



КЛЮЧИ
НАРРАТИВА

С
Т
Р
У
К
Т
У
Р
А

Т
Е
К
С
Т
А



inslav

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ



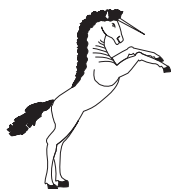


СТРУКТУРА ТЕКСТА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ



КЛЮЧИ НАРРАТИВА



МОСКВА «ИНДРИК» 2012

УДК 80
К 52

Ключи нарратива / Отв. редактор Т.М. Николаева. — М.: «Индрик», 2012. — 160 с.

ISBN 978-5-91674-203-9

Авторы сборника «Ключи нарратива» предлагают принципиально новый подход к художественному тексту, считая, что помимо ставших общеизвестными положений «Лингвистики текста», текст в принципе имеет свою особую «Грамматику». Грамматика текста описывается через свойственные только ей категории, проявляющиеся в единицах, имеющих свой план выражения и план содержания. Например, такими категориями являются категория повтора, антитезы-повтора, введения интертекстуальных фрагментов. В книге рассматривается не исследованная ранее категория «ключей» текста, т.е. элементов, как бы открывающих глаза читателю на неочевидные смыслы – подобно тому, как через случайный предмет (шпильку, пуговицу) детективу открывается вдруг вся ситуация в целом. Эти элементы могут иметь различные лингвистические облики – от служебных слов до фрагментов более высокого уровня. В книге представлена общая теория «ключей», а также анализы текстов – как правило, текстов позднего периода русской классической литературы: Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Мандельштама и Бродского и др.

© Институт славяноведения РАН, 2012
© Коллектив авторов, текст, 2012
© Издательство «Индрик», оформление, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Введение (<i>Т.М. Николаева</i>)	7
<i>Н.Н. Запольская</i> . Лингвистика «созданного»: языковые «ключи» в книжных и литературных текстах	57
<i>М.В. Завьялова</i> . Ассоциативные ключи в фольклорных и художественных текстах	79
<i>А.Ф. Литвина, Ф.Б. Успенский</i> . Обратная сторона золотого века. XIX столетие в стихотворении Мандельштама «Дикая кошка — армянская речь...»	105
<i>Е.В. Вельмезова</i> . Романы «с ключом» К. Вагинова: от поиска прототипов к поиску идей	112
<i>И.И. Фужерон (Париж)</i> . Путь к пословице	138
<i>Т.В. Ряпина</i> . Цветовая гамма поэзии И.А. Бродского	148

В конце 50-х гг. XX в. возникла так называемая лингвистика текста. Она в основном занималась когезивными средствами постепенно разvertываемой языковой последовательности; средства эти считались неспецифичными и годившимися для текста любого типа. И так оно и было. Перечислить их, эти средства, несложно: это анафорика, синонимическая замена, тема-рематическое членение, просодическое подчеркивание (в плане выражения), а также дистрибуция нового–упомянутого, определенного–неопределенного (в плане содержания). Первые и, в общем, не составляющие единства опыты работы в этом направлении частично были опубликованы в издании «Новое в лингвистике»².

Между тем, в рамках отдельных семиотических школ возникло несколько иное направление, методологическим кредо которого было представление текста как цельного пространства. В его рамках осуществляются когезивные скрепы, и таким образом возникают «ключи», помогающие разгадать и выявить «неочевидные смыслы» текста (Топоров 1983; Николаева 1997). Разумеется, подобный метод применим в основном к текстам замкнутым, не слишком протяженным и имеющим некий смысловой центр. По большей части подобного анализа, новой основополагающей теории требовали стихотворные или художественные тексты малой протяженности. Но, несомненно, при анализе любого художественного текста – будь то стихи или проза – в настоящее время нельзя не считаться с возникающей новой идеей, а именно – идеей о том, что, возможно, текст обладает своими минимальными единицами, «своей» грамматикой и своими семантическими указателями.

То есть, иначе говоря, эволюция исследования текста требовала создания грамматики текста, которая, в свою очередь, базируется на лингвистике текста, а последняя – на особенностях данного языка. Поэтому

- 1 Настоящее введение базируется на ряде предыдущих работ автора (Т.М. Николаевой), выполненных по тому же проекту ОИФН «„Ключи“ нарратива» по общей теме «Взаимодействие текста с социальной средой». Поэтому возможны теоретические и иллюстративные пересечения с этими работами.
- 2 Новое в лингвистике. М., 1978. Вып. 8; см. об этом выпуске: (состав, подготовка текста, вступительная статья, терминологический словарь).

смешивать и отождествлять обе эти школы анализа текста уже сейчас нельзя.

Анализ текста как носителя внутреннего смысла механически (но не случайно) относят к лингвистике. Создается впечатление, что литературоведы окружают текст неким «оберегом», не решаясь обратиться к нему напрямую. Это кольцо, все уплотняющееся, предлагаю назвать «литературоведческим конвоем».

А между тем этот вопрос уже рассматривается: «Что дает литературоведу знаковое представление о тексте? Прежде всего – возможность рассматривать текст литературного произведения как завершенное, самодостаточное целое, в котором, по определению, содержится не только некая закодированная эстетическая сущность, но и сам этот код, причем код – опять же по определению – в принципе обязан поддаваться реконструкции. Ясно, что такая презумпция влечет исследовательскую установку на полноту и декватность анализа, на вожденную целостность интерпретации произведения» (Дымарский 2006: 33).

Единицы. Разумеется, как и всякая грамматика, грамматика текста должна иметь свои категории, каждая из которых располагает «своими» единицами и «своим» набором функциональных значений. На текст в этом смысле обычно обращали внимание только в случае возможных поэтических вольностей грамматического, синтаксического или лексического характера.

Итак, перед филологами раскинулось почти непаханое поле – текст. Нарратив. И единицы его и его уровни нам неизвестны. Действительно: «Сопоставление интерпретаций одних и тех же элементов в естественном языке и в нарративе позволит уточнить инвариантные значения, выявленные для того или иного элемента» (Падучева 2009: 533). Такой филологии пока еще нет, но ее контуры уже вырисовываются: «Она должна включать формальные правила извлечения из повествовательного текста всей той семантической информации, которую получает из него человек как носитель языка» (Падучева 2009: 524).

Впервые новаторский подход к поиску подобных единиц художественного текста можно был применен в многочисленных работах о художественной прозе Виктора Владимировича Виноградова. Он писал о существовании каких-то особых минимальных единиц текста, которые он назвал «символами».

До начала последней трети XX века многие специфические явления грамматики текста, которые сейчас рассматриваются «всерьез», небрежно назывались ни к чему не обязывающим термином «стилистический», по существу весьма неопределенным. Но в эпоху ранних работ В.В. Виноградова это понятие еще было активным.

