновременно ли) существовало на земле, все еще ждут своего разрешения, а попытки ответить на них до сих пор сохраняют гипотетический характер.

С другой стороны, продолжавшаяся долгое время диалектная дифференциация рано или поздно заканчивалась, и в настоящее время мы не наблюдаем ни появления новых территориальных диалектов, ни возникновения новых языков²⁴, что, в свою очередь, ставит перед нами новый ряд вопросов. Почему прекратившаяся диалектная дифференциация приводила к вырождению одних и не влияла на дальнейшее развитие других языков? Что является "витамином роста" языков "выживших" и чем определяется самый факт их бытования и дальнейшего развития? Существуют ли симптомы, позволяющие выделить современные "агонизирующие" языки и языки "здоровые", обладающие достаточным потенциалом прочности, способные к дальнейшему воспроизводству, и, наконец, возобновится ли это прекратившееся воспроизводство?...

Примечания

¹ См., например: Поливанов Е.Д. Задачи социальной диалектологии русского языка // Родной язык и литература в трудовой школе, 1928, № 2, с. 4-5.

² См.: Щерба Л.В. О трехком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Языковая система и речевая деятельность. — Л., 1974, с. 35.

³ См., например, опубликованный в начале этого года материал "Скажи мне новость на латыни!" ("С.-Петербургские ведомости", 4.02.94, с.7), в котором два финских исследователя провозглашаются — не больше не меньше! — как "ведущими в мире носителями живого латинского языка".

⁴ Об этом см., например: Белецкий А. Предвззудки вокруг языка и языков // Collegium, 1993, № 2, с. 29-39.

⁵ Ср.: "...существо современной техники составляет себе формализованный по заказу язык, тот способ информирования, в силу которого человек униформируется, т.е. конформируется в технически исчисляющее существо, шаг за шагом утрачивая "естественный язык". <...> Пока еще поневоле признаваемая волей к формализации "естественность" языка не осмысливается в свете исходной природы языка. <...> Теория информации понимает естественность как неполноту формализации". (Хайдеггер М. Путь к языку // Время и бытие: Статьи и выступления. — М., 1993, с. 271).

⁶ Там же, с. 271.

⁷ См.: Смирнова Е.Д. Логическая семантика и философские основания логики. — М., 1986. — С. 17-21. Ср. также следующее замечание М.М.Бахтина, высказанное, правда, по несколько иному поводу, но вполне уместное в качестве примера, иллюстрирующего рассматриваемое

положение: "...учтя знаковую функцию соответствующих физиологических процессов, физиолог в дальнейшем проследивает их чисто физиологический механизм (например, механизм условного рефлекса) и совершенно отвлечается от их изменчивых, подчиненных своим социально-историческим законам идеологических значений. Одним словом, содержание психики его не касается. Но именно это содержание психики, взятое в отношении к индивидуальному организму, является объектом психологии" (*Волошинов В.Н. (М.М.Бахтин)*). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. — М., 1993. — С. 35).

⁸ Ср.: "...мертвый-письменный-чужой язык — вот действительное определение языка лингвистического мышления" (*М.М.Бахтин*. Указ. соч., с. 80). Ср. также: "...лингвисты, работающие в сосюрровской традиции (а таких подавляющее большинство), совсем не касаются социальной жизни: они работают с одним-двумя информантами в тиши своих кабинетов либо используют свое собственное знание *langue*. Более того, они настаивают на том, что объяснение языковых фактов следует извлекать из других языковых фактов" (*Лавов У.* Исследование языка в его социальном контексте // *Новое в лингвистике*. Вып. VII. — М., 1975. — С. 98-99).

⁹ См. прим. 5.

¹⁰ Знаменательно, что практически любое лингвистическое исследование, проводимое на материале литературного языка, изначально предполагает и заведомо нацелено на подобное превращение объекта исследования. Ср.: "В основе тех лингвистических методов мышления, которые приводят к созданию языка как системы нормативно тождественных форм, лежит практическая и теоретическая установка на изучение мертвых чужих языков, сохранившихся в письменных памятниках" (*М.М.Бахтин*. Указ. соч., с. 78).

¹¹ Характерно, что и литературным языком, в сущности, владеют по большому счету также только "специалисты".

¹² См.: *Смирнова Е.Д.* Ук. соч., с. 16-17.

¹³ См.: *Хайдеггер М.* Путь к языку. — С. 271.

¹⁴ Правда, относительно искусственных языков межнационального общения бытует и несколько иное мнение. Ср.: "Предполагаемая искусственность такого языка, как эсперанто или любых других предлагавшихся эквивалентных ему языков, нелепо раздута" (*Сенир Э.* Язык // *Избранные труды по языкознанию и культурологии*. — М., 1993, с. 247).

¹⁵ Ср., например, замечание Л.В.Щербы об "индивидуальных языках" и "индивидуальных речевых системах" (*Щерба Л.В.* Указ. соч., с. 27-28).

¹⁶ Ср., например, южные и северные говоры русского языка, диалекты немецкого, английского, хинди и многих других языков.

¹⁷ Так, сельские жители западной Брянщины, юго-восточной части Гомельской и северо-восточных районов Черниговской областей являются носителями наречия, в равной степени соотносимого с говорами, соответственно, русского, белорусского и украинского языков.

¹⁸ Ср.: "Ни один из известных языков (если только он искусственно не культивировался для ритуальных или каких-либо других не общепринятых целей), насколько мы знаем, не устоял против тенденции распада на диалекты, каждый из которых в конце концов мог приобрести статус отдельного языка" (*Сенир Э.* Диалект // Указ. соч., с. 217).

¹⁹ Ср.: "Состояние неидентичности [языка на всей территории его распространения — А.К.] — это и факт многократных наблюдений, и общий постулат" (*Домашнев А.И.* Основные черты

полинациональных языков // *Язык мира: Проблемы языковой вариативности.* — М., 1990, с. 75).

²⁰ Таким же общим местом является и утверждение о би- и даже полигlossности любого носителя языка. Примечательным в данном отношении является и следующий факт, неоднократно наблюдавшийся автором лет восемь-десять назад в детском саду. К концу дня, ожидая своих родителей, дети встречали каждого приходившего взрослого, часто обступали его и задавали уже ставшие привычными вопросы (а когда мама придет?...), а иногда, казалось, без каких бы то ни было оснований, произносили целые монологи, видимо, желая поделиться накопившимися впечатлениями. Признаюсь, когда они подходили ко мне, я не всегда хорошо понимал обращения ко мне реплики и высказывания. В этих случаях мой сын выступал в роли своеобразного переводчика с "детского" на "взрослый", объясняя, что именно хочет сообщить подошедший малыш. Подобные сцены мне доводилось наблюдать и со стороны, и, подозреваю, подобное происходило со многими родителями, поскольку речь своего ребенка понятна всегда, более того, многим представляется уже вполне сформировавшейся, чуть ли не идеальной, в то время как "чужие" дети все еще находятся на уровне нечленораздельного лепета. Характерно, что сам ребенок вполне естественно воспринимает данную ситуацию, его не удивляет даже сама возможность непонимания, и когда я спрашивал об этом сына, он совершенно спокойно мне отвечал: "Но он же маленький". И это о своем ровеснике! Таким образом, с одной стороны, упомянутая выше бигlossность начинает реально проявляться уже на самых ранних стадиях овладения языком, а с другой, — вполне возможно, что мы уже изначально усваиваем родной язык как некоторое полиморфное образование.

²¹ См.: *Барт Р.* Критика и истина // *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* — М., 1994. — С. 335.

²² Ср.: "...наименьшее изменение в содержании, т.е. в условиях существования данной социальной группы, как то: иные формы труда, переселение, а следовательно и иное окружение и т.п., немедленно отражается на изменении речевой деятельности данной группы..." (*Щерба Л.В.* Указ. соч., с. 29). В данной цитате особой оговорки требует лишь слово "немедленно", поскольку современными лингвистами широко разделяется хорошо известный тезис "об отставании темпов развития языка от темпов, которыми развивается общество". См.: *Крысин Л.П.* Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка. — М., 1989. — С. 9.

²³ Ф. де Соссюр уделял фактору времени особое внимание, считая его важнейшим из всех влияющих на изменение языка. Об этом см.: *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики // *Труды по языкознанию.* — М., 1977. — С. 235 и сл.

²⁴ Пожалуй, последним в этом ряду может быть упомянуто появление американского варианта английского языка, хотя и понятно, что данное разделение — более сложный процесс, не определяемый только территориальным фактором и, соответственно, не сводимый к чисто диалектному.



ЛИСТАЯ "СУМЕРКИ": Самиздат и "искусство книги"

"СУМЕРКИ" — подходящее название для *литературного* журнала: давалось оно, надо думать, не без оглядки на Баратынского с Чеховым, а может быть, и на плеяду итальянских поэтов-сумеречников (*i creuscolfri*). Выбор же этого названия для журнала *самиздатского* был удачен еще и тем, что легальный печатный орган так вряд ли бы окрестили: в словаре названий официальной периодики соответствующее время суток обозначалось как "РАССВЕТ" или "ЗАРЯ", а в городе-герое Ленинграде — "АВРОРА". Таковы были правила. Легальному журналу полагалось именоваться "НЕ-ВА", а нелегальному — "ОБВОДНЫЙ КАНАЛ", и каждый понимал, что последнее не просто топоним. То же и "СУМЕРКИ": на титульном листе помещена цитата из Даля, толкующая прямое значение этого слова, однако очевидно, что на самом деле редакторов вдохновляла традиция его употребления в переносном смысле (ср. "Сумерки моей жизни" кн. И.Долгорукова, "Сумерки богов", "...идолов", "...просветления", "...свободы").

Журналы официальные печатались в орденосных типографиях ("НЕ-ВЫ державное издание", как шутил один самиздатский поэт) и выходили "в свет"; журналы неофициальные вращивались в полутьме подполья и производили впечатление чего-то "сумеречного". Вспомним, как они выглядели. Предписанная всеми учебниками машинописи "равномерная четкость и насыщенность текста" едва ли достигалась даже в первом экземпляре, и тем более не приходилось ожидать ее в копиях. Неладно обстояло и со страничными полями: правое — при печатании — упорно противилось выравниванию, а левое — при брошюровке и переплетении — исчезало вовсе, нередко прихватив с собою часть полосы. *Вчитывание* сопровождалось *всматриванием* — напряжением зрения и верчением головой в поисках ну-

Михаил (Валентинович) Безродный — выпускник Тартуского университета, кандидат филологических наук (1991, научный руководитель — Ю.М.Лотман); в настоящее время — свободный художник.

жного ракурса, то есть комплексом собственно мыслечных усилий. Переход читателя от легальной литературы к самиздату напоминал освоение подростками мелкого шрифта взрослых книг: и то и другое требовало особых навыков чтения. "Наборные" возможности самиздата ограничивались тем убогим ассортиментом знаков, которым располагала клавиатура обычной пишущей машинки. Арабские ноль, единица и тройка воспроизводились, соответственно, прописной литерой "О", римской единицей и прописной "З". Вместо римской двойки печаталась прописная "П", тройки — "Ш", пятерки — "У", десятки — "Х". Для изображения астериска в ход шла строчная "х", вынесенная поворотом каретки вверх и иногда еще перечеркнутая знаком "тире". Впрочем, последнего в собственном смысле не было — имела универсальная "черточка", выступавшая в качестве и "тире", и "дефиса", и средства графического выделения (пунктирное подчеркивание). Выделить что-то в тексте удавалось также горизонтальной линейкой (сплошное подчеркивание), набором в разрядку, набором одними прописными буквами и, конечно, сочетанием указанных приемов. Знак "косая черта" использовался для воспроизведения скобок — квадратных, угловых, а иногда и круглых; правда, литеру с круглыми скобками можно было установить (припаять) самостоятельно — на месте литеры "э/Ё", в общем ненужной. Нередко скобки просто вписывались чернилами. То же делалось и для вставок иноязычного текста. Машинку с латинским алфавитом еще удавалось достать (и тогда впечатанные на ней слова слегка парили над или висели под кириллической строкой), с греческим — почти никогда, а как выглядели тексты кочегаров, сторожей и экскурсоводов, занимавшихся синологией или гебраистикой, представить себе нетрудно. Нет надобности много говорить и о возможностях самиздата в таких областях "искусства книги", как иллюстрация и оформление.

(Интересно, что сходный облик имели и некоторые научные сборники, хотя и проходившие цензуру, но не удостоивавшиеся чести быть преданными тиснению типографским способом, — скажем, те из трудов тартуско-московской семиотической школы, что издавались мизерными тиражами на ротационте. Специалисты по знаковым системам вынуждены были довольствоваться минимальной системой знаков, к тому же нечетко отпечатанных на рыхлой бумаге, и у читателя создавалось ощущение, что он имеет дело с

чем-то неофициальным, начальством не одобренным и — отчасти именно потому — заслуживающим особого внимания.)

Советский критик Виктор Чалмаев в одном из предисловий к переиздаваемым им сочинениям Ремизова назвал писателя знатоком "старопечатных манускриптов"¹. Определение, кажется, не очень удачное: вероятно, советский критик Виктор Чалмаев хотел сказать, что Ремизов был знатоком как *старопечатных* книг, так и рукописных, то есть *манускриптов* в форме кодекса. Как бы то ни было, представляется, что термин *старопечатный манускрипт* заслуживает права на существование и с известной долей условности может быть употреблен применительно к книге самиздатской — напечатанной несколько *устаревшим* методом и напоминающей *рукопись*. Речь идет даже не столько об исправлениях и вставках от руки, которыми пестрит самиздатская машинопись, сколько о неполной идентичности экземпляров одного "завода" (закладки): каждая копия отличается от другой степенью "сумеречности" текста (равная степень "сумеречности" достигалась лишь при репродуцировании оригинала-макета ксерографическим или иным подобным способом на бумаге одного качества); и тем более разнились экземпляры двух "заводов" — подобно спискам одного памятника, выполненным несколькими скрипторами или даже одним. Как и рукописная книга, самиздат имел своих *палеографов*, которые, используя передовые научные методы, занимались атрибуцией авторов, места и времени создания тех или иных памятников, а заодно и изучением истории и географии их чтения, хранения и распространения.

Поскольку разговор коснулся Ремизова, стоит вспомнить, что он был не только знатоком "старопечатных манускриптов", но и талантливым создателем рукописных книг. Некоторые сердобольные исследователи, отчасти сбивые с толку самим писателем, полагают, что причиной его самиздатских опытов явились затруднения с публикациями. Это не совсем так: в приступах ностальгии по догуттенберговой эпохе сказала, причем еще не самым радикальным образом, сознательная архаизация Ремизовым своей авторской позиции: ролевому поведению других литераторов-символистов — "пророков", "мэтров", "демонов" и пр. демонстративно противопоставлялось скромное амплуа "переписчика".

Бунт "луддита" Ремизова против печатного станка, как и розановское "преодоление литературы" — не единственные в русской культуре XX сто-

летия примеры рефлексии над формой и содержанием книги; эксперименты подобного рода можно наблюдать и сегодня. О карточных фокусах Льва Рубинштейна уже писалось, хотя их "контрреволюционный" смысл с точки зрения истории становления книги как *кодекса*, кажется, не был вполне оценен. Что же до *консервации* издательской традиции нелегальной прессы в период, когда ее существование в значительной мере утратило необходимость, то это явление еще не попало в поле зрения книговедов, а если кем-то и обсуждается, то с интонациями недоумения или, в лучшем случае, сочувствия: ясное дело, не при валюте ребята. И то сказать: ныне на пути авторов и редакторов самиздата к предпоследним достижениям полиграфической техники стоят препятствия преимущественно экономического порядка. Однако не только они. Если полиграфическая убогость и тиражный аскетизм самиздата классической эпохи (конца 60-х — середины 80-х годов)² были вынужденными, то сегодняшние наследники этих традиций движимы — пусть полусознательно — своего рода эстетическим пассажем: *le samizdat est mort, vive le samizdat!*

Ленинградский литературно-художественный журнал "СУМЕРКИ" издается условно ежеквартально с 1988 года, и до настоящего времени свет увидело четырнадцать номеров и три книги приложений.

Первые четыре номера журнала были выдержаны в стиле классического самиздата: текст печатался под копирку, на одной стороне страницы формата А4, через полтора интервала, каковой интерлиньяж всегда считался оптимальным: больший увеличивал расходы на бумагу, меньший снижал удобочитаемость текста. Некоторым нововведением можно считать использование листов цветного картона из знаменитого детского набора для уроков труда в начальной школе — на них печатались названия разделов номера. (Этот прием "книжного убранства" был позаимствован, кажется, у "МИТИНА ЖУРНАЛА", издававшегося в Ленинграде с 1985 года.) Иллюстрациями служили фотоснимки на отдельных — по два-четыре на номер — листах (иногда тоже цветных картонных), а также ксерокопии фотоснимков — они помещались на первой странице обложки.

Шире используется ксерография с 1989 года: уже в четвертом номере "СУМЕРЕК" имеется несколько ксерокопий фотоснимков-иллюстраций, причем в ряде случаев смаскетированных с машинописным текстом. Кроме

того, часть материалов номера (раздел, посвященный 50-летию Леонида Аронона) удалось размножить "на ксероксе" и выпустить отдельным оттиском в количестве полусотни экземпляров. О стремлении издателей увеличить тираж журнала, то есть расширить границы "своего круга", свидетельствуют и другие цифры: если первые два номера вышли тиражом в 32 экземпляра, то третий — уже 40, а четвертый (не считая упомянутого оттиска) — 50, из которых 40 были отпечатаны на машинке под копірку, а 10 воспроизведены ксерографически в Таллинне.

После этого опыта возвращаться к копіркам-закладкам казалось, наверное, немислимым. Оригинал пятого номера набирается на пишущей машинке, но макетируется специально "под ксерокс" и репродуцируется — весь целиком, в количестве 110 экземпляров, каковой тираж станет отныне постоянным, — "на ксероксе". Пока, правда, тоже в Таллинне, но с осени 1989 года "СУМЕРКИ" получают доступ и к ленинградским ксерокопировальным аппаратам.

С применением ксерографии преобразается и облик журнала. Формат вдвое уменьшается, текст печатается на обеих сторонах страницы. Заставки, концовки, рисунки, многообразно сопряженные с текстом, — все это вдруг сделалось доступным, и "СУМЕРКАМ" требуются уже не только фотографии, но и художники. Последние выказали себя знатоками разных оформительских манер, в том числе, например, Родченко и Лисицкого, и разработали собственные приемы макетирования, оформления и иллюстрирования журнала, исходя из возможностей, открывшихся благодаря переходу на новую "технологію". Рисунки и фотоснимки ксерографируются с уменьшением или увеличением, затем нередко ретушируются и ксерографируются заново, а верстка — совмещение текста с иллюстрациями и декоративными элементами — осуществляется при помощи ножниц и клея. (Любопытно, что этот метод по своим возможностям разнообразно сочетать друг с другом составные части полосы и варьировать их масштабы мало в чем уступает верстке с применением видеотерминальных устройств.)

Вершиной достижений дизайнеров и оформителей "СУМЕРЕК" стало приложение к десятому номеру журнала — "Теория и практика ИГРЫ В АДУ: К 80-летию русского авангарда", вышедшее в 1990 году тиражом в 200 экземпляров³. Книга содержала материалы по истории русского литературного и художественного авангардизма 1909-1922 годов и являла собою

образец авангардизма издательского. Фронтиспис помещен здесь в середине книжного блока, слева и справа от него расположены титульные листы, и книга читается в обе стороны от центра, причем правая ее часть — соответственно, справа налево, как бы в pendant к крученокховско-хлебниковской идее "мирсконца". Местами текст напечатан (и написан) наискось, скачко- и дугообразно, а на полях и в нижнем ярусе разворота — вертикально. Но и там, где набор не "головокружительный", а вполне земной, горизонтальный, читателю не приходится ни на миг забывать адресованного ему "Предупреждения": "Не лови ворон". Так, текст оказывается вдруг разрезанным серединой разворота, и правая часть строки печатается не прямо против левой, а с большим выносом вверх. Или же продолжение строки находится на одном уровне с началом, но значительно удалено от него (прервано другим текстовым фрагментом). Все это, вместе с имитацией ряда особенностей, присущих футуристским наборным и литографированным изданиям, создает эффект полиграфической "зауми", что превосходно корреспондирует с содержанием книги.

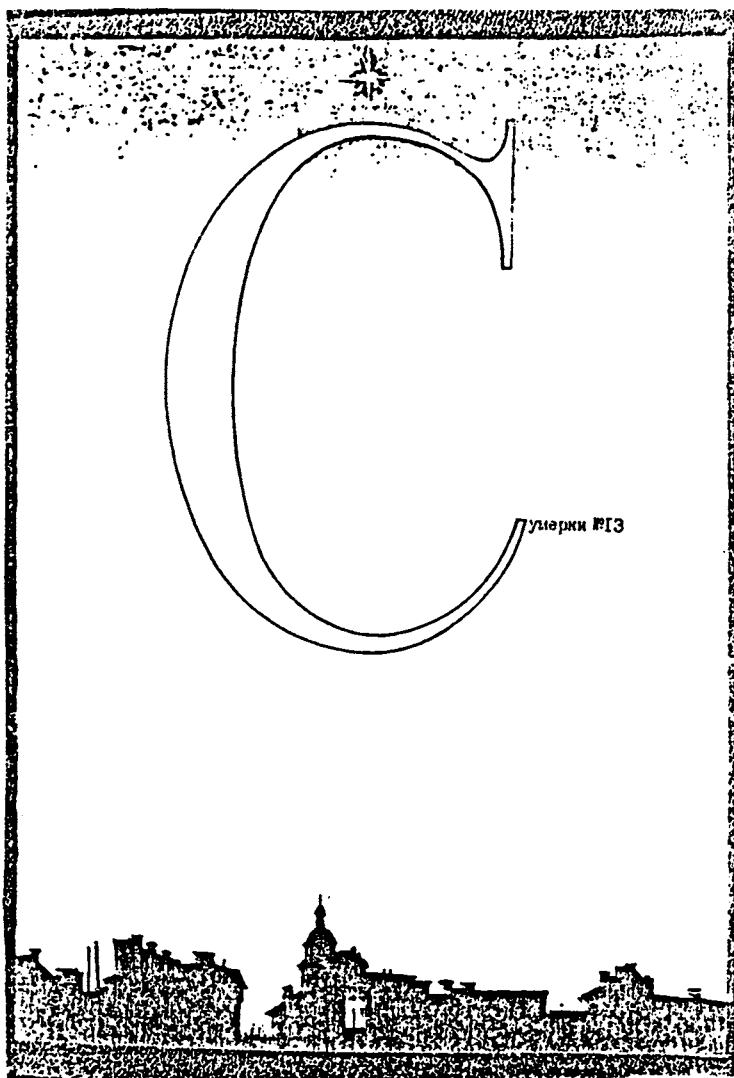
"Теория и практика ИГРЫ В АДУ" — вероятно, наиболее яркий пример "сумеречного" издания, в котором оформление связано с содержанием тесно и недвусмысленно. Однако и в тех случаях, когда эта зависимость не столь очевидна, издатели журнала проявляют совершенно исключительную заботу о "форме" в собственном смысле слова. Не в этом ли им виделся выход из "кризиса жанра", переживавшегося со второй половины 80-х годов всей неподцензурной периодикой? Кризиса, после которого уцелели единицы?

Самиздатские журналы можно уподобить глубоководным животным, у которых, как известно, скелет развит слабо, а ткани пористые, что как раз и позволяет им выдерживать колоссальный напор водной массы (водопроницаемость уравнивает давление внутри тела и снаружи). Жизнь на мелководье требует принципиально иной оснастки. Деградация института цензуры вызвала резкий перепад давления в сфере печатного слова и погубила нелегальную литературу — скорее и вернее, чем любые репрессии против ее создателей, хранителей и распространителей. Так для биологического вида изменение среды обитания нередко опаснее прямого истребления отдельных особей.

Приспособляемость вида к новым условиям существования предполагает его готовность к изменению своих морфологических параметров и поведенческих стереотипов. "СУМЕРКИ" обнаружили хорошую адаптированность в обоих отношениях. Форма организации материала была приближена к стандартам легальной литературы: переход на ксерографирование позволил повысить степень разборчивости текста, сделать издание иллюстрированным и удобным в "дорожном чтении" (благодаря уменьшению формата). Изменился и стиль "борьбы за существование". Если конкурентоспособность старой нелегальной прессы обеспечивалась уникальностью ее содержания, то на рубеже 80-х и 90-х годов самиздатская продукция нуждается в рекламе.

Связь печатного издания с читающей публикой осуществляется в основном по четырем каналам: через книгохранилища, книготорговлю, масс-медиа и прямые контакты читателей с редакцией и авторами. "СУМЕРКАМИ" использовались и используются все указанные возможности. Журнал рассылается по публичным и научным библиотекам России, Германии, США, Франции и Финляндии. Заказы на подписку принимаются в Ленинграде и Сан-Франциско; одиннадцатый номер поступил в свободную продажу в Ленинграде и Франкфурте-на-Майне. Журнал был замечен "большой" прессой⁴ — ленинградской, московской и парижской русскоязычной, причем дело не ограничилось рецензиями — имела место и полемика (на страницах "Независимой газеты"). Наконец, в феврале 1992 года ленинградский Дом писателя устраивает вечер презентации "СУМЕРЕК" и ретроспективную выставку работ художников и фотографов журнала.

Объектом презентации явился одиннадцатый номер, выпедший в свет двумя изданиями. Первое представляло собою ксерографическое воспроизведение машинописного набора тиражом в 110 экземпляров, то есть не отличалось от изданий предшествующих ему номеров, начиная с пятого. Второе издание было сверстано на компьютере и отпечатано типографией в количестве 5 тысяч экземпляров. Если бы такой способ набора и печати и такой объем тиража сохранились, вряд ли бы имело смысл говорить о "СУМЕРКАХ" как журнале *самиздатском par excellence* (отчего вызывает недоумение радость энтузиастов самиздата по поводу захвата "СУМЕРКАМИ" типографии, а именно такая тональность доминирует в ряде откликов на появление одиннадцатого номера⁵). Однако уже со следующего, две-



Обложка тринадцатого номера

ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

СУМЕРКИ
- ЗАРЯ,
ПОЛУСВЕТ: НА ВОСТОКЕ
ДО ВОСХОДА СОЛНЦА,
А НА
ЗАПАДЕ, ПО ЗАКАТЕ;
/ВООБЩЕ/ ПОЛУСВЕТ,
НИ СВЕТ, НИ ТЬМА;
ВРЕМЯ,
ОТ ПЕРВОГО РАССВЕТА
ДО ВОСХОДА СОЛНЦА, И ОТ
ЗАКАТА ДО НОЧИ,
ДО УГАСНУТИЯ
ПОСЛЕДНЕГО
СОЛНЕЧНОГО СВЕТА.