Термин «стилистический» в настоящее время или вообще потихоньку исчезает, или стал применяться только как общее понятие: разговор-

ный стиль, устарелый стиль, книжно-канцелярский стиль и т.д. А что такое стиль произведения X? Проще говоря, что именно стоит за названием замечательной работы «Стиль „Пиковой дамы“» В.В. Виноградова?

См., например, перечень его основных книг, включающий и самые ранние его произведения, изданные впоследствии:

1. Стиль Пушкина. М., 1941.
2. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
3. Сюжет и стиль. М., 1963.
4. Поэтика русской литературы. М., 1976. В состав вошли ранние работы: Гоголь и Достоевский, 1920–1928 гг.; Этюды о стиле Гоголя, 1923 г.
5. О языке художественной прозы. М., 1980: Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума», 1922 г.; Проблема сказа, 1925 г.; Стиль «Пиковой дамы», 1936 г.; О теории литературных стилей, 1925 г.; К построению теории литературных стилей, 1925 г.

И все же – что он считал нужным рассмотреть, анализируя стиль «Пиковой дамы»?

Посмотрим, какие параметры при этом выдвигаются В.В. Виноградовым. (В данном случае параметры соответствуют параграфам книги «Стиль «Пиковой дамы»»; эти названия параграфов и приводятся нами ниже).

1. Огромное введение: «Сюжет «Пиковой дамы» и профессионально-игрецкие анекдоты». Здесь мы узнаем о том, как играли в карты в описанное Пушкиным время.
2. «Математический расчет и кабалистика игры как художественные темы». Это уже о карточных тайнах.
3. Символика карт и карточного языка: «Название карты становится условным символом личности, события или движущей силы».
4. Символика игры и идеологические схемы. Жизнь – игра в банк, и рок как банкомет. «Le rouge et noir» Стендаля, Жюльен проигрывает все ставки.
5. Образ автора в композиции «Пиковой дамы».
6. Субъектные формы повествовательного времени и их сюжетное чередование.
7. Диалоги в композиции «Пиковой дамы».
8. Приемы изображения душевной жизни. Взаимодействие семантики и синтаксиса.
9. Объектные формы синтаксиса в языке «Пиковой дамы». Строение синтагм и их основные типы.
10. Субъектные формы синтаксиса в языке «Пиковой дамы». Предложение как композиционная единица повествования и стилистические функции форм глагольного времени.

11. Об «открытых» или «сдвинутых» конструкциях в синтаксисе «Пиковой дамы».
12. Лексика повествовательного стиля в «Пиковой даме».
13. Вариации повествовательной манеры в пушкинской прозе.

В «Пиковой даме» говорится практически все и обо всем³. Книга читается с волнением и интересом, но понять из нее, как найти эти загадочные общие стилистические параметры, невозможно.

Итак, обратимся к той его теоретической работе, которая была упомянута выше.

Стилистику Виноградов делит на две части. Первая – «диалектологическая». Это эстетические нормы, «которые определяют выбор и оценку возможных форм выражения мысли в определенной языковой сфере» (Виноградов 1980: 240). Вторая – наука о речи «литературно-художественных произведений».

Какие же задачи стоят перед второй «стилистикой»?

Установить, принципиально разграничить (с лингвистической точки зрения) «основные жанровые модификации речи литературно-художественных произведений. Формы монологической и диалогической речи – поэтические и прозаические – имеют каждая свои законы сцепления словесных рядов, свои нормы внутренней динамики и своеобразную семантику» (Виноградов 1980: 241).

Вторая проблема – изучить типы композиционно-стилистических построений «в пределах однородных жанров. Эта проблема теснейшим образом смыкается с процессом изучения целостной структуры отдельных художественных произведений, если брать во внимание значение разных композиционных факторов в данной структуре» (Виноградов 1980: 243).

Третий вопрос, поставленный Виноградовым, – самый сложный и в то же время самый близкий для дальнейших моих рассуждений. Это вопросы «„символики“ художественной речи». По его мнению, нужно найти «принцип создания и объединения простейших стилистических элементов в составе каждой речевой формы. Эти элементы не есть данность, их необходимо отыскивать путем анализа художественного произведения. Их нельзя вырезать из художественного произведения механически, аналогично словам языка: это не слова, а «символы» (Виноградов 1980: 244).

Итак, каковы же эти «символы» для нас, привыкших к позднейшей семиотике, где весы, например, – символ правосудия и т.д.? По Виногра-

3 Быть может, В.В. Виноградов мало обратил внимания на «смысловую переключку» имен собственных в «Пиковой даме». Так, Лизавета Ивановна – это и «бедная Лиза (Ивановна)», это и убитая Раскольниковым несчастная Лизавета (тоже «Ивановна»). Имя Германн напоминает мистического любовника графини: Saint-Germain.

дову оказывается, что «они могут совпадать со словами, фразами, предложениями, с большими синтаксическими единствами, с комплексом синтаксических групп». Они не соединяются путем простейшего примыкания, они, «соприкасаясь, объединяются в большие концентры, которые в свою очередь следует рассматривать опять-таки как новые символы, которые в своей целостности подчиняются новым эстетическим преобразованиям» (Виноградов 1980: 245). «Символы» нужно найти и исследовательская задача «сводится к тому, чтобы, как осколки разбитого зеркала, собрать словесные элементы произведения, установив последовательность в выборе определенных формул и восстанавливая систему семантических соответствий» (Виноградов 1980: 245). «Символом» может быть описание пейзажа, может быть часть слова, как у Маяковского. Но «смысловые переклички, повторения, движение «эмоциональное тож», развитие словесных образов, сцепления и разрывы эвфонической цепи – словом, все эти семантические процессы, давая ключ к композиции произведения, помогают вычленил его простейшие компоненты – „символы“» (Виноградов 1980: 246). И здесь, как мы видим, вводится важное слово «ключ», говорится о «смысловых перекличках», повторях. Но такой Виноградов, предвосхищающий по сути то, что будет названо в дальнейшем «теорией текста», пожалуй, сейчас забыт. Сложным для нас остается и поиск по тексту этих таинственных «символов», инфраструктура которых и создает художественность текста и дает ключ к его подлинному пониманию.

Для ответа на этот вопрос нужно сначала познакомиться с тем понять, какие вообще элементы В.В. Виноградов считает обязательными для описания стиля художественного произведения. Самое важное для нас в этом плане его произведение – это исследование/статья «О теории литературных стилей» (Виноградов 1980), написанное в 1925 году. В эти же годы он писал «Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума» (1922), «Гоголь и Достоевский» (1920–1928), «Этюды о стиле Гоголя» (1923), «Гоголь и натуральная школа», статьи о стиле Анны Ахматовой и др.

«Символы» и символика для В.В. Виноградова – это то, что создает эмоциональную напряженность художественного произведения и в то же время помогает раскрыть его некую глубинную семантику, без которой художественное произведение не было бы таковым. Итак, это нечто большее, чем чисто формальная поэтика. «Оно» обладает и планом выражения, и планом содержания, если пользоваться терминами иной метатеории – конечно, общеизвестной.

Итак, это некие создающие истинно художественное произведение кванты смысла разнообразной речевой протяженности.

«Символы», как понимал их В.В. Виноградова, можно найти у ряда авторов-теоретиков, анализирующих те или иные произведения. Но в большинство случаев их можно назвать «ключевыми словами». Например, тот же В.В. Виноградов говорит о слове «метель», произносящем

повесть А.С. Пушкина с тем же названием: «В соответствии с законами своего стиля Пушкин делает метель, как и выстрел в повести того же названия, повторяющейся темой своей повествовательной полифонии. <...> Интересно, что смысл образов метели и самый характер ее стилистического развития во всех трех частях повести – разные» (Виноградов 1941: 457). Он же обращает внимание на видимо значимое для автора слово-число «шестьдесят» в «Пиковой даме» Пушкина: «Семидесятые годы XVIII века – остановившееся солнце старой графини», которая, по словам повествователя, «сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов и одевалась также долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад». Она как бы отделена от других персонажей повести шестидесятилетним промежутком.

На этом фоне повторение числа «шестьдесят» не может быть воспринято как случайность. И к намекам, скрытым в этой цифре, притягивается образ «славного Чекалинского»: «Он был человек лет шестидесяти, самой почтенной наружности...». «Так Чекалинский для молодежи 30-х гг. заменил *Venus muscovite*. <...> Так посредством цифры «шестьдесят», условно намечающей места композиционных скреплений, осуществляется своеобразная симметрия в расположении сюжетных звеньев» (Виноградов 1941: 586–588).

Совершенно другой подход к вычленению единиц художественного текста предлагает известный французский литературовед и философ Ролан Барт. Рассмотрим его концепцию на примере анализа повести О. де Бальзака «Сарразин» (Барт 1994). Соглашаясь с тем, что одна из важнейших задач прочтения текста – это найти спрятанные в нем коннотации, Р. Барт видит в этих коннотациях сплетение основных пяти культурных кодов. «Итак, то, что мы называем здесь Кодом, – это не реестр и не парадигма, которую следует реконструировать любой ценой; код – это перспектива цитаций, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает, куда-то исчезает – вот все, что о нем известно; порождаемые им единицы (как раз и подлежащие анализу) сами суть не что иное как текстовые выходы, отмеченные указателями, знаками того, что здесь допустимо отступление во все прочие области каталога <...>; все это осколки чего-то, что *уже* было читано, видно, совершено, пережито: код и есть след этого *уже*» (Барт 1994: 33). Каковы же эти пересекающиеся пять кодовых голосов? «Голос Эмпирии (прозретизмы), Голос Личности (семь), Голос Знания (культурные коды), Голос Истины (герменевтизмы) и Голос Символа» (Барт 1994: 33).

Однако эти голоса, коды, накладываются на специфические единицы плана выражения, которые Р. Барт называет лексиями. «Мы станем членить исходное означающее на ряд коротких, примыкающих друг к другу фрагментов, которые назовем лексиями, имея в виду, что они представляют собой единицы чтения. <...> Объем каждой лексии будет колебаться от нескольких слов до нескольких предложений» (Барт 1994:

25). Приведем примеры нескольких лексий из повести Бальзака «Сарразин», интерпретируемых Р. Бартом через систему перечисленных выше пяти кодов. Герои рассматривают картину, изображение Адониса. «„Он слишком красив для мужчины, – добавила она, внимательно вглядываясь в картину, словно перед ней была соперница“. Тела в «Саразине», ориентированные или дезориентированные – кастрацией, не способны занять прочного места по одну из сторон парадигматического барьера, разделяющего биологические полы: имплицитно существует нечто, что находится по ту сторону женщины (совершенство) и по эту сторону мужчины (кастрированность). Заявить, что Адонис не мужчина, значит намекнуть на истину (это кастрат) и в то же время ввести в заблуждение (это Женщина) „О, с какой остротой я в это мгновение почувствовал приступ ревности!“» (Барт 1994: 88).

В последнее время и в отечественной филологии появились специальные исследования, посвященные выявлению единиц художественного текста. Так, М.Я. Дымарский вводит классификацию текстовых единиц и их определение. Приятно читать, что он также различает лингвистику текста и грамматику текста, как это делают авторы настоящей книги⁴: «Главным, опорным положением в этом случае является тезис об особой природе и особом статусе текста как такового, исключающий его сведение как к фактам языка, так и к фактам речи или речевой деятельности. <...> Эта задача отнюдь не надумана и несколько не устарела» (Дымарский 2006: 12). Однако определение единицы текста, данное М.Я. Дымарским, представляется слишком усложненным, хотя ничего более элегантного и простого, я предложить не могу: «Единицы текстообразования (строевые единицы текста) – это устойчивые в данной культурно-письменной традиции *формы языкового воплощения* структурных компонентов авторского замысла – *концептуально значимых смыслов* – закрепляющие относительную автономность (автосемантию) образуемых на их основе компонентов текста и обладающие признаками относительной синтаксической замкнутости, временной устойчивости и регулярной воспроизводимости» (Дымарский 2006: 79).

Повторы, антитезы-повторы. Выше говорилось о методах выделения единиц текста вообще. При этом их тождественность, идентичность, проявившаяся внутри рассматриваемого текста, не предполагалась. Однако эти единицы могут совпадать, и тогда возникает цепочка повторов,

4 К сожалению, именно я, давно решившая проблему разделения двух «грамматик» текста, в течение многих лет тащу за собой термин «лингвистика текста», применяемый ко всем текстовым явлениям. Напоминаю, что книга «Лингвистика текста» (1978), вышедшая в серии «Новое в лингвистике», содержит работы, опубликованные до 1973 г., т.е. почти 40 лет тому назад.

в свою очередь выполняющая определенную функцию и воплощающая одну из тех категорий грамматики текста, о которых говорилось выше.

Область функционирования повторов достаточно широка: это и буквальное повторение идентичных лексем, это и повторение одних и тех же синтаксических конструкций, это и повторение фонетически близких отрезков и компонентов текста. Наиболее сложный вопрос: считать ли повторами совпадающие денотаты, оформленные через анафорику, перифрастические сочетания и т.д. Автор предпочитает подобные случаи повторами не считать, хотя и в данной сфере пограничные случаи вполне обнаруживаются и могут считаться допустимыми. Почему не считать? Как представляется, потому, что денотативный слой продвигает сообщение, развивает информативную его часть и препятствует его ретардации. «Желательный повтор, возвращая назад и обращая внимание на план выражения, тормозит сообщение о чем-либо. К тому же идеальный полный повтор и сам стремится к дурной бесконечности и теряет свою семантику. Желательная информация, в свою очередь, требует тема-рематического повествовательного построения, которое как раз заинтересовано прозрачностью своего плана выражения, избегает повторов и всячески их устраняет. <...> Буквальный повтор неинформативен. Информативна разница. <...> Обе тенденции встречаются в речи (текстах), именуемых художественными, способными одновременно и нечто повествовать, и парадигматизировать (а этим самым и реконцептуализировать) повествуемое» (Фарыно 2004: 14).