№10
сентябрь - ноябрь
1990

СПб

Титульный лист десятого номера

"Тарнитура СУМЕРКИ"

надцатого, номера журнал возвращается к своему прежнему, библиофильскому, тиражу и внешнему, машинописному, виду⁶. И то сказать: именно машинопись — нечеткая, неровная, с западающими литерами и так называемыми "отпечатками лентоносителя" осталась последним формальным признаком принадлежности журнала к самиздату.

Но то, что в классическую эпоху существования самиздата было формальным признаком и выполняло служебную функцию, на новом этапе осознается как *прием*, причем прием автоматизированный и стертый, а стало быть, подлежащий "остранению" и "обнажению". Полем для экспериментов становится сам машинописный шрифт. При ксерокопировании он обычно воспроизводится с уменьшением, однако ничто не мешает опробовать и другую возможность. На титульном листе десятого номера "СУМЕРЕК" шрифт пишущей машинки представлен шестью "кеглями", преимущественно увеличенными по сравнению со стандартным, и самый крупный из них — приходится на название журнала (оно же — первое слово в эпиграфе) — неожиданно меняет исходную "гарнитуру": геометрическая строгость и суховатая четкость рисунка литер исчезают; штрихи и засечки оказываются неровными и неравномерно насыщенными — как будто начертанными не твердой рукой. Эффект, производимый дрожащими, словно не наведенными на резкость силуэтами букв, был настолько своеобразен и так удачно выражал идею "сумеречности", что на основе этой *машинописи-как-она-есть* художники журнала разрабатывают особый рисованный титульный шрифт. Имитация машинописи явилась своего рода признанием ее права первородства.

Опыты с машинописным шрифтом ведутся не только в пределах его "имманентной поэтики" — он испытывается и на сочетаемость с иными шрифтами, а также нешрифтовыми элементами текста. Используемые в "СУМЕРКАХ" шрифты различаются как по технике исполнения (рукописные, рисованные, печатные), так и по признаку "свой — чужие". К категории "чужих" относятся те, что воспроизведены "факсимильно" — путем ксерографирования первопечатного текста или архивного (неопубликованного) документа, и диапазон таких шрифтов весьма широк — от церковнославянского полуустава и дореволюционных машинописных и типографских до современных компьютерных, которыми набраны тамиздатские тексты. Формы взаимодействия всех этих шрифтов многообразны: они сосуще-

ствуют как титульные и текстовые, оригинальные и имитационные, основные и дополнительные, и т.д. Нередко тексты, набранные разными шрифтами, помещаются — прямо или наискось, полностью или частично — один поверх другого, а также поверх фотоснимков и рисунков, и возникает эффект *коллажа*, переклички материалов разной природы и фактуры. Фоном для публикации в десятом номере "СУМЕРЕК" документов, связанных с личностью Суворина, служат страницы им же издававшегося справочника "Весь Петербург", а выдержки из тех текстов, в которых речь идет о суворинских издательских начинаниях, соотносятся с фоном еще более непосредственно: они помещены поверх страницы из "Всего Петербурга" с адресами типографий. В двенадцатом номере на фоне рукописного текста стихотворения печатается оно же, но уже на машинке (иллюзия палимпсеста). Другой вид взаимодействия разных шрифтов — их *сращение* в пределах одного слова: так, в тринадцатом номере журнала его название на обложке и титульном листе набрано крупнокегельной рисованной литерой "С" и строчными машинописными литерами "умерки" (имитация рукописно-книжного письма с "буквицами").

Сращение шрифтов или использование "другого" шрифта в качестве фона — примеры показательные, но не самые характерные. Как правило, разные шрифты сосуществуют на страницах "СУМЕРЕК" не столь экзотически. Дело обычно ограничивается применением рисованных шрифтов как титульных для машинописного текста или сопровождением немашинописного текста (рисунка, фотоснимка) машинописными примечаниями — переводом, пояснением, указанием на источник цитирования и т.п. Иначе говоря, шрифт пишущей машинки почти всюду выступает как *основной*, а там, где временно преобладают другие шрифты, — как *свой*, домашний и путеводный. Таким образом, и в количественном, и в "качественном" отношении машинопись доминирует безусловно, а все многочисленные эксперименты с нею служат одной цели — подчеркнуть неизбежность принципа: *самиздат это машинопись*.

В конце 70-х годов Владимир Буковский предложил воздвигнуть в СССР памятник пишущей машинке⁷. Похоже, что благодаря "СУМЕРКАМ" этот проект частично осуществлен.

Примечания

- ¹ См.: Ремизов А. Неуемный бубен. — Кишинев, 1988, с. 4.
- ² Теми же издательскими особенностями обладала подпольная литература сталинского времени (см.: Artemjev V. Unterirdische Literatur im heutigen Russland // Orient und Occident, 1931, N 7, в. 10-20).
- ³ Так по данным Арсена Мирзаева, редактора-составителя приложения (см.: "Литератор" (Ленинград), 1991, N 43; заметка подписана криптонимом "А.М."). По данным другого редактора-составителя, Алексея Гурьянова, — 250 экземпляров (устное сообщение). Пользуемся случаем выразить последнему, а также Р. фон Майдель и Г.Суперфину признательность за помощь в работе материалами и советами.
- ⁴ Перечислить все упоминавшие о "СУМЕРКАХ" затруднительно; ограничимся указанием на самое раннее: Гурьянов А., Новаковский А., Синочкин Д. Перед рассветом? Перед закатом? // Литератор (Ленинград), 1990, N 14.
- ⁵ См., например: "...и вот, наконец, — прекрасно изданный, вкусно пахнущий типографской краской, приятно подержать и т.д. — номер одиннадцать" (Волковский Е. "Сумерки — войдите!" // "Невское время" (Санкт-Петербург), 1992, 14 февр.; ср.: Его же. "Сумерки" в Доме писателя // Там же, 12 марта).
- ⁶ Отчего предположение "рассматривать трехлетний "ксероксный период" как векий завершившийся этап" (Мартынова О. В России "сумерки". А в русской литературе свобода // Русская мысль (Париж), 1992, 24 июля) представляется преждевременным.
- ⁷ См.: Буковский В. "И возвращается ветер..." — Нью-Йорк, 1979, с. 126.

февраль 1993 года

LEAFING THROUGH THE PAGES OF "SUMERKI": Samizdat and the Art of the Book (s u m m a r y)

Reflection on the form and content of the book is noticed repeatedly in Russian 20th-century culture. This article is devoted to an example of such a reflection: the development of "Samizdat" aesthetics in the literary and artistic journal "Sumerki" ("Twilight"), founded in Leningrad in 1988.

Repressions against the originators of the illegal press did not ruin the Samizdat, but the destruction of the censorship did: today the publishing tradition of unofficial literature is no longer necessary. But the successors of this tradition are still attempting to preserve the aesthetic peculiarities of such editions.

The title "Sumerki" is typical for an illegal edition. Furthermore, the unofficial press of the late sixties to the mid-eighties truly created a "twilight-like" impression because of its poor polygraphic quality.

The typewritten script, along with single-spacing, was unavoidable in the classical age of Samizdat — now these characteristics are the last formal features of such editions. The founders of "Sumerki" are now welcome at numerous printing-houses (in fact, one issue actually went to press this way), but typewritten script still remains the basic font of the journal. The use of xerography allows experimentation with this font: diminution and enlargement of letters, drawn imitation of the typewritten script, combinations with other fonts and untyped elements of text. The main achievement of "Sumerki"'s designers was the model of the 10th issue (1990) — "Theory and Practice of the GAME IN HELL: Towards the Eightieth Anniversary of Russian Avant-guard". This issue may be considered a model of publishing avant-guardism; it resembles Futurist' editions. It is the most striking example of the close connection between form and content.

However, all these experiments emphasize the firmness of the principle: *Samizdat is the typewritten script.*

(Summarized by S. Levina, 2nd year Herzen student,
with the participation of M. Dymarsky)

Сложившаяся сегодня ситуация с литературными журналами, как научными, так и художественными, на первый взгляд выглядит весьма парадоксально. В то время как "наше общество впервые за два почти столетия перестало быть литературоцентричным" (М. Чудакова) и литература заметно сместилась в сторону периферии духовного бытия, происходит рождение все новых и новых периодических литературных изданий. Парадокс этот, однако, легко объяснить: на наших глазах совершается активное самоосмысление литературы и литературной науки, происходит внутреннее разграничение различных сфер литературной жизни. Примечательно, что, в отличие от традиционных "толстых" журналов, ориентировавшихся на самую широкую публику, новые издания адресованы достаточно небольшой читательской аудитории, точнее — вполне определенным кругам читателей. Подобной установкой отличаются, в той или степени, и "Вестник новой литературы", и "Лабиринт/Эксцентр", и "Логос", и "Новое литературное обозрение", о котором ниже и пойдет речь.

Открывающийся традиционным обращением к читателю (N 1), "НЛО" провозглашается от имени его главного редактора Ирины Прохоровой журналом, делающим "ставку на узкую специализацию и высокий профессиональный уровень издания <...> "НЛО" видит свою высокую культурную миссию в том, чтобы способствовать установлению новой шкалы незыблемых ценностей и подготовке необходимого для этой цели профессионального инструментария". Иными словами, тематико-смысловой контур издания определяется его подзаголовком: теория и история литературы, критика и библиография. Между тем уже первые номера "НЛО" явно выходят из круга критико-литературоведческой проблематики, чему в немалой степени способствует достаточно свободная рубрикация журнала, изначальная широта рамок его структурно-тематического членения. Собственно рубрики во всех номерах предваряет раздел "Изыскания словесности", в котором помещены рассказ Н. Лескова "Бесчувственная любовь" (N 1), повесть Б. Садовского "Александр Третий" (N 2) и пьеса М. Кузмина "Счастливейший день,

¹ НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ: теория и история литературы, критика и библиография. — NN 1-3. — М., 1992-1993.

или два брата" (N 3), ранее не публиковавшиеся. Что же касается самих рубрик, то до известной степени условное распределение всех материалов по полюсам "теории", "истории" и "практики" представляется вполне оправданным, ибо "позволяет ...инкорпорировать материалы самых разнообразных жанров (кроме скучных и непрофессиональных)". (Несколько отступая от последовательного аналитического дискурса в область субъективных читательских впечатлений, можно обозначить подобное построение как "треугольник, вписанный в круг" — воспользовавшись формулой из набоковского "Дара". По периметру круга при этом будут расположены пограничные, "случайные" с точки зрения любой рубрики явления, предстающие, однако, вполне закономерными с высоты реального осуществления литературной жизни. Насыщенный подобными обертонами общий содержательный рисунок выглядит весьма разнообразным, и это лишает "НЛО" той монотонности исполнения, которая стала привычной в "Филологических науках" или "Вопросах литературы". При этом "НЛО" все же оставляет отчетливое впечатление *целого*, оправдывая свое название: достаточно устойчивое равновесие разнопланового литературного материала в сочетании с программной высотой профессионального исполнения — действительно во многом явление новое.)

Оговорив эту особенность архитектоники журнала, обратимся к основному "треугольнику" (теория — история — практика), выделив в нем лишь наиболее значительные и концептуальные материалы.

Теоретическая часть первых двух номеров открывается публикациями, восполняющими лакуны в отечественных представлениях о зарубежной филологии. Подобный характер носят статьи "Формальный анализ и история литературы" Майкла Риффатерра (N 1) и "Типограмма и инскрипция: поэтика чтения Майкла Риффатерра" Поля де Мана (N 2). Обе статьи сопровождаются обстоятельными предисловиями их переводчика С.Козлова. По его мнению, фигура Риффатерра интересна уже тем, что в известной степени воплощает чаемый всеми идеал всестороннего ученого-филолога, а его работы — идеал единой филологии, интегрирующей лингвистику, семиотику и теорию литературы. Во-вторых, научная позиция Риффатерра близка русскому читателю тем, что ее "исходные посылыки... полностью совпадают с посылками русской лингвистической поэтики. <...> При скудости и изношенности набора категорий, принятых в нашем литературоведении,

глупо было бы пренебрегать еще не использованными ресурсами привычной парадигмы. Вместе с тем строгая систематичность мышления Риффатерра может провоцировать научную полемику и способствовать прояснению альтернативных теоретических программ" (С.Козлов. Майкл Риффатерр как теоретик литературы // НЛО, N 1). Примером такой, полемичной по отношению к Риффатерру, модели является публикуемая в N 2 работа Поля де Мана, фиксирующая существенные аспекты его собственного подхода к литературе, — подхода скорее философского, необъективирующе-вопрошающего, нежели ориентированного строго филологически. В контексте типологической общности научной позиции Риффатерра с русской филологической традицией статья де Мана о Риффатерре как бы моделирует ситуацию встречи этой традиции с деконструктивизмом (См.: С.Козлов. Де Ман / Риффатерр: полемика в контексте биографии // НЛО, N2). Думается, внимательное и заинтересованное прочтение обеих статей вскроет многие взаимодополняющие аспекты лингвосемиотической и деконструктивистской моделей дискурса.

Ряд страниц второго номера "НЛО" отдан становящимся традиционными в филологических журналах бахтиноведческим исследованиям. Здесь помещены воспоминания о Бахтине Р.Миркиной и мемуарный очерк С.Бочарова, посвященный проблеме соотношения идей Бахтина с русской религиозной философией XX века. По словам автора, "унаследовав ее проблематику, Бахтин сменил язык философствования" и таким образом "уклонился от основного русла русской философии начала века". В статье Э.Несбет и Э.Наймана "Формы времени в "Формах времени...": Хроносомы хронотопа" рассматривается соотношение принципов общественного и личного в творческом наследии Бахтина. Эссе Бахтина о хронотопе, по мнению авторов, "представляет собой драматическую главу в серии работ, скрепленных единым бахтинским сюжетом об индивиде, ищущем свое место в меняющемся обществе". Согласно концепции Несбет и Наймана, "статья о хронотоне (с ее утопическим уходом от действительности, с ее метафорической и исторической инверсией советских реалий) фиксирует острое желание ее автора убежать и спрятаться, что было доминирующим хроносоматическим настроением 1930-х годов", или, говоря словами самого Бахтина, обеспечить себе "алиби в бытии". Принимая этот вывод, трудно в то же время согласиться с утверждением, что понятию хронотопа в работе

Бахтина "не отводится главенствующей роли". Тот факт, что на сегодняшнем восприятии бахтинского эссе явно лежит "печать иного замысла, иного вопроса", представляет в известной степени результат последующего исследовательского его осмысления (в том числе и авторами данной статьи).

Анализ множества подобных попыток оценить личность М.М.Бахтина как особый культурфилософский феномен сделан в обзорной статье А.Ранчина "Искушение Бахтиным" (N 3), демонстрирующей, сколь острожно и тонко должен относиться к бахтинскому идейному миру исследователь, стремящийся избежать крайностей и неприменимых к Бахтину методологических подходов. Автор указывает на "закрытость" феномена Бахтина от разнообразных интерпретаций и нередкую подмену анализа реферативными описаниями. Справедливо отмечено и то, что реально существующая оппозиция "Бахтин vs. структурализм" есть не столько результат сознательной полемики или стремления Бахтина предложить методологическую альтернативу (как это было в случае с формализмом или фрейдизмом) структурализму, сколько проявление универсального противопоставления "философско-литературной рефлексии и "сциентизма", сотворческого истолкования и системного описания". Бахтинская "идея диалога призвана уберечь "я" от опасности саморастворения, развоплощения в чужих текстах, гибели в их монологических жанрах", в то время как структуралистская парадигма свидетельствует как раз о *потерянности субъекта* в предельно структурированной, "заорганизованной" системе (тексте), по отношению к которой интерпретирующее сознание есть некий *безличный* метаязык). Заметим также, что само отсутствие конкретной полемики обусловлено различием не только в методах исследования, но и в самом его предмете: в одном случае это структура художественного текста, в другом — природа "эстетического объекта", что относится уже к области философской эстетики и, естественно, предполагает иной способ осуществления когнитивного процесса. А.Ранчиним также подвергнут сомнению ряд неоправданных сопоставлений, объективирующих внутренне незавершенную бахтинскую мысль ответов, ставящих отрицавшиеся самим Бахтиным "границы диалогического контекста".

Библиографический обзор А.Ранчина напечатан в рубрике "Практика". Возвращаясь же в сферу теории, стоит отметить в N 1 статью Ю.М.Лотмана "Природа киноповествования" и рецензию на сборники ста-

тей, изданные к его юбилею. Третий номер "НЛО" пришел к читателю уже после кончины Юрия Михайловича, и в силу этого опубликованные здесь материалы об истории московско-тартуской семиотической школы, помимо метанаучного статуса, неожиданно приобретают особую эмоциональную остроту и воспринимаются с понятными всем горькими чувствами (одна из заметок "семиотического" цикла записана со слов самого Ю.М.Лотмана).

Наряду с отчетливым "воспоминательным" характером материалов этого цикла, их объединяет общая аналитическая установка на выявление специфики отечественной семиотики, ее культурно-типологических коннотаций. Статья А.Пятигорского "Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов" примечательна осознанием внутренней логики развития семиотического движения, что вписывает этот феномен не только в узкосоциальный, но и в традиционный русский историософский контекст. Из модели Пятигорского вырастает "разрываемая" Г.Амелиным и И.Пильщиковым идея внутренней эволюции русской семиотики от попыток критической рефлексии и продуктивной автономности от культуры, от стремления найти конвенциональные до-основания культурных репрезентаций — к осознанию невозможности чистой рефлексии и выхода за пределы культуры. "Мы думали, что писали о культуре со стороны; она водила нашей рукой изнутри", — признается А.Пятигорский, свидетельствуя тем самым о превращении семиотического движения в "модернизированный тип русского историософствования" и о "невозможности эмансипации от культуры — характерной черте русского мышления" (Г.Г.Амелин, И.А.Пильщиков. Семиотика и русская культура).

Рубрика "История" в каждом из номеров открывается новопубликуемыми историко-литературными материалами; стоит упомянуть "Слово о Бальмонте" Марины Цветаевой (N 1), "Записки в III отделение" Ф.Булгарина (N 2), фрагменты стихотворного и эпистолярного наследия В.Ф.Ходасевича (N 2). Отдельный раздел рубрики в N 3 посвящен материалам о М.Кузмине, среди которых особый интерес, вероятно, вызовут пьеса Кузмина "Зеркало дев", его стихотворные переводы, а также библиографический обзор изданий и исследований о Кузмине, подготовленный Клаусом Харером. "Кузминская" тематика присутствует и в N 1: здесь помещена статья Н.Богомолова "Михаил Кузмин: вхождение в литературный мир", комментирующая публикуемые следом стихи и письма поэта.

Приципиально важно наличие в этой рубрике — и вообще в издании — раздела "Смесь". Множество мелких фактов, архивных находок, да и просто интересных наблюдений или комментариев, дополняющих уже укоренившиеся в литературоведческой "памяти жанра" представления о том или ином явлении литературы, образует объемную сеть пересекающихся культурных элементов. "Тысяча мелочей", ставшая названием отдельного "уголка" в журнале, который ведет Валерий Сажин, становится и своеобразной формулой актуализации литературного прошлого.

Содержание заключительной рубрики журнала — "Практика" — определяется краткой аннотацией из вышеупомянутого предисловия И. Прохоровой: "статьи, рецензии, интервью, эссе по проблемам советской и постсоветской литературной жизни". Отмеченное выше тематическое разнообразие "НЛО" проявляется здесь в полной мере. Стоит упомянуть, на наш взгляд, статью А. Лаврова "«Судьбы скрещения» (Теснота коммуникативного ряда в "Докторе Живаго")", посвященную проблеме каузальности в событийной структуре романа Пастернака, и множество материалов о "нетрадиционной традиции" (название статьи С. Бирюкова в N 3) в современной литературе. Эти материалы демонстрируют достаточно высокий уровень анализа (статьи И. Левшина в N 2, И. Смирнова и В. Тучкова в N 3) и самоосмысления (интервью Ры Никоновой в N 3) авангардных явлений культуры. В противовес этому некоторые материалы раздела "Хроника" — например, информационная заметка "Ну, погоди!" о III конференции по проблемам современной российской культуры (N 1) или небольшая реплика об Арт-бдениях—92 (N 2) — несколько выпадают из общего стилистико-интонационного контура "НЛО". Впрочем, в какой-то мере это обусловлено и спецификой самого раздела, и тематикой этих сообщений. Сказывается здесь и "осознанная необходимость" "компромисса между «научностью» и «светскостью»" (И. Прохорова), вызванная внутренними культурными потребностями современной эпохи. Можно, наверное, согласиться с мнением главного редактора о том, что "с появлением развернутой сети научной периодики "НЛО" войдет в более узкое русло литературоведческой проблематики". Кстати, несмотря на выразительность аббревиатуры, журнал и сейчас уже не выглядит неким "неопознанным объектом" в мире литературной периодики. Тем не менее, хочется пожелать "НЛО" столь возможно быстрой (но не торопливой) "самондентификации", устойчивой "ор-

биты" и длительного "полета". И думается, что изломанная черная линия, пересекающая строгий рисунок журнальной обложки, обещает впереди нечто неожиданное, что вряд ли можно предугадать сегодня.

С. Антонов

Сергей Антонов — выпускник факультета русской филологии и культуры Герденевского университета (1994), ныне магистрант кафедры зарубежной литературы (там же).



К ГЕНЕЗИСУ ЛЕГЕНДЫ О РОМЕО И ЮЛИИ*

Ut somnus mortis, sic ictus imago sepulchri.

Из Sel. Adagia Latino-Germanica

J.G.Seybold'a¹

[5] В трагедии Шекспира "Ромео и Юлия" мы находим, как известно, разработку традиционного сюжета, весьма популярного в XVI в. в Италии, Франции, Англии и Испании. На протяжении столетия, предшествовавшего появлению шекспировской пьесы, в названных странах возник целый ряд литературных произведений, воспроизводящих тот же сюжет в стихах и в

* Текст монографии публикуется по машинописи 30-х годов, хранящейся в архиве племянника автора — профессора Петербургского университета В.А.Франк-Каменецкого. В редакции имеется ксерокопия оригинала, любезно предоставленная в ее распоряжение В.А.Франк-Каменецким при посредничестве Д.С.Ильинского. По договоренности с В.А.Франк-Каменецким, настоящей публикации должна была быть предпослана его небольшая статья с воспоминаниями о дяде; но этому замыслу, к глубокому сожалению, не суждено было осуществиться: в мае 1994 г. Виктор Альбертович скончался. В распоряжении редакции осталась лишь биографическая справка, которой мы и сопровождаем эту публикацию (см. с. 17В).

По-видимому, техническая работа над рукописью "Генезиса..." не была доведена автором до конца: об этом свидетельствуют путаница в примечаниях (так, в ряде случаев количество сносок в тексте страницы не соответствует реальному количеству подстрочных примечаний), предельно варварский характер внутритекстовых отсылок (вместо реальных номеров страниц и разделов работы, к которым автор отсылает читателя, указаны 00), непоследовательность в некоторых написаниях (например, фамилия одного и того же исследователя подается то как Simrook, то как Simrok и даже Simorok). Естественно, эти обстоятельства существенно осложнили подготовку работы к печати.

В настоящей публикации полностью воспроизводится текст машинописного оригинала. Авторские орфография и пунктуация оставлены без изменений. Исключение составили очевидные опечатки, вроде "Simorok" вместо "Simro<c>k". Ряд авторских примечаний дополнен и уточнен (см. Примечания), некоторые — отсутствующие в рукописи, несмотря на наличие отсылок — предположительно восстановлены (см.). Хотя в оригинале все примечания являются подстрочными, редакция сочла возможным вынести их в конец текста; при этом в тексте [в квадратных скобках] указаны номера соответствующих страниц рукописи, а примечания, помимо сквозной нумерации, снабжены указанием их оригинального "адреса" (номер страницы рукописи и номер данного примечания на этой странице).

Подготовку рукописи к печати осуществляли Е.Кардаш и А.Кожесвииков.

прозе, то в виде повести, то в виде поэмы или драматического произведения².

[6] После того как Mrs.Ch.Lennox, еще в середине XVI в., указала на новеллу Bandello о Ромео и Джульетте, считая эту новеллу источником трагедии Шекспира³, литературная критика разработала весьма обширный материал⁴

— преимущественно в целях изучения творчества Шекспира, установления его прямых источников, а также выяснения взаимоотношений между его трагедией и предшествующими обработками сюжета. Значительно менее внимания уделено вопросу о происхождении самой легенды, хотя и в этих целях неоднократно привлекались многочисленные варианты сюжета не только в литературе эпохи Возрождения, но и в средневековой и позднесантичной поэзии⁵.

[7]

СОДЕРЖАНИЕ

I. ВАРИАНТЫ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

1. Источники Шекспира. — Новелла да Порто
2. Новелла Мазуччо. — Рассказ Севена. — Драма Грото
3. Комедия Лопе де Вега. — Вариант Штифеля
4. Новелла Банделло /1,22/

II. ТРАДИЦИОННЫЙ СЮЖЕТ

1. Семантика сюжета
 2. Новеллизация сюжета
 3. Любовь и могила; мнимая смерть
 - а) в Декамероне Боккаччо
 - б) в русской сказке
 - в) в романе о Флоре и Бланшфлор
 - г) в греческом романе
 - д) в романе о Тристане и Исольде
 - е) в сказании об Аполлонии Тирском
 4. Сказание о Геро и Леандре: Мусей и Овидий. — Далматский вариант
Немецкие народные песни
-

III. СЮЖЕТ И МЕТАФОРА (К семантике образности Шекспира)

1. Разлука — смерть: Комедия ошибок, Зимняя сказка
 2. Могила — брачное ложе: Много шума из ничего
 3. Смерть и воскресение в поцелуе
 4. Дева — цветок; зима — смерть
 - а) у Брука
 - б) у Шекспира
 - в) в романе об Александре
- [8]
5. Разлука — зима (Сюжет: "Сон в Иванову ночь")
 6. Рождение и смерть ("Венера и Адонис")
 7. а) световые образы
 - б) вода и огонь
 - в) Ромео и Юлия; Венера и Адонис

[9] I. ВАРИАНТЫ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

1

Ближайшим источником Шекспира является английская поэма Brooke'a о Ромео и Юлии⁶, напечатанная впервые в 1562 г., лет за тридцать до появления трагедии Шекспира. В отношении конкретного содержания фабулы Шекспир как бы неуклонно следует за этой поэмой, весьма точно воспроизводя не только основные мотивы, но и большинство второстепенных деталей⁷. Появившаяся через пять лет после поэмы Брука английская обработка того же сюжета в прозе, нашедшая место в сборнике повестей Painter'a⁸ по общему признанию не имела значения для творчества Шекспира⁹. Brooke в заглавии выдает свое произведение за обработку итальянской новеллы Bandello, но литературная критика установила¹⁰, что как Brooke, так и Painter гораздо ближе придерживаются французской обработки названной легенды, данной Boaistuau¹¹ на основе перевода Belleforest. Что касается новеллы Bandello¹², то она является переработкой более ранней итальянской новеллы, написанной Luogi da Porto¹³, как полагают¹⁴ еще в 1524 г. Эта новелла является первой по времени дошедшей до нас обработкой сю-

жета, в которой действие происходит в Вероне, а главные лица носят имена Ромео и Юлии (Giulietta).