Повторы – хотя бы того исследователи или нет – неизбежно связываются с текстом.

«Параллелизм, повтор с разной степенью его манифестации на любых уровнях речевого потока считается с разной степенью обоснованности фундаментальным свойством художественных текстов» (Фарыно 2004: 5). Прежде всего такими текстами являются тексты стихотворные.

Сложным в теоретическом плане является изучение соотношения звуковых и незвуковых повторов в одном и том же тексте. И здесь в первую очередь необходимо обратиться к положениям О.М. Брика, построившего и теорию звуковых повторов, и их математизированную классификацию. «Я думаю, что элементы образного и звукового творчества существуют одновременно; а каждое отдельное произведение – равнодействующая этих двух поэтических устремлений», – пишет О.М. Брик (Брик 1917: 1).

Самое известное сочинение на эту тему – огромная статья О.М. Брика «Звуковые повторы» (Брик 1917). Что же О.М. Брик считает повтором в стихе? «Разбирая звуковую структуру поэтической речи преимущественно по стихотворным произведениям Пушкина и Лермонтова, я обнаружил звуковое явление, которое назвал повтором.

Сущность повтора заключается в том, что некоторые группы согласных повторяются один или несколько раз, в той же или измененной последовательности, с различным составом сопутствующих гласных.

Повторяясь, согласный или сохраняет полностью свою фонетическую окраску, или же переходит в другой согласный звук в пределах своей акустической группы» (Брик 1917: 2). Далее он предлагает очень точную классификацию повторов, а именно: если исходные консонанты обозначить через А, В, С, то получатся повторы: АВ, ВА, АВС, ВАС, САВ, АСВ и т.п. Приведу по одному примеру из обширного материала О.М. Брика⁵:

- «АВ: без руля и без ветрил;
- ВА: как взор грузинки молодой;
- АВС: Нет, я не Байрон, я другой еще неведомый избранник;
- ВСА: взор покраснел как зарево заката;
- САВ: твоя измена черная понятна мне змея;
- ВАС: но и теперь никто не кинет;
- АСВ: у Черного моря чинара стоит молодая;
- СВА: и слаб, как будто долгий труд, болезнь иль голод испытал».

О.М. Брик приводит более усложненные конфигурации: многократные и многозвучные повторы и их схемы построения. Более интересным для сегодняшнего времени является идея О.М. Брика о том, что «часто звуковые повторы вместе с основной образуют привычное сочетание», например: *темно – туманно; плач – печаль; клонить – колени*. Примеры из разных поэтов:

*Туманно в поле и темно;
Темно: луна зашла в туманы;
Темно в долине.
Роца спит над отуманенной рекою...*

Именно возникновение подобных псевдолексем, характеризующих художественные тексты, как представляется, имел в виду В.Н. Топоров, говоря о некоей квазилексеме у Достоевского: *уз-ол/ уж-ас/ уз/кий* (Топоров 1973).

О.М. Брик предлагает и синтаксические, позиционные модели расположения указанных созвучий в строке. Это:

1. Кольцо: *Редает облаков летучая гряда;*
2. Стык: *и саклю новую минуя, на миг остановился;*
3. Скреп: *и ревом скрипок заглушен ревнивый шепот модных жен.;*
4. Концовка: *до большой реки, колыхаясь и сверкая.*

Эти же конструкции О.М. Брик видит и на чисто лексемном уровне: *Дитя сама, в толпе детей* и т.д.

5 Стихотворный источник мною опускается.

И.Ю. Светликова (Светликова 2001/2002) считает, что именно из этой работы О.М. Брика родилась классическая статья Б.М. Эйхенбаума «Как сделана „Шинель“ Гоголя», но в целом идеология раннего русского формализма восходит к французским трактатам о поэзии.

Были рассмотрены разные по жанру примеры и со всей несомненностью в них выявилась система повторов. Поистине апологетику повтора можно увидеть в интересной книге Г.В. Векшина «Очерки фоностилистики текста» (Векшин 2006). По его мнению, «повтор активизирует взаимодействие смыслов, создает эффект их взаимопроникновения, смыслового „взаимопрокидывания“ форм» (Векшин 2006: 53). Более того, автор считает повтор «центральной формой речеобразования». Таким образом, по мнению Г.В. Векшина, вся словесная культура строится на перечитывании и – тем самым – на повторах; что же касается культуры устной, то вслед за С.Ю. Неклюдовым он полагает устное воспроизведение аналогом перечитывания книжных фрагментов. Хотя книга Г.В. Векшина и как будто бы посвящена стиховой «фоностиликтике», по сути она целиком строится на идее значимости повторов и их эстетической (в основном, в звуковом плане) ценности.

О функции повторов, начиная от собственно звуковых, пишет и В. Шмид, автор серьезного труда о нарратологии в целом (Шмид 2008): «Для того чтобы звуковой повтор стал ощутимым, он должен осуществляться в пределах маркированных единиц и предполагать сцепления на других уровнях.

Элементарная функция звукового повтора состоит в том, чтобы тематически скрепить фонически эквивалентные слова. Наиболее очевидна она в поэзии, где звуковой повтор помимо прочего подчеркивает, выявляет или создает вторичные тематические связи между содержанием фонически эквивалентных слов» (Шмидт 2008: 240–241).

См. далее: «Эквивалентности не следует рассматривать как объективный эвристический инструмент, безотказно обеспечивающий методику перехода от отдельных частей текста к его смысловому целому. Необходимо иметь в виду известное правило герменевтики, согласно которому, целое определяет части. Герменевт мог бы упрекнуть структуралиста, верующего в рациональность и объективность своего анализа, не только в том, что тот не способен методически обосновать скачок от анализа всевозможных внутритекстовых отношений к толкованию всего текста, но и в том, что каждое из частных толкований, кажущихся ему объективно заложенными в тексте, на самом деле имеет своим основанием неосознанный проект интуитивного восприятия целого, мало того – что структуралист не учитывает влияние своих тайных «смысловых желаний».

Принцип эквивалентности вводит в текст необозримое число корреляций.

Каким же образом выделяются в произведении те признаки, которые становятся опорой эквивалентностей? Для обнаружения таких при-

знаков, как и для анализа эквивалентностей вообще, объективного метода не существует.

Поэтому даже и те толкователи, которые в равной мере руководствуются эквивалентностями, могут в одном и том же тексте установить разные переключки» (Шмид 2008: 245–246).