[11*] Уже у da Porto мы находим ту совокупность мотивов, которая является основной и для последующих обработок сюжета¹⁵. Ромео и Юлия принадлежат к враждебным семьям Монтекки и Капулетти. Любовь их возникает внезапно при первой встрече на балу в доме Капулетти. Дальнейшие свидания приводят к тайному браку; обряд совершает монах по имени Лоренцо. В очередной стычке Монтекки и Капулетти Ромео убивает близкого родственника Юлии Тебальдо; изгнанный из Вероны Ромео удаляется в Мантую. Когда старый Капулетти хочет выдать свою дочь за графа ди Лодроне (занимающего здесь место Париса), Юлия обращается за советом к Лоренцо, который дает ей снотворный напиток с тем, чтобы по пробуждении ее в гробнице вновь соединить влюбленных. Накануне встречи с Лодроне Юлия принимает снотворный напиток; ее считают мертвой и хоронят в фамильном склепе Капулетти. Монах, которому поручено доставить письмо Юлии, не застаёт дома Ромео, который другим путем получает ложное известие о смерти Юлии. Запасшись ядом, Ромео приходит ночью в Верону и, считая Юлию умершей, выпивает яд у ее гроба. Перед смертью он обнимает Юлию, которая при этом просыпается и, узнав о происшедшем, умирает над трупом Ромео, сознательным усилием затаив дыхание¹⁶. Стража, привлеченная светом в гробнице, находит рядом с Юлией труп Ромео. Узнав от Лоренцо историю любви Ромео и Юлии, Монтекки и Капулетти примиряются и сооружают надгробный памятник над общей могилой влюбленных. [12]

Таков остов рассказа da Porto. Дальнейшее развитие легенды шло по линии разработки деталей. Наиболее существенное изменение касается смерти Юлии; во французских обработках, у Boaistuau¹⁷ и у Guyon'a¹⁸, героиня убивает себя кинжалом Ромео, и эту версию мы находим затем в английских обработках. Вообще же Bandello и еще в большей степени Boaistuau углубили реалистическую трактовку сюжета внесением целого ряда бытовых моментов и более детальной характеристикой второстепенных лиц, что получило дальнейшее развитие в поэме Brooke'a и в значительной мере было использовано Шекспиром¹⁹.

* С. 10 рукописи полностью занята примечаниями к предыдущей странице. — *Ред.*

Luigi da Porto называет своим осведомителем одного веронца, по имени Peregrino²⁰, который рассказал ему эту историю со слов своего отца. Мы слышим при этом, что Peregrino сомневался в исторической достоверности рассказа, так как он — или, вернее сказать, сам da Porto²¹ — читал в одной старинной хронике, что Монтекки и Капулетти принадлежали к одной и той же партии²². [13] Тем не менее история трагической любви Ромео и Юлии нашла место в одной более поздней итальянской хронике²³, где она излагается как реальное происшествие, имевшее место в Вероне в начале XIV в., в правление Bartholommeo della Scala²⁴. Уже А.Шлегель отрицал историческую достоверность сообщения хроники, ссылаясь на одно место в "Божественной комедии" Данте²⁵, из которого можно было заключить, что Монтекки и Капулетти принадлежали к одной партии²⁶ (гибеллинов). Так как в упомянутой хронике история Вероны доведена до 1560 г., а хроника напечатана в самом конце XVI в., когда уже были опубликованы новеллы da Porto и Bandello, то Шлегель полагал, что хронист заимствовал свой рассказ о Ромео и Юлии из названных итальянских новелл²⁷. Зимрок, подтверждая мнение Шлегеля, которое в настоящее время является общепризнанным²⁸, показал, что рассказ хрониста в целом ряде деталей примыкает ближе к позднейшей обработке Bandello, чем к более ранней новелле da Porto²⁹.

2

Легендарный характер сказания отчетливо выступает в наличии параллельных версий, в которых действие приурочено к другому городу, а лица носят другие имена. Сюда относится в первую очередь 33-я новелла Masuccio³⁰, [14] которую принято считать источником новеллы da Porto³¹. У Masuccio действие происходит в Сиене. Герои, Мариотто и Джиянозза, любят друг друга, но, по неизвестной причине, не могут открыто вступить в брак. Героиня подкупает одного августинца, который соглашается тайно обвенчать влюбленных. Затем Мариотто, убив одного гражданина, подвергается изгнанию и уезжает в Александрию. Джиянозза, которой отец пыгается навязать новый брак, обращается за помощью к монаху и получает от него спотворный напиток. Известив мужа письмом о своем намерении тайно уехать в Александрию, героиня принимает спотворный напиток; ее считают

мертвой и хоронят в церкви; ночью монах переносит ее в свой дом. Очнувшись от сна, Джаианозза, переодетая монахом, отправляется в Александрию, но не застаёт там мужа. Корабль, с которым было отправлено письмо, подвергся нападению пиратов, а Мариотто другим путем получил ложное известие о смерти жены. Прибыв в Сиену, он отправляется в церковь, где похоронена была Джаианозза. При попытке вскрыть гроб, герой схвачен стражей, узнав, приговорен к смерти и казнен. Джаианозза возвращается в Сиену и, узнав о смерти мужа, уходит в монастырь, где через некоторое время умирает с горя.

Поскольку и этот рассказ претендует на историческую достоверность³², [15] Зимрок готов допустить, что оба происшествия имели место в действительности, одно в Сиене, другое в Вероне³³; он отмечает, однако, отсутствие надежных свидетельств, подтверждающих историческую достоверность обоих рассказов. Ясно, что мы имеем дело с двумя вариантами одной и той же легенды. Но так как Masuccio писал на 50 лет раньше, чем da Porto, который едва ли мог располагать каким-либо иным письменным источником, то "он (sc. da Porto) очевидно исходил из новеллы Masuccio"³⁴. Это мнение прочно укоренилось в научной литературе³⁵. Amalfi даже утверждает, что da Porto "дословно списал" (wörtlich abgeschrieben) свой рассказ у Masuccio³⁶. Это по меньшей мере сильно преувеличено. При всем сходстве основных мотивов (тайный брак при содействии монаха; убийство, как причина разлуки; навязанный героине новый брак; снотворный напиток, полученный от того же монаха; ложное известие о смерти, как причина гибели героев), можно указать ряд существенных расхождений, исключаящих всякую мысль о "плагиате"³⁷ со стороны da Porto. У Masuccio нет речи о вражде между семьями, к которым принадлежат влюбленные, вследствие чего тайный брак остается немотивированным³⁸, а совершенное Мариотто убийство — делом слепого случая. У da Porto то и другое обусловлено [16] исконной враждой Монтекки и Капулетти, и ситуация становится более напряженной вследствие того, что Ромео убивает близкого родственника Юлии³⁹. Приходится, поэтому, допустить, что da Porto, взяв сюжет у Masuccio, осложнил его веронской традицией о взаимоотношениях Монтекки и Капулетти⁴⁰.

Другое различие заключается в том, что изгнанный Мариотто отправляется в Александрию, с чем связано нападение пиратов на корабль, с ко-

торым отослано письмо Джаноззы. Этот характерный для греческого романа⁴¹ мотив отсутствует у da Porto: Ромео после изгнания из Вероны удаляется в Мантую, и монах, которому поручено передать письмо Юлии, просто не застает героя дома. Но наиболее существенное расхождение находим в развязке фабулы. Мариотто, получив ложное известие о смерти, так же, как и Ромео, спешит к гробу возлюбленной. Но он прибывает в Спину лишь тогда, когда Джанозза уже унесена монахом из церкви, и, очнувшись от сна, отправилась в Александрию. Мариотто не совершает самоубийства, а подвергается казни; Джанозза умирает в монастыре. Таким образом в рассказе Masuccio отсутствует мотив соединения влюбленных в смерти, подробно развитый у da Porto. Нужно, однако, заметить, что в *argomento* к новелле Masuccio героиня "умирает над телом мужа" (*sopra il suo corpo per dolors sa more*)⁴², но в самом рассказе она умирает в монастыре. Это расхождение легче всего объяснить тем, что Masuccio оставил в *argomento* известную ему традиционную версию [17] легенды, изменив развязку в *narrazione*. Schulze⁴³, поэтому, готов допустить, что новеллы da Porto и Masuccio восходят к недошедшему до нас общему источнику, содержание которого точнее передано у da Porto, чем в *narrazione* Masuccio, хотя непосредственно перед тем Schulze категорически утверждает, что da Porto лишь развил и поэтически обработал сюжет, взятый им у Masuccio, а несколькими страницами выше тот же автор допускает, что da Porto мог почерпнуть сюжет из устной традиции⁴⁴.

В трактовке развязки новеллы da Porto близко соприкасается с рассказом Овидия о Пираме и Тисбе⁴⁵. В обоих сказаниях любовь юных героев стоит в коллизии с волей родителей⁴⁶, и — что еще существеннее — здесь и там ложное предположение о смерти героини имеет своим последствием самоубийство героя, что далее влечет за собой и смерть героини. В обоих сказаниях героиня, умирая, мечтает об общем погребении с возлюбленным⁴⁷, а в изображении смерти Ромео и Юлии можно указать почти дословные совпадения с Овидием⁴⁸. Во всем остальном оба сказания существенно [18] расходятся⁴⁹, и если бы мотив соединения влюбленных в смерти и погребения их в общей могиле не был известен из устной традиции, da Porto едва ли имел бы повод вспомнить в данной связи о Пираме и Тисбе и столь удачно использовать текст Овидия в заключительной части своей новеллы. Но если нет основания полагать, что da Porto заимствовал у Овидия самую

развязку сказания, то ясно, что он не мог восстановить ее в таком виде и на основании краткого *argomento* к новелле Masuccio. Трудно допустить, чтобы легенда о совместной гробнице Ромео и Юлии, столь прочно укоренившаяся в Вероне⁵⁰, впервые возникла вследствие того, что da Porto произвольно изменил развязку в новелле Masuccio. Соприкасаясь с последним в целом ряде второстепенных деталей бытового характера⁵¹, da Porto мог заимствовать у Masuccio разве только мотив снотворного напитка. Но этот мотив вообще является весьма [19] распространенным и встречается не только в греческом романе, но и в "Декамероне" Боккаччо⁵². Таким образом, значение новеллы Masuccio как источника da Porto представляется весьма относительным. Зато из сопоставления обоих новелл с полной очевидностью вытекает то, что трагическая участь героев первоначально не была обусловлена враждой семей, к которым принадлежат влюбленные, — иными словами, вражда Монтекки и Капулетти не является органическим элементом изучаемого нами сюжета.

3

Столь же мало убедительной представляется попытка Fränkel'я⁵³ возвести к Masuccio другой вариант сюжета, сообщенный Sevin'ом в посвящении к французскому переводу "Philocolo" Боккаччо⁵⁴. На этот раз действие происходит в Море. В городе Соптон жили два богатых кушца (Karilio Nindrum и Malchipio Phohiach), семьи которых связаны были тесной дружбой. Герои, Halquadrich и Burglipha, выросли вместе и с детства любят друг друга. Отцы их умерли одновременно от чумы, когда дети едва достигли десятилетнего возраста. Burglipha живет на попечении матери и брата (Bughachin), который отвергает предложение Halquadrich'a и запрещает последнему бывать в [20] доме. Через некоторое время герой все же приходит к подруге и застаёт ее в обществе брата. Юноши обнажают шпаги, и Halquadrich в присутствии возлюбленной убивает ее брата. Герою удается бежать и скрыться в расположенном неподалеку замке. Он письменно просит простить ему невольное убийство и продолжает домогаться любви Burglipha. Последняя, томясь разлукой, обращается за помощью к священнику, который снабжает ее снотворным порошком, надеясь таким путем со-

единить ее с возлюбленным. Burglipha принимает порошок, ее считают мертвой и хоронят. Halquadrach, получив ложное известие о смерти героини, достает у аптекаря яд, отправляется на могилу возлюбленной и съедает половину принесенного яда. Burglipha пробуждается и, узнав о происшедшем, просит друга уступить ей оставшуюся половину яда, на что герой с великим огорчением соглашается. После долгих речей и поцелуев влюбленные умирают с великой радостью и удовлетворением. Тела их преданы земле в общем саркофаге.

Независимо от имен действующих лиц⁵⁵ и локализации действия в Море, в сообщенном рассказе можно указать ряд существенных расхождений с веропской версией, как и с новеллой Masuccio. У последнего также нет речи о вражде семей, к которым принадлежат герои, но у Sevin'a семьи эти связаны тесной дружбой. Герои с детства любят друг друга, как Флор и Блашпфлор в средневековом романе⁵⁶; [21] сопротивление Bruhachin'a соединению влюбленных остается немотивированным. Поединок между героем и братом возлюбленной напоминает аналогичный эпизод в романе о Тристане и Исольде⁵⁷. Любовь героев не приводит к тайному браку. Героиня не навязывают другого брака; обращение ее к священнику существенно иначе мотивировано⁵⁸, и священник выступает на сцену совершенно неожиданно. Новым мотивом является смерть героини от яда, разделенного с возлюбленным⁵⁹. В этом пункте рассказ Sevin'a оставляет некоторое недоумение. Непонятно, почему герой запасается двойной порцией яда, как бы заранее оставляя вторую половину яда для своей подруги, которую он еще считает умершей. Поведение героя было бы хорошо мотивировано лишь в том случае, если бы речь шла о совместной смерти от яда по предварительному уговору влюбленных. Но дело осложнено характерным для традиционного сюжета мотивом смерти героини над трупом возлюбленного, и противоречие обоих мотивов остается несогласованным. У Sevin'a герои умирают одновременно "с великим удовлетворением, радостью и веселием"⁶⁰ после долгих речей и поцелуев, "совершив полностью то, что подобает и дозволено при честной и искренней любви"⁶¹. Здесь сильно подчеркнут эротический момент в эпизоде соединения влюбленных в смерти, что является весьма характерным для греческого романа⁶². [22]

Расходясь в указанных пунктах с новеллой da Porto, рассказ Sevin'a не в меньшей степени отличается от *pagazione* Masuccio, в котором героиня

умирает в монастыре после казни героя в ее отсутствие. Пытаясь возвести вариант Sevin'a к Masuccio, Fränkel вынужден допустить в качестве промежуточного звена "неизвестную или несохранившуюся обработку"⁶³, подобно тому, как Schulze допускал "утраченный" источник, общий для Masuccio и da Porto. Самая необходимость в подобных гипотезах наглядно иллюстрирует необоснованность возведения всех обработок эпохи возрождения к одному "первоисточнику". Гораздо естественнее допустить, что рассмотренные нами варианты восходят, независимо друг от друга, к общему потоку устной традиции. Этим наиболее удовлетворительно разъяснилась бы неустойчивость отдельных мотивов, прочно утвердившихся в веронской версии, как и отмеченные нами точки соприкосновения с более отдаленными вариантами сюжета, как они отложились в позднеантичных и средневековых памятниках.

Влияние традиции, выходящей за пределы эпохи возрождения, до известной степени сказывается и в том случае, когда мы имеем дело с поэтической обработкой сюжета, [23] весьма близко стоящей к фабуле, наличной в повелле da Porto. В итальянской драме Luigi Groto⁶⁴, возникновение которой относят к 1572 г.⁶⁵, — действие, отнесенное в седую древность, развертывается на фоне войны между античными городами Лациумом и Адрией. Адриана, дочь царя Адрии, видит с городской башни враждебного царевича Латино и влюбляется в него; царевич с своей стороны заметил Адриану и отвечает ей взаимностью. Ночью Латино находит средство пробраться в неприятельский город и встречается с царевной в саду. Завязавшаяся любовь встречает препятствие в том, что брат героини убит в поединке с Латино. При новом тайном свидании герой, опасаясь гнева Адрианы, подает ей свой меч, заявляя, что он готов умереть от руки возлюбленной. Героиня прощает Латино, который намерен, по окончании войны, вступить с ней в брак. Но отец хочет выдать Адриану за князя сабинян. Героиня обращается к магу, который дает ей снотворный напиток, обещая соединить ее с возлюбленным. Адриана принимает снотворный напиток; ее считают мертвой и хоронят. Письмо мага не доходит до Латино, который другим путем получает ложное известие о смерти Адрианы. Герой отправляется на могилу Адрианы, вышивает яд у ее гроба и ждет смерти, держа в объятиях тело возлюбленной. Адриана просыпается и, узнав о роковом недоразумении, убивает себя булавкой, которую находит в своей одежде.

[24] Драма, по всей вероятности, написана на основе новеллы da Porto⁶⁶. Существенное отступление находим в заключительном эпизоде: героиня не умирает с горя, а убивает себя булавкой⁶⁷. Вражда Монтекки и Капулетти заменена войной между Лациумом и Адрией, на фоне которой происходит поединок между героем и братом возлюбленной. Сходный мотив мы нашли выше⁶⁸ в несколько иной трактовке в рассказе Sevin'a. Но у Groto с этим связана сцена, еще в большей мере напоминающая аналогичный эпизод в романе о Тристане и Исольде. Узнав, что Тристан является убийцей ее дяди Морольта, Исольда хватает меч и хочет убить Тристана⁶⁹. У Groto героиня сама подает возлюбленной меч с тем, чтобы пасть от ее руки. Этот эпизод, чуждый другим обработкам эпохи возрождения, видимо, является реминисценцией из средневекового романа, удачно использованной в аналогичной ситуации.

4

В рассмотренных вариантах трагическая развязка обусловлена роковым сцеплением обстоятельств. Героиня принимает снотворный напиток в целях соединения с возлюбленным; но ей не удается вовремя дать знать об этом герою, который, тем или иным путем, получает ложное известие о смерти возлюбленной. Мотив роковой случайности естественно опадает в испанских обработках с благополучным исходом. [25] В комедии Lope de Vega⁷⁰ находим основные мотивы легенды о Ромео и Юлии, за исключением трагической развязки. Герои, которые здесь носят имена Розело и Юлия, принадлежат к враждебным семьям (Monteses и Castelvinos). Розело, тайно обвенчавшись с Юлией, убивает ее близкого родственника Ставио и вынужден удалиться в Феррару. Юлия, которую отец хочет выдать за Париса, получает снотворный напиток от монаха, совершившего обряд венчания. Приняв снотворный напиток, героиня похоронена как умершая. Монаху удается вовремя предупредить Розело, который приходит на могилу в момент пробуждения возлюбленной. Оба переодеваются в крестьянское платье и скрываются в одном из поместий, принадлежавших отцу Юлии. Последний вскоре прибывает в поместье. Юлия в образе ангела появляется в окне верхнего этажа и, открыв отцу свою связь с Розело, исчезает. Старик, напуганный "видением", готов признать Розело своим сыном. Когда же он узнает, что

Юлия жива и невредима, он больше не противится браку дочери с Розело. Что касается источников Lope de Vega, то Schulze полагает, что фабула заимствована непосредственно у Bandello⁷¹; во второй половине XVI в. итальянские повеллы хорошо были известны в Испании⁷². Возможно, впрочем, что автор знаком был с французским переводом Bandello, данным Belleforest⁷³. Stiefel указывает на испанский перевод собрания новелл Voisneau-Belleforest⁷⁴, вышедший в 1589 г.

[26] Счастливую развязку пьесы можно бы отнести за счет испанского драматурга. Она заложена, как возможность, в традиционной легенде, где мнимая смерть героини мыслится как средство соединения влюбленных. Но если в предшествующих обработках замысел монаха терпит крушение в силу рокового сцепления обстоятельств, то здесь снотворный напиток приводит к счастливому соединению героев. Но можно сказать с уверенностью, что вариант нашего сюжета с благополучным исходом существовал задолго до появления комедии Lope de Vega. Мы находим его в одной из новелл⁷⁵ упомянутого Belleforest (опубликованной в 1570 г.), в которой Stiefel⁷⁶ опознал чрезвычайно интересную версию сюжета "Ромео и Юлия". Содержание новеллы вкратце следующее. Молодой человек тайно женится на одной девушке и уезжает в другой город. Отец, не зная о тайной связи, хочет выдать дочь замуж. Героиня падает в обморок; ее считают мертвой и хоронят. Муж возвращается из путешествия, извлекает героиню из могилы, застаёт ее живой и благополучно женится на ней⁷⁷. В новелле нет речи о вражде семей, к которым принадлежат [27] влюбленные⁷⁸. Нет речи и о монахе, благословляющем тайный брак; вместо монаха героев соединяет кормилица⁷⁹. Отсутствует убийство как причина разлуки героев. И такой, казалось бы устойчивый мотив, как снотворный напиток, заменен обмороком. Но мнимая смерть героини приводит к счастливому соединению влюбленных.

В большинстве обработок действие снотворного напитка длится 2-3 дня⁸⁰, так что врач успевает "констатировать смерть"⁸¹, и героиня просыпается в гробнице. При замене снотворного напитка обмороком легко может случиться, что героиня очнется раньше, чем окончены будут приготовления к похоронам. Погребальный обряд все же состоится, хотя бы пришлось хоронить пустой гроб. Герой будет плакать над ложной могилой возлюбленной, мнимая смерть которой приведет к счастливому соединению героев. В намеченной здесь фабуле нетрудно узнать эпизод, разработанный Шекспи-

ром в "Много шуму из ничего" и имеющий своим источником 22-ю новеллу *Bandello*⁸².

[28] Содержание новеллы следующее. Тимбрео любит Феничию, дочь Леонато, и пытается вступить с ней в тайную связь. Когда это не удается, он делает формальное предложение, которое с радостью принято. Но Феничию любит Жирондо; стремясь расстроить объявленный брак, он возводит на невесту ложное обвинение в измене. Ему удается устроить так, что Тимбрео видит, как слуга, переодетый знатным юношей, ночью пробирается в дом Леонато по лестнице, приставленной к окну (нежилого) флигеля. Ослепленный ревностью жених посылает невесте отказ. Феничия падает в длительный обморок; ее считают мертвой и собираются хоронить. При омовении тела героиня приходит в себя, но отец, видя дочь опозоренной, отсылает Феничию в деревню, где она живет под чужим именем. Чтобы поддержать распространившийся слух о смерти дочери, родители совершают похоронный обряд (гроб наполнен чем попало), притворно оплакивают мнимо умершую и сооружают ей надгробный памятник. Весть о смерти Феничии вызывает раскаяние у Жирондо, который приводит Тимбрео к ложной могиле и сознается, что из ревности оклеветал Феничию. Он подает Тимбрео обнаженный кинжал, выражая готовность искупить свой проступок смертью. Тимбрео прощает его и, поплакав у могилы возлюбленной, отправляется к ее отцу, чтобы восстановить честь мнимо умершей. Он с своей стороны готов возместить нанесенный дому позор, чем только может. Леонато берет с него обещание не вступать в брак иначе, как по его указанию. Ровно через год Тимбрео приглашен в имение, где Феничия живет под именем Люцины, родственницы Леонато. По совету последнего, герой делает предложение и только по совершении свадебного обряда узнает в своей невесте прежнюю Феничию.

[29] Перед нами вариант сюжета "Ромео и Юлия" с благополучным исходом. Тимбрео и Жирондо, как претенденты на руку героини, соответствуют Ромео и Парису в веронской версии; все различие в том, что здесь воля родителей совпадает с выбором героини. Встреча Тимбрео с Жирондо у могилы Феничии несколько напоминает встречу Ромео с Парисом у могилы Юлии, где Ромео убивает Париса, как Тимбрео едва не убил соперника по собственной просьбе последнего. Отмеченный эпизод в трагедии Шекспира не встречается ни в одном из вариантов легенды о Ромео⁸³, тем интереснее

найти для него хотя бы отдаленную параллель в новелле, использованной Шекспиром для другой пьесы. Соприкасаясь с сюжетом "Ромео и Юлия" в одном из наиболее характерных моментов (мнимая смерть героини, как средство соединения влюбленных после разлуки), новелла содержит ряд мотивов, сближающих ее с памятниками позднеантичной и средневековой литературы. Плач родных по мнимо умершей и узнавание героев после долгой разлуки столь же характерны для греческого романа, как счастливая развязка и плач героя у ложной могилы. Последний мотив, при котором героиня, объявленная умершей, лишь удалена с поля зрения, не являясь даже заживо погребенной, мы найдем ниже в романе о Флоре и Бланшфлор и в сказании об Аполлонии Тирском. В этом сказании найдем также мотив оживания мнимо умершей в момент приготовления тела для погребального обряда⁸⁴ — в чертах, живо напоминающих соответствующий эпизод в новелле *Bandello*. [30]

Отдельные точки соприкосновения между вариантами эпохи возрождения и более отдаленными версиями сюжета неоднократно отмечены выше. Наиболее распространенный мотив снотворного напитка, принятого в целях предотвращения навязанного героине нового брака, встречается в позднегреческом романе Ксенофонта. Замена снотворного напитка обмороком (в 22-й новелле *Bandello* и в варианте, привлеченном Stiefel'em) находит для себя параллель в романе Харитона⁸⁵. Характерный для греческого романа мотив морских путешествий и нападения пиратов оставил глухой след в новелле *Masuccio*. Наличный в романе о Тристане и Исольде мотив поединка между героем и близким родственником возлюбленной мы нашли в рассказе *Sevin'a* и в драме *Groto*. И, наконец, типичные для романа о Флоре и Бланшфлор мотивы — сближение героев с детских лет и плач героя у могилы возлюбленной — оставили отзвук в рассказе *Sevin'a* и в 22-й новелле *Bandello*, в которой мы выше отметили ряд других точек соприкосновения с позднеантичной и средневековой традицией.