Можно утверждать, что система повторов характеризует любой стих. Ибо сам ритм стиха, его метрика суть повторы. И аллитерационно-ассонансная структура – это также повторы звукового уровня. Собственно говоря, сами рифмы в рифмованном стихе несомненно родились из потребности в повторах – скрепах и опорах каркаса стихотворной строки. В этом плане интересна недавняя дискуссия в журнале «Новое литературное обозрение» (НЛО 2008) о «новой теории рифмы», дискуссии, вызванной стиховедческой позицией Г.В. Векшина, о книге которого я писала выше. Собственно говоря, идея звуковых повторов вводится Г.В. Векшиным в связи с общим понятием онтологии рифмы (Векшин 2008). Он считает, что «аналогия в речи – всегда или провокация эха, или провокация „асимметричного“ ответа, когда аналогичная форма реализует свою противопологающую направленность» (Векшин 2008: 229). Он пишет об эхообразных повторах, называемых им «метафонией». Это – «звуковая ассоциация отдельных инвертируемых и частично или полностью гетероритмичных звуковых групп: *голос – логос; глуп – плугом; ворон – норовить; томный – мутного*», – объединяемых гласным, являющимся центром» (Векшин 2008: 230). Его большая статья демонстрирует обилие таких созвучий-переключек в русской поэзии. Статья встретила самый живой отклик. Так известный исследователь стиха Л. Зубова (Зубова 2008) пишет, что: «Метафония – явление естественное, имеющее биологические и психологические основания. Она воплощает самую начальную стадию восприятия действительности – досознательную» (Зубова 2008: 252). По ее мнению: «Метафония таким образом оказывается компромиссом, формирующим переходную зону между традиционным и нетрадиционным стихом. Движение от эквифонии к метафонии – это одновременно и нарушение порядка, и установление новой гармонии» (Зубова 2008: 253). Напротив, Ю.Б. Орлицкий, рассматривая теорию Г.В. Векшина исключительно с позиций новаторства в теории рифмы, считает, что «Векшин скорее набрасывает первые штрихи для будущей теории, чем конституирует таковую вплоть до конкретных методик» (Орлицкий 2008: 258). Так же «с точки зрения рифмы» рассматривает работу Г.В. Векшина и Д. Кузьмин, полагая, что «интенсификация звуковых повторов выступает во многих (и добавлю, в наиболее эстетически значимых) случаях не как орнаментальное украшение стиха, а как способ борьбы с автоматизацией рифмы как приема» (Кузьмин 2008: 268).

Хочу в качестве иллюстрации представить читателю два стихотворения не самых знаменитых, но достаточно известных русских поэтов XX века. Итак, первый:

А.С. Кочетков «Баллада о прокуренном вагоне» (1932)⁶

– Как больно, милая, как странно,
Сроднясь в земле, сплетясь ветвями, -
Как больно, милая, как странно
Раздваиваться под пилой.
Не зарастет на сердце рана,
Прольется чистыми слезами,
Не зарастет на сердце рана –
Прольется пламенной смолой.

– Пока жива, с тобой я буду –
Душа и кровь неразделимы –
Пока жива, с тобой я буду –
Любовь и смерть всегда вдвоем.
Ты понесешь с собой повсюду –
Ты понесешь с собой, любимый, –
Ты понесешь с собой повсюду
Родную землю, милый дом.

– Но если мне укрыться нечем
От жалости неисцелимой,
Но если мне укрыться нечем
От холода и темноты?
– За расставаньем будет встреча,
Не забывай меня, любимый,
За расставаньем будет встреча,
Вернемся оба – я и ты.

– Но если я безвестно кану –
Короткий свет луча дневного –
Но если я безвестно кану
За звездный пояс, в млечный дым?
– Я за тебя молиться стану,
Чтоб не забыл пути земного,
Я за тебя молиться стану,
Чтоб ты вернулся невредим.
Трясаясь в прокуренном вагоне,
Он стал бездомным и смиренным,
Трясаясь в прокуренном вагоне,
Он полуплакал, полуспал,

6 Цит. по: Чудное мгновенье. Любовная лирика русских поэтов. М., 1988. Кн. 2. С. 232–234.

*Когда состав на скользком склоне,
Вдруг изогнулся страшным креном,
Когда состав на скользком склоне
От рельс колеса оторвал.*

*Нечеловеческая сила,
В одной давилъне всех калеча,
Нечеловеческая сила
Земное сбросила с земли.
И никого не защитила
Вдали обещанная встреча,
И никого не защитила
Рука, зовущая вдали.
С любимыми не расставайтесь!
С любимыми не расставайтесь!
С любимыми не расставайтесь!
Всей кровью прорастая в них, –
И каждый раз навек прощайтесь!
И каждый раз навек прощайтесь!
Когда уходите на миг!*

Это стихотворение поистине пронизано повторами. Они соединяют текст, держат читателя (слушателя) в напряжении. Повторяющиеся строки идут через одну. Но и каждая строка новой строфы рифмуется с пятой от себя строкой в этой же строфе: *странно – рана; ветвями – слезами; пилой – смолой; буду – повсюду; нераздвоимы – любимый; вдвоем – дом* и т.д. Но есть лексико-семантическая переключка: *раздваиваться – нераздвоимы; ветвями – пилой – смолой; любовь и смерть – любимый*. И наконец, как сильный заключительный гром оркестра: *С любимыми не расставайтесь* (повторено трижды); *И каждый раз навек прощайтесь!* (также трижды усилено!). Это стихотворение А.С. Кочеткова написано по всем правилам русского стиха. И все-таки оно что-то напоминает, и в нем есть одна строчка, к которой я еще вернусь.

Рассмотрим еще одно стихотворение того же времени⁷:

И.Уткин. Типичный случай⁸

*Двое тихо говорили, расставались и корили:
Ты – такая! Ты – такой! Ты плохая! Ты плохой!*

7 Для начального отталкивания от темы мною сознательно выбраны стихи, малоизвестные нероссийским читателям.

8 Цит. по: И. Уткин. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 159.

*Уезжаю в Ленинград. Как я рада! Как я рад!
 Дело было на вокзале, дело было этим летом,
 Все решили, все сказали, были куплены билеты.
 Паровоз в дыму по пояс бил копытом на пути,
 Голубой курьерский поезд вот-вот думал отойти.
 Уезжаю в Ленинград. Как я рада! Как я рад!*

*Но когда чужак в фуражке поднял маленький флажок,
 Паровоз пустил барашки, semaфор огонь зажжeг,
 Но когда, в двенадцать-двадцать, бьет звонок – один, другой,
 Надо было расставаться, надо было расставаться...*

*Дорогая! Дорогой! Я – такая! Я – такой! Я плохая! Я плохой!
 Я не еду в Ленинград! Как я рада! Как я рад!*

Интересно, что глубинная семантика этого стихотворения противоположна, просто антонимична семантике стихотворения А.С. Кочеткова. Написано это стихотворение позже, в 1935 г., так что откликом быть может. Хотя стихотворение Кочеткова было опубликовано только в 1966 г. в сборнике «День поэзии», оно было широко известно, ходило по рукам, переписывалось на фронте. В обоих случаях Она провожает Его. В последнем стихотворении Они говорят, видимо, на платформе или перед дорогой. Здесь Они ссорятся и хотят расстаться. Но произошло примирение и за ним – «хэппи энд» и объяснение в любви. Как уже было сказано, здесь ситуация антонимична ситуации в стихотворении А.С. Кочеткова. Рифмуются две первые строки каждой строфы. Представлена (в первой строфе) и рифма перед цезурой: *говорили – корили; такой – плохой; Ленинград – рад*. В двух следующих строфах рифмуются предцезурные элементы первых двух строк: *вокзале – сказали; по пояс – поезд; фуражки – барашки* и т.д. – и попарно строки строф: *летом – билеты; пути – отойти; флажок – зажжeг*. Дополнительными скрепами-повторами являются синтаксические конструкции: *Дело было – Дело было; Но когда – Но когда...* Общей же скрепой-повтором являются последние строки строф, как бы «реферат» содержания: *Уезжаю в Ленинград. Как я рада! Как я рад! – Надо было расставаться, надо было расставаться... – Я не еду в Ленинград! Как я рада! Как я рад!*

Однако это стихотворение является не только антитезой-повтором стихотворению А.С. Кочеткова, но и само оно строится на системе антитез-повторов, выступающих как скрепы текста. Сначала Он обвиняет Ее: *Ты – такая; Ты – плохая*. Она обвиняет Его: *Ты – такой; Ты – плохой*. В конце они обвиняют сами себя: *Я – такая; Я – плохая; Я – такой; Я – плохой*. Смысловая доминанта: *Я не еду в Ленинград* (см. в начале: *Уезжаю в Ленинград*).

Таким образом, антитезы и повторы в текстах часто объединяются, создавая общий каркас антитез-повторов, т.е. связанных граммем грамматики текста.

Если вернуться к эпохе почти тысячелетней давности, то мы увидим, что именно система антитез-повторов держит как когезивное средство смысловой каркас «Слова о полку Игореве» (см. об этом подробнее: Николаева 1988 и Николаева 1997, а также: Лихачев 1983 и Демкова 1979). Ведь само «Слово» – это песнь, тяготеющая скорее к стихотворному статусу.

При этом если антитезы обеспечивают цельность текста, его семантическую замкнутость, то чистые повторы работают на его связность, когезивность. Приведем небольшой отрывок из упоминавшегося выше «Слова о полку Игореве» для демонстрации высказанных положений. Князь Всеволод заявляет, что у него кони «готови, осѣдлани у Курьска напереди. А мои куряне свѣдоми къмети... пути имь вѣдоми, яругы имь знами, луци у нихъ напряжени, тули отворении»⁹. Тут же сообщается, что враги, половцы, «неготовами дорогами побѣгоша». Если мы узнаем вначале, что у курян «луци напряжени, тули отворени», то в конце текста Ярославна с мольбой сообщает, что беспощадное солнце «въ полѣ безводнѣ жаждею имь лучи съпряже, тугою имь тули затче». Если считать исход военного похода Игоря счастливым, то это подчеркивается антитезами-повторами и в заключительной части текста:

*Солнце ему тьмою путь заступаше – Солнце свѣтитя на небесѣ;
Щекоть славий успе – Соловиш весельми пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ;
Говорь галичь убуди – Галици помлъкоша.*

Разумеется, вся виртуозно построенная система антитез-повторов и повторов излагается здесь мною из-за заданной краткости текста крайне упрощенно. Однако хотелось бы обратить внимание еще на один вид повторов, скрепляющих текст «Слова». Это повторы-цитаты. Так, Святослав Киевский повторяет прежние слова автора: «А Игорева храбраго плъку не крѣсити». Автор повторяет слова князя Всеволода: «Сами скачуть, акы сѣрыи вльци въ полѣ, ищучи себе чти, а князю славѣ». Игорь повторяет слова реки Донца: «О Донче! Не мало ти величия». Кончак повторяет слова Гзака: «Аже соколь къ гнѣзду летить, а соколца»... и т.д. Повторяются в тексте однокоренные слова: «ни мыслию смыслити, ни думою сдумати». Повторяются синтаксические конструкции, например: печальные картины разгрома русских описываются через *уже*-конструкции.

Не будучи еще знакомой с работой О. Брига, я проанализировала сходным образом звукопись в ткани «Слова о полку Игореве» (Николаева 1997).

9 Здесь и далее текст «Слова» цитируется по изданию: Слово о полку Игореве / Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950.

Прежде всего и здесь выявилась система антитез-повторов. Таковы антитезы-повторы: «Сороки втрескоташа» (СОР–ОК/ РОС–КО); «Врѣже жребий» (РЪЖ / ЖР); «Бръзья комони да позримъ» (РЪЗ / ЗР); «Щиты прегородиша ищучи» (ЩИ / ИЩ) и т.д. Все повторы в звукописи «Слова» были разделены мною на четыре основных типа: 1) инициали; 2) темы; 3) фуги; 4) анаграммы. Например, такова инициаль «По»: «По-роси Поля П(о)рикрывають»; тема М: «Смагу мычючи въ пламянѣ розѣ»; fuga К-Т-З: «Клектомъ на кости звѣри зовуть»; анаграмма имени Ростислав, обнаруженная мною: «Р-ѣка СТУ-гна х-У-д –У СТРУ-ю имѣя пож-Р-ѣши ч-У-жи РУ-чыи и СТРУ-гы Р-о-СТР-ена къ УСТ-ью».

Однако чисто звуковые повторы выполняют еще и когезивную функцию – функцию скреп. В этом плане они перекликаются с повторами-антитезами, которых также достаточно много в стихах, тем более архаичных. Так, например, в «Слове о полку Игореве» все, что происходит с русичами до обращения Ярославны к божествам-стихам, как будто переворачивается и переходит в «перевернутый», иной мир.