С другой стороны, сопоставление вариантов эпохи возрождения наглядно показывает неустойчивость целого ряда характерных мотивов, прочно утвердившихся лишь в тех обработках, которые прямо или косвенно восходят к новелле *da Porto*. Вражда Монтекки и Капулетти является специфической чертой веронской версии, чуждой другим вариантам. [31] Тайный брак при содействии монаха отсутствует у *Sevin'a* и в варианте Stie-

fel'я. В последнем отсутствует также убийство как причина разлуки героев, а снотворный напиток заменен обмороком. У Sevin'a нет речи о навязанном героине новом браке. А благополучную развязку мы находим не только в относительно поздних испанских комедиях, но и в неоднократно упомянутом варианте Stifel'я, восходящем, быть может, к более ранней итальянской новелле⁸⁶.

При таком положении вещей нельзя не признать бесплодными поиски "первоисточника" сюжета "Ромео и Юлия" в письменном памятнике эпохи возрождения. Мы видели, что новелла Masuccio, вопреки данным внешней хронологии, содержит более позднюю версию легенды, чем новелла da Porto⁸⁷. Что же касается предложенного Fränkel'ем "оригинала X" (не дошедшего до нас или до сих пор не обнаруженного), то [он. — *Red.*] был бы не более, чем формально-логической абстракцией даже в том случае, если бы сам Fränkel не отказался от его реконструкции⁸⁸. Подобным попыткам, вытекающим из формалистического подхода к литературоведческим проблемам, попытаемся противопоставить существенно иную задачу: проследить деривацию и трансформацию мотивов в процессе развития традиционного сюжета, обусловленного реальной историей общества и его мирозерпцания.

Примечания*

¹ (5-1) L.Fränkel. <Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte des Stoffes von Romeo und Julia II.> Zeitschr.<ift> f.<ur> vergl.<eichende>. Litteraturgesch.<ichte> u.<nd> /Gesch.<ichte> d.<ie>/ Renaissance-Litteratur (в дальнейшем: ZVL), N.<eue> F.<olge>. <Berline, 1891>, т. IV, стр. 89.

² (5-2) Fränkel (ZVL, III, стр. 172 сл.) перечисляет 14 обработок нашего сюжета в произведениях эпохи Возрождения; все они упомянуты у меня в дальнейшем изложении, кроме итальянской поэмы Clitia (Gherardo Boldiero) "L'infelice Amore dei ... <due Fedelissimi Amanti> Giulia e Romeo" <, scritto in Ottava Rima> (Vinegia, <Giolito>, 1553), испанской комедии Rojas y Zorilla "Los Bandos de Verona. Montescós y Capeletes" <: Obras (Comedias famosas) II> (Sevilla

* Условные обозначения:

<...> — есть в пятируемом издании, но отсутствует у Ф.-К., а также расшифровка сокращений и восстановление вероятных пропусков;

/.../ — есть у Ф.-К., но отсутствует в источнике;

(9-4) — первая цифра — номер страницы в рукописи, вторая — номер сноски на этой странице;

{ ? } — неразборчивое место в рукописи;

[...] — редакторские вставки пояснительного характера.

et Madrid, 1680) и французской трагедии Chateaufort "Romeo et Juliette" (1560).

³ (6-1) *Fränkel*, ZVL, III, стр. 176. — Lennox <Ch>. Shakespeare illustrated. — 1753, I, стр. 89 сл.

⁴ (6-2) См. сводную работу *K.P.Schulze*: Die Entwicklung der Sage von Romeo und Julia. Jahrb.<uch> d.<ie> Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (в дальнейшем: JDSHG), т. XI, 1876, стр. 140-225. *Fränkel*. Zur Entwicklungsgeschichte des Stoffes von Romeo und Julia. ZVL, N.F., III, 1890, 171-210; IV, 48-91.

⁵ (6-3) *K.Simro*<c>*k*. Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen. 2-е изд. ч. I, <Bonn> 1870, стр. 77-99. См. *Munro* в предисловии к изданию поэмы Brooke'a (The Shakespeare Library, III, стр. IX-XXI). На связь с греческим романом указал уже в начале прошлого столетия *Douce* (Illustrations of Shakespeare, II, <1807, стр.> 198). См. также: *Schulze*, JDSHG, XI, стр. 153; *Simro*<c>*k*, ук. соч., ч. I, стр. 83.

⁶ (9-1) *The Tragical*<l> *History*<e> of *Romeus and Juliet*, written first in Italian by Bandell, and now in English<e> by Ar.Br.<ooke>. <London> 1562. Перечень последующих изданий у *Munro*: Brooke's *Romeus and J*<u>*liet* being the original of Shakespeare's *Romeo and J*<u>*liet*. Shakespeare Library, III, 1908, стр. LXI; лучшее издание — *Daniel's*: <von P.A.Daniel> New Shakespeare Society, сер. III <: Originals and analogues>, ч. I <. London>, 1875 (мне недоступно).

⁷ (9-2) *A.W.Schlegel*. Über Shakespeare's *Romeo and Julia*, 1797. Werke, <изд.> E.Böcking'a, 1846, т. VII, стр. 71. — *N.Delius*. Brooke's opisches und Shakespeare's dramatisches Gedicht von *Romeo and Julia*. JDSHG, т. XVI, стр. 215.

⁸ (9-3) <*Painter*, *Rhomo*e and *Julietta*> *Palace of Pleasure* <. London>, т. II, 1567; 25-я новелла носит заглавие: "The goodly hystory of the true and constant love betweene *Rhomo*e and *Julietta*" (см. *Schulze*, JDSHG, т. XI, стр. 183); новелла переведана: *New Shakesp. Soc.*, сер. III, ч. I.

⁹ (9-4) *Schulze*, JDSHG, XI, стр. 218 сл. — *Fränkel*, ZVL, III, стр. 194 (вопреки *Delius*'у: JDSHG, XVI, стр. 213-227).

¹⁰ (9-5) *Schulze*, JDSHG, XI, стр. 177-185.

¹¹ (9-6) *Boaistuau*. Histoires tragiques. Extraictes des Italiennec de Bandel, et mises en languas Francoise. Paris, 1559 <?> новелла 3 (см.: *Fränkel*, ZVL, III, стр. 173).

¹² (9-7) La seconda parte de le novelle del Bandello. Lucca, 1554, новелла 9 (*Fränkel*, ZVL <,III, стр. 173>); нем. перев.: *Simrock*. Quellen d. Shakesp. Ч. I, стр. 31-76.

¹³ (9-8) *Hystoria nouellamente ritrouata di dus nobili Amanti*. Venetia, 1535; последующие издания: *Fränkel*, ZVL, III, стр. 175; нем. перев.: *Simrock*, ук. соч., I, стр. 3-30.

¹⁴ (9-9) *Fränkel*, ZVL, III, стр. 172.

¹⁵ (11-1) *Schulze*, JDSHG, XI, стр. 148; стр. 143.

¹⁶ (11-2) *Simro*<c>*k*, ук. соч., I, стр. 27. Аналогично изображена смерть Юлии у Bandello (там же, стр. 75).

¹⁷ (12-1) *Schulze*, JDSHG, XI, стр. 176 сл.

¹⁸ (12-2) *Guyon*. Histoire d'<u?>ne demoiselle Veronoise: Les diverses Lecons, Lyon, 1604, I. Текст, содержащий сжатое изложение легенды о Ромео и Юлии, впервые привлекая *Fränkel*'ем, который воспроизводит его в упомянутом труде (ZVL, III, стр. 198-200); на стр. 200 читаем: "...de desplaisir qu'il le eut se tua pareillement, par le moyen d'un poignard que ledit Romeau auoit

rendu a sa ceinture". Возникновение текста Fränkel (там же, стр. 173) относит к 1560 г. (обработку Voastuau — к 1557 г.). В итальянской драме Luigi Groto "La Hadriana" (о ней см. ниже, стр. 00 [в рукописи речь об этом идет на с. 23-24]) героиня, соответствующая Юлия, убивает себя булавкой, которую она случайно находит в своей одежде (см. <: Schulze, JDSHG, XI, стр. 160).

¹⁹ (12-3) Schulze, JDSHG, XI, стр. 173-187; стр. 218 сл.

²⁰ (12-4) О фиктивном характере этой ссылки см.: Fränkel, ZVL, III, стр. 195, прим. ++.

²¹ (12-5) Simro<с>k, ук. соч., стр. 79.

²² (12-6) Там же, стр. 4.

²³ (13-1) Girolamo dalla Corto. Istoria di Verona I. Venetia, 1594, стр. 589 сл. (см. ZVL, III, стр. 173). [В рукописи эта сноска присутствует дважды: под N 7 на с. 12, хотя отсылка к сноске N 6 — последний знак в тексте этой страницы, и здесь (с. 13)].

²⁴ (13-2) Имя правителя то же, что в итальянских новеллах и в последующих обработках вплоть до Шекспира ("Scalus, prince of Verona"). Попытки итальянских авторов Torri и Scolari отстоять историческую подлинность происшествия (относящиеся к началу 30-х годов прошлого столетия) опровергнуты Todeschini (в прилож. к Lettere storiche di L. da Porto. Firenze, 1857). См.: Fränkel, ZVL, IV, стр. 79; Schulze, JDSHG, XI, стр. 142; Simro<с>k, ук. соч. I, стр. 81.

²⁵ (13-3) [В рукописи текст сноски отсутствует. Вероятно: A.W.Schlegel. Werke. Leipzig, 1848, VII, стр. 73. Шлегель приводит следующий отрывок из Данте:

*Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,
Monaldi e Filippeschi, non senza cura;
Color gia tristi, e costor con sospetti.]*

²⁶ (13-4) [В рукописи текст сноски отсутствует. Вероятно: Там же, стр. 73.]

²⁷ (13-5) [В рукописи текст сноски отсутствует. Вероятно: Там же, стр. 72-73.]

²⁸ (13-6) [В рукописи текст сноски отсутствует.]

²⁹ (13-7) [В рукописи текст сноски отсутствует. Вероятно: Simrock, ук. соч., I, стр. 31-77.]

³⁰ (13-8) [В рукописи текст сноски отсутствует. Вероятно: См.: Masuccio. Il Novellino. Napoli, 1476 (nov. 33).]

³¹ (14-1) Simro<с>k, ук. соч., I, стр. 85. — Schulze, <JDSHG> XI, стр. 133. — Fränkel, ZVL, III, стр. 194-196. — Al.Brandl. Shakespeare, 1922, стр. 177. [В тексте рукописи (с. 14) отсутствует ссылка на данную сноску. Здесь указано вероятное место ссылки.]

³² (14-2) Masuccio в конце своего "Novellino" заверяет, что все изложенные в нем происшествия имели место в его время.

³³ (15-1) Simro<с>k, ук. соч., I, стр. 83.

³⁴ (15-2) Там же, стр. 95.

³⁵ (15-3) См. выше, стр. 00, прим. 00. [Вероятно, подразумевается с. 14 рукописи, примечание N 1. В настоящем издании — прим. 31.]

³⁶ (15-4) G.Amalfi. Quellen und Parallelen zum "Novellino" des Salernitaners Masuccio. Z<ei>tschr.<ift> d.<es> Vereins f.<ur> Volkskunde, <Neunter Jahrgang,> 1899, <Heft. 1. Berlin,> стр. 145 (ссылка на Papani: G.B.Pas<с>ano e i suoi novellieri italiani <in prosa> etc., <Livorno, Vigo,> 1878, стр. 18 сл.).

³⁷ (15-5) Fränkel (ZVL, III, стр. 196) полагает, что da Porto не решился при жизни Masuccio опубликовать свою новеллу, которая является по содержанию плагиатом ("dies italische [так у

Ф.-К., у Френкеля: "inhaltliche"] Plagiat") и сознательно сослался на фиктивного осведомителя (Per<e>grino), чтобы отвлечь внимание от своего подлинного источника.

38 (15-6) [В рукописи текст сноски отсутствует.]

39 (16-1) *Schulze*, JDSHG, XI, стр. 152.

40 (16-2) *Brandl*. Shakespeare. 1922, стр. 177.

41 (16-3) Ниже, стр. 00 [вероятно, подразумевается гл. II, 3-й раздел].

42 (16-4) *Schulze*, JDSHG, XI, стр. 153.

43 (17-1) Там же.

44 (17-2) Там же, стр. 148: "Er scheint sie vielmehr aus dem Volksmunde gehört zu haben (una novella, da me già più volte udita)".

45 (17-3) *Ovid*. Met. IV, 2. На связь сказания с легендой о Ромео и Юлии впервые указал *Boswell*; сопоставление детальнее проведено у *Simro<с>k'a* (ук. соч., I, стр. 87 сл.). См. также: *Schulze*, JDSHG, XI, стр. 48; *Munro*, ук. соч., стр. IX сл.

46 (17-4) Стих Овидия: "sed vetere patres, quod con potuere vetare" (Met. IV, 61) в одинаковой мере приложим к сказанию о Пираме и Тисбе, как к легенде о Ромео и Юлии (*Simro<с>k*, ук. соч., <I> стр. 87).

47 (17-5) Юлия просит Лоренцо добиться для нее и для Ромео общего погребения (*Simro<с>k*, ук. соч., I, стр. 26); ср.: *Ovid*. Met. IV, 156 сл.: "ut, quos certus amor, quos hera novissima junxit, componi tumulo non invidetis eodem".