В специальной монографии Т.Я. Елизаренковой были описаны модели обращения к индуистским божествам в ведийских гимнах. Имя бога или обращение к нему должно было многократно повторяться, каждый раз с добавлением описания его могущества, и кончаться обращение должно было конкретной мольбой, например:

*О боги, вы, которых на небе пребывает одиннадцать
На земле пребывает одиннадцать
Живущих в водах со своей мощью пребывает одиннадцать,
О боги, примите ту жертву
<...>*

*Сома очищает для нас, завоевывая коров, завоевывая колесницы, завое-
вывая золото,
Завоеывая солнце, завоеывая воды, завоеывая тысячи,
Тот, кого боги создали как хмельной напиток для питья,
Как сладчайшую каплю, золотистую, дающую радость
<...>*

*О Индра, я считаю тебя достойным жертв среди достойных жертв,
Я считаю тебя сотрясателем несотрясаемых,
Я считаю тебя, о Индра, знаменем воинов,
Я считаю тебя быком среди народов¹⁰.*

Именно так обращается к божествам-стихам жена князя Игоря – Ярославна. Так же точно обращается (возможно, под влиянием «Слова») к стихиям королевич Елисей у А.С. Пушкина, разыскивая свою невесту:

10 Приведенный русский текст – перевод Т.Я. Елизаренковой.

*Свет наш солнышко! Ты ходишь
Круглый год по небу, сводишь
Зиму с теплою весной,
Всех нас видишь под собой.
Аль откажешь мне в ответе?
<...>*

*Месяц, месяц, мой дружок,
Позолоченный рожок!
Ты встаешь во тьме глубокой,
Круглолицый, светлоокой,
И, обычай твой любя,
Звезды смотрят на тебя.
Аль откажешь мне в ответе?
<...>*

*Ветер, ветер! Ты могуч,
Ты гоняешь стаи туч,
Ты волнуешь сине море,
Всюду веешь на просторе,
Не боишься никого,
Кроме Бога одного.
Аль откажешь мне в ответе?¹¹*

Самое поразительное, что именно так была построена известная песня о Сталине, которая нам пелась с детства:

*Сталин наша слава боевая!
Сталин – нашей юности полет!
С песнями борясь и побеждая, наш народ за Сталиным идет.*

Маловероятно, чтобы авторы этой песни были знакомы с моделями ведийских гимнов. Скорее всего, это «скрытая память» индоевропейской архаики.

Обратимся к совершенно иному виду текстов.

«Стану благословясь, пойду перекрестясь, из избы дверьми, из ворот воротами, на широкий двор, в чисто поле. В чисто поле помолюся, поклонюся. Есть двенадцать ветров, двенадцать вихорев, сильны, буйны, как сушиите, крушите весной по поле, среди лета теплого ниву сжату, траву скошену, так же высушите, выкрушите моего суженого-ряженого черные брови, черные очи, кровь его горяча и сердце ретиво. Так бы не мог быть раб Божий без такой-то. Ни дня дневать, ни ночи спать, ни часа скоротать. Так бы была я, раба Божия, ему днем – на уме, ночь. – во

11 Цит. по: А.С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 т. М.; Л., 1950. Т. 1. С. 471–472

сне и на разуме. Аминь»¹². Как видно, этот текст насыщен повторами. Повторяются буквально лексемы, повторяются синонимы, повторяются синтаксические конструкции. Это – заклинание, или заговор на любовь. Возможен и иной заговор – на разлуку:

«Стану не благословясь, пойду не перекрестясь, выйду не этими дверьми, выйду подвальным бревном, выйду я мышьиной тропой, выйду в дальний восток, там стоит тын, в этом тыну стоит дом, в этом доме стоит печь, в этой печи огонь пылае, век не утихае, на этой печи сидят кошка и собака – дерутся, цапаются, царапаются, кровью умываются, век на встречу не встречаются, так бы, как и [имена]»¹³. И здесь наличие повторов и очевидно, и обязательно.

О повторах в русской народной традиции (в данном случае мы сознательно отвлекаемся и от славянской традиции вообще, где, конечно, повторы столь же обязательны, и от проблем типологического характера) писали очень много. Из последних работ хочется отметить книгу И.Ф. Амроян (Амроян 2005), специально посвященную классификации повторов в народной традиции. Ею выделяется «нанизывание» – это такой тип повтора, «когда каждое последующее звено, присоединяясь к предыдущему, обязательно воспроизводит из трех его основных элементов два» (Там же: 50). Нанизывание может быть линейным: когда звенья повтора семантически равнозначны – или идти по возрастающей: «Шла баба, нашла лапоть, за лапоть куру, за куру гуся, за гуся барана, за барана бычьенку». Другой выделенный ею тип повтора – «кумуляция», когда добавление нового звена обязательно предполагает повторение всех предыдущих и тем самым обеспечивается нагнетание ситуации. Такова, например, известная всем русским детям песенка Колобка (Там же: 127):

*Я по коробу скребен,
На сметане мешон,
Да в масле пряжен,
На окошке стужон,
Я у дедушки ушел,
Я у бабушки ушел,
Я у зайца ушел,
Я у волка ушел,
У тебя, медведь, не хитро уйти.*

Еще один вид повтора – «кольцевой» (на нем построены так называемые докучные сказки). Например: «На море на Океане, На острове на Буяне стояла ель. На ели торчало мочало. Его ветром качало, А оно

12 Цит. по: Русские заговоры и заклинания. Материалы фольклорных экспедиций Московского государственного университета 1953–1993. М., 1998.

13 Там же.

все молчало. Не начать ли нам сказочку сначала?» (Амроян 2005: 148). В книге И.Ф. Амроян приводятся и более усложненные виды повторов в народной традиции, на которых мы останавливаться не будем.

Помимо повторов указанного типа в основном, как видно, являющихся лексико-синтаксическими, народную поэзию характеризуют так называемые сквозные эпитеты и тавтология. Сквозной эпитет служит сильным средством, скрепляющим текст. Например: «Идет чудесный человек и несет чудесный топор, да идет в чудесный лес и срубает чудесные деревья, да несет их на чудесное поле, да делает чудесный загон, загоняет чудесное стадо, доит чудесное стадо» (Амроян 2005: 188)¹⁴. Тавтологии посвящена специальная статья Л.Г. Невской (Невская 1983), в которой она разбирает такие сочетания русских обрядных текстов как «путь-дороженька», «родимая-любимая», «нехорошо – плохо», «забыла – оставила» и под.

Хочу заметить, что рифмованные стихи и тексты со сквозными эпитетами окружают русского ребенка с самого раннего детства, и лично для меня, чисто городского, даже столичного, человека, оказался странным вопрос одной французской славистки, спросившей меня о том, почему русские детские стихи всегда являются рифмованными. До этого мне казалось, что иначе и быть не может. К этой же сфере относится и многократно решаемый и все-таки нерешенный вопрос о том, почему в русской поэтической традиции не приживается *vers libre*.

Но какова же функция этих повторов в традиционном народном тексте? По мнению И.Ф. Амроян, слово в заговорно-заклинательном тексте¹⁵ «является одним из средств творения особого, ирреального мира, где происходят определенные события, которые, основываясь на законе подобия, должны произойти и в мире реальном. Причем в рамки ирреального мира может входить, и часто действительно входит, только вербальная составляющая – творение ирреальности происходит исключительно путем ее наименования, описания» (Амроян 2005: 228). То есть повтор ведет нас к наиболее архаичным способам и моделям освоения универсума.