48 (17-6) Ср.: *Simro<с>k* (ук. соч., I, стр. 25 сл.) последние слова [конец сноски в рукописи утрачен].

49 (18-1) У Овидия отсутствуют основные мотивы, общие для *Masuccio* и *da Porto*: тайный брак, навязанный героине новый брак, снотворный напиток и пробуждение героини после стихотворный текст эпитафии (ук. соч., стр. 76); *Boastian* дает подробное описание памятника (*Schulze*, JDSHG, XI, стр. 41); *della Corta* заверяет, что он видел развалины гробницы (там же, стр. 42); *Captain Breval* в начале XVIII в. видел в Вероне здание, построенное на месте разрушенной гробницы, и еще недавно в Вероне показывали [конец сноски в рукописи отсутствует].

50 (18-2) *L. da Porto* говорит, что на могиле Ромео и Юлии воздвигнут был памятник с надписью, объясняющей причину гибели героев (*Simro<с>k*, ук. соч., I, стр. 29); *Bandello* сообщает стихотворный текст эпитафии (ук. соч., стр. 76); *Boastian* дает подробное описание памятника (*Schulze*, JDSHG, XI, стр. 41); *della Corta* заверяет, что он видел развалины гробницы (там же, стр. 42); *Captain Breval* в начале XVIII в. видел в Вероне здание, построенное на месте разрушенной гробницы, и еще недавно в Вероне показывали [конец сноски в рукописи отсутствует].

51 (18-3) [Текст сноски в рукописи отсутствует.]

52 (19-1) III, 8 [вероятно, имеется в виду: *Боккаччо Д. Декамерон. День третий, рассказ 8*]; см. ниже, стр. 00 [видимо, подразумевается гл. II, раздел 3-а].

- ⁵³ (19-2) См. данную им схему филиаций версий (ZVL, III, стр. 182)<> две французские версии (Sevin'a и Guyon'a), наряду с испанскими комедиями, возводятся к обработке "Х", возводимой далее к Masuccio.
- ⁵⁴ (19-3) *Le Philocope de M. <essire> Jehan Boccace <, Florentin <.> contenat* [в источнике — *Contenat*] *l'histoire de Fleury et Blanche fleur* [в источнике — *Branches fleur*] <, *divise en sept livres > tradvictz <d'italien en francoys> par Adrian Sevin <. Paris, Gilles Corrozet>, 1542 (privilege: янв. 1541), fol. III <.> varso: "L'histoire moderne de Halquadrich et Burglipha"; текст этой новеллы воспроизведен *Alb. Cohn'ом* (JDSHG, XXIV, 1889, стр. 125-130).*
- ⁵⁵ (20-1) О необычных именах см.: *Fränkel*, ZVL, III, стр. 186 сл.
- ⁵⁶ (20-2) См. ниже, стр. 00 [вероятно, имеется в виду гл. II, раздел 3-в].
- ⁵⁷ (21-1) См. ниже, стр. 00 [вероятно, имеется в виду гл. II, раздел 3-д].
- ⁵⁸ (21-2) *Sevin*, JDSHG, XXIV, стр. 129: "Car elle se desia du tout en feu... se delibera scule donner fin a leur intention, at s'en alla vers {vng} pebstre de la loy"... В других обработках героиня делает это прежде всего в целях предотвращения навязанного ей нового брака, обращаясь за помощью к тому же монаху, который тайно совершил обряд венчания.
- ⁵⁹ (21-3) Отзвук этого мотива у Шекспира см. ниже, стр. 00 [вероятно, подразумевается гл. III, раздел 2].
- ⁶⁰ (21-4) <*Sevin*,> JDSHG, XXIV, стр. 130: "en grand contentement, joye et liesse".
- ⁶¹ (21-5) Там же: "aucir totalement acomply ce qui est decent et permis en honneste et sincera amour".
- ⁶² (22-1) *Kerenyi <K.>. Die <griechisch-> Orientalische /-griechsche/* [в источнике это слово — со строчной буквы и через дефис с предыдущим, отсутствующим у Ф.-К.] *Romanliteratur <in religionsgeschichtlicher Beleuchtung. Tübingen, 1927>, стр. 00* [номер стр. не восстанавливается].
- ⁶³ (22-2) Реконструкцию "оригинала Х" (стоящего между Masuccio и Sevin'ом) *Fränkel* считает невозможной: "Man vermag das Bild der ursprünglichen Verlage nicht einman bis zu der Deutlichkeit zu führen, dass sie sich bestimmt in die Reihe der Berichte einordne" (<*Fränkel*,> ZVL, III, стр. 208). См. также *Schulze*, JDSHG, XI, стр. 171: "Ober (sc. Sevin) darin einer uns unbekannten Quelle der Saga gefolgt ist, kann ich nicht bestimmen".
- ⁶⁴ (23-1) *Groto. La Hadriana. Venetia, 1578. Обзор содержания у Schulze* JDSHG, XI, стр. 157-16(?)].
- ⁶⁵ (23-2) *Fränkel*, ZVL, III, стр. 173.
- ⁶⁶ (24-1) *Schulze*, JDSHG, XI, стр. 160.
- ⁶⁷ (24-2) Во французских и английских обработках Юлия убивает себя кинжалом Ромео; см. выше, стр. 00 [в рукописи об этом на с. 12].
- ⁶⁸ (24-3) См. выше, стр. 00 [в рукописи об этом на с. 20].
- ⁶⁹ (24-4) См. сборник "*Тристан и Исоolda*" (Гр. ИЯМ, II. 1932, стр. 10).
- ⁷⁰ (25-1) *Lope de Vega, Castelvines у Montes. Comedias XXV. 1647. Возникновение комедии Fränkel* (ZVL, III, стр. 173) относят к 1602 г., *A. Stiefel* — ко времени между 1604 и 1617 г. (см. ук. журн., IV, стр. 275): обзор содержания пьесы у *Schulze* (JDSHG, XI, стр. 187-192).
- ⁷¹ (25-2) *Schulze*, JDSHG, XI, стр. 193.
- ⁷² (25-3) Там же, стр. 192.
- ⁷³ (25-4) Заглавие французского перевода (*Schulze*, там же, стр. 172): "Continuation des histoires tragiques, extraites de l'Italien de Bandel, mises en Langue Francoise par Francois de Belleforest Commingois, Paris <, 1559".

⁷⁴ (25-5) Заглавие испанского перевода (*Stiefel*, ZVL, IV, стр.277): "Historias tragicas exemplares facadas de las obras del Bandello Verones. Nuevamente tradusidas de las que en lingua Francesa adornaron Pierres Boaiscau y Francisco de Belleforest. Salamanca <,> 1589".

⁷⁵ (26-1) Новелла помещена в т. IV упомянутого собрания Belleforest (под N 64), напечатанном впервые в 1670 г. (*Stiefel*, ZVL, IV, стр. 282, прим. ххх).

⁷⁶ (26-2) *Stiefel*, там же, стр. 283.

⁷⁷ (26-3) Привожу подробное заглавие новеллы, воспроизведенное у *Stiefel*<'а> (там же): "Vn jeune homme ayant secretement espousé vne fille, fait le voyage de Barouth, cependant le père la marie a vn sutre, elle s'esuanouist et est mise en terre pourmorte, toutefois son premier mary de retour la tire da tombeau, la trouve viue et l'espouse avec grand' joie".

⁷⁸ (27-1) *Stiefel*, там же.

⁷⁹ (27-2) Там же.

⁸⁰ (27-3) Точнее говоря, длительность действия сновторного напнтка колеблется от 16 час. у Groto до 3 дней у Masuccio и в Декамероне (III, 8); у da Porto и Clitia — ок. 2 сут., у Bandello — ок. 40 час., у Севена — 24 часа, у Boaiscau и Paynter'a — min. 40 час. (Brooke не определяет длительность действия) <,> у Шекспира — 42 часа; см.: *Fränkel*, ZVL, IV, стр. 69.

⁸¹ (27-4) У da Porto: *Simrock*, ук. соч., I, стр. 20; у Bandello: там же, стр. 62; у Brooke'a <: ?> стр. 2455-2457; см. ниже, стр. 00 <,> прим. 00 [вероятно, имеется в виду с. 42 рукописи, примечание 3].

⁸² (27-5) Bandello, I, <стр.> 22; нем. перев. у *Simrock*'а (ук. соч., II, стр. 3-34).

⁸³ (29-1) *A.Schlegel*, Werke, VII, стр. 83.

⁸⁴ (29-2) См. ниже, стр. 00 [вероятно, имеется в виду гл. II, раздел 3-е].

⁸⁵ (30-1) О связи сюжета с греческим романом см. ниже, стр. 00 [видимо, имеется в виду гл. III, раздел 3-г].

⁸⁶ (31-1) *Stiefel*, ZVL, IV, стр. 283; средневековый вариант с благополучным исходом (Cliges, роман Chr. de Troyes) приведен ниже на стр. 00 [вероятно, имеется в виду гл. II, раздел 7].

⁸⁷ (31-2) См. выше, стр. 00 [об этом на с. 17-19 рукописи].

⁸⁸ (31-3) См. выше, стр. 00 [об этом на с. 22 рукописи].

(продолжение следует / to be continued)

В.А.Франк-Каменецкий

И.Г.ФРАНК-КАМЕНЕЦКИЙ

(1880 — 1937)

Израиль Григорьевич Франк-Каменецкий родился в 1880 году в Вильнюсе, где и получил среднее образование. Исключенный в 1904 году царским правительством из Киевского университета за участие в студенческих беспорядках, он вынужден был закончить высшее образование в Германии. Будучи студентом философского факультета Кенигсбергского университета, он изучал древнеегипетский, древнееврейский, арабский и другие семитические языки и защитил диссертацию по арабистике в 1909 г., получив степень доктора философии Кенигсбергского университета.

Между 1911 и 1922 гг. И.Г. создает значительное количество ценных исследований в области семитических и древнееврейского языков, а также по истории культуры Древнего Египта. Он выступает как глубокий мыслитель, ищущий новые пути в науке. Его научная мысль стремится проникнуть в глубь истории развития человеческого сознания и мировоззрения. В эти годы И.Г. был профессором Иркутского (1919 — 1920) и Московского (1920 — 1922) университетов.

В 1922 г. И.Г. переезжает в Ленинград, становится профессором Ленинградского университета (1922 — 1937), ЛИФЛИ (с 30-х гг.), ИЛЯЗВ (действительный член с 1923 г.). Степень доктора историко-филологических наук присуждена ему без защиты в 1934 г.

В Ленинграде в 1922 г. И.Г. встречается с Н.Я.Марром и становится его последователем. С момента основания он работал в Институте Языка и Мышления АН СССР, где был руководителем Кабинета семито-хамитских языков и Кабинета устной литературы первобытного общества.

В этот период он создает исследования о генезисе литературных сюжетов, мифологии, библейском фольклоре, поэтической метафоре, развитии религиозных верований, легенд и др.

Умер И.Г.Франк-Каменецкий 4 июня 1937 года от несчастного случая, в расцвете творческих сил. Его перу принадлежат 45 научных работ, в том числе неопубликованные монографии "Язык и религия. Общее языкознание

и вопрос о развитии религиозных верований" (117 страниц машинописи) и "К генезису легенды и Ромео и Юлии" (138 страниц машинописи).

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ "РУССКОГО ТЕКСТА" ЧИТАЙТЕ:

И.Г.Франк-Каменецкий. *К генезису легенды о Ромео и Юлии (продолжение)*

К.Э.Штайн. *Полисиндетон в поэтическом тексте*

С.А.Автонов. *"Остров Борнгольм" Н.М.Карамзина:
структура повествования и особенности композиции*

А.Ю.Кожевников. *К теории социальной диалектологии (Статья 3)*

А.С.Янушкевич. *Жуковский в мире Булгакова.*

Е.И.Анненкова. *Гоголь и Западная Европа.*

Статьи американских аспирантов:

Laura K. Wilhelm (Kansas U). *The Communication
of Cultural Contrasts in Lev Tolstoj's "Kazaki"*

Harry Wagler (Kansas U) - о повести Б.Ш.Окуджавы
"Будь здоров, школяр!";

Jason Merrill (Kansas U). *Turgenev's "Nov" as Epilogue
to "Gamlet i Don Kixot"*

Pavel Lysakov (Columbia U). *Повесть М.Зощенко
"Возвращенная молодость" как текстовое целое: структура и
интерпретация.*

Библиографические материалы:

С.А.Калашников. *Опыт аннотированной библиографии к проблеме
"Религиозные взгляды Н.В.Гоголя"*

Т.В.Рыжкова. *Библиография научных работ о творчестве
М.А.Булгакова*

СВЕДЕНИЯ О ПОДПИСКЕ

Несмотря на общеизвестные трудности,
"Русский текст" выходит и будет выходить.
Поскольку предполагавшуюся периодичность издания выдержать
не удастся, нумерация выпусков будет сквозной.

**Подписаться на журнал можно по-прежнему письмом
по тем же адресам:**

в России (и СНГ): 199053 Санкт-Петербург,
В.О., 1-я линия, 52, ауд. 14.
Редакция журнала "Русский текст".

за рубежом: Prof. Gerald E. Mikkelsen
Slavic Languages and Literatures
2127 Wescoe Hall
University of Kansas
Lawrence, KS 66045
USA