Однако повтор в заговорно-заклинательных текстах не есть просто отражение универсума. Как пишет теоретик и основатель польской традиции этнолингвистики Е. Бартминьский, повтор самым тесным образом связан с сакральным взглядом на мир (является и его результатом, и средством его отображения).

14 В детстве даже самых городских детей пугают страшилками, произносимыми с нарастающей по силе интонацией, вроде: *Стоит черный-черный дом, в нем черная-черная комната, у нее черные-черные стены и черные-черные окна. В этой черной-черной комнате стоит черный-черный стол и на нем сидит черный-черный...* Страшилка обычно не заканчивалась, так как дети, испугавшись, взвизгивали.

15 Я опускаю для логики изложения проведенные ею сравнения русских, болгарских и чешских текстов.

Выдвигая тезис о ритуальной – производной от *sacrum* и вместе с тем сакрализующей – функции повтора как наиболее древней и основополагающей по сравнению со многими прочими его функциями, мы трактуем *sacrum* как понятие элементарное (в духе М. Элиаде – с позиций универсализма), не соотнося его с более развитой христианской идеей Бога-человека как источника всякой святости» (Бартминьский 2005: 407). И далее: «Чем глубже мы проникаем в прошлое языка и культуры, тем очевиднее для нас становится частота и роль повторов. В светских и рационалистических культурах повторы имеют ограниченную сферу применения» (Там же: 408).

Однако в фольклористике, на мой взгляд, недостаточно подчеркивается простая вещь: **заклинание заклинает**. То есть говорящий **обращается** к чему-то или к кому-то с просьбой или мольбой.

Снова вернемся к поэзии. См. стихотворение А.С. Пушкина «Талисман»:

*Там, где море вечно плещет
На пустынные скалы
Где луна теплее блещет
В сладкий час вечерней мглы,
Где, в гаремах наслаждаясь,
Дни проводит мусульман,
Там волшебница, ласкаясь
Мне вручила талисман.
И, ласкаясь, говорила:
«Сохрани мой талисман:
В нем таинственная сила!
Он тебе любовью дан.
От недуга, от могилы,
В бурю, в грозный ураган,
Головы твоей, милый,
Не спасет мой талисман.
И богатствами Востока
Он тебя не одарит,
И поклонников пророка
Он тебе не покорит;
И тебя на лоно друга,
От печальных чуждых стран,
В край родной на север с юга
Не умчит мой талисман...
Но когда коварны очи
Очаруют вдруг тебя,
Иль уста во мраке ночи
Поцелуют не любя —
Милый друг, от преступленья,*

*От сердечных новых ран,
От измены, от забвенья
Сохранит мой талисман¹⁶.*

Перед нами типичное «заклинание-заговор от разлучницы» с вручением материального оберега (известно, что поэту было подарено кольцо).

«Параллелизм, повтор с разной степенью его манифестации на любых уровнях речевого потока считается, с разной степенью обоснованности, фундаментальным свойством художественных текстов» (Фарыно 2004: 5). В самых, казалось бы, безыскусных стихотворениях на самом деле присутствует стройная система сложных корреляций повторов и антитез-повторов. Предлагаю к рассмотрению известное стихотворение Ярослава Смелякова 1934 г. «Любка Фейгельман» (или в некоторых изданиях – «Любка»):

*Посредине лета
высыхают губы.
Отойдем в сторонку,
сядем на диван.
Вспомним, погорюем,
сядем, моя Люба,
Сядем посмеемся,
Любка Фейгельман!*

*Гражданин Вертинский
вертится. Спокойно
девочки танцуют
английский фокстрот.
Я не понимаю,
что это такое,
как это такое
за сердце берет?
Я хочу смеяться
над его искусством,
я могу заплакать
над его тоской.
Ты мне не расскажешь,
отчего нам грустно,
почему нам, Любка,
весело с тобой?*

16 Цит. по: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 35–36.

*Только мне обидно
за своих поэтов.
Я своих поэтов
знаю наизусть.
Как же это вышло,
что июньским летом
слушают ребята
импортную грусть?*

*Вспомним, дорогая,
осень или зиму,
синие вагоны,
ветер в сентябре,
как мы целовались,
проезжая мимо,
что мы говорили
на твоём дворе.*

*Затоскуем, вспомним
пушкинские травы,
дачную платформу,
пятизвездный лёд,
как мы целовались
у твоей заставы,
рядом с телеграфом
около ворот.*

*Как я от райкома
И на третьей полке,
занавесив свет:
«Здравствуй, моя Любка»,
«До свиданья, Люба!» –
подпевал ночами
пасмурный сосед.*

*И в кафе на Трубной
золотые трубы, –
только мы входили, –
обращались к нам:
«Здравствуйте,
пожалуйста,
заходите, Люба!
Оставайтесь с нами,
Любка Фейгельман!»*

Или ты забыла
кресло бельэтажа,
оперу «Русалка»,
пьесу «Ревизор»,
гладкие дорожки
сада «Эрмитажа»,
долгий несерьезный
тихий разговор?

Ночи до рассвета,
до моих трамваев?
Что это случилось?
Как это поймешь?
Почему сегодня
ты стоишь другая?
Почему с другими
ходишь и поешь?

Мне передавали,
что ты загуляла –
лаковые туфли,
брошка, перманент.
Что с тобой гуляет
розовый, бывалый,
двадцатитрехлетний
транспортный студент.

Я еще не видел,
чтоб ты так ходила –
в кенгуровой шляпе,
в кофте голубой.
Чтоб ты провалилась,
если всё забыла,
если ты смеешься
нынче надо мной!

Вспомни, как с тобою
выбрали обои,
меховую шубу,
кожаный диван.
До свиданья, Люба!
До свиданья, что ли?
Всё ты потопила,
Любка Фейгельман.

*Я уеду лучше,
 поступлю учиться,
 выправлю костюмы,
 буду кофий пить.
 На другой девчонке
 я могу жениться,
 только ту девчонку
 так мне не любить.*

*Только с той девчонкой
 я не буду прежним.
 Отошли вагоны,
 отцвела трава.
 Что ж ты обманула
 все мои надежды,
 что ж ты осмеляла
 лучшие слова?*

*Стираная юбка,
 глаженная юбка,
 шелковая юбка
 нас ввела в обман.*

*До свиданья, Любка,
 до свиданья, Любка!
 Слышишь?
 До свиданья,
 Любка Фейгельман!*

В содержательном плане об этом стихотворении можно сказать многое. Несомненно, всем русским читателям оно напоминает знаменитую блатную «Мурку», которая первоначально назвалась «Любкой», а потом из-за МУРа по пословице *урки и мурки играют в жмурки* стала «Муркой». Эта эволюция в «Мурке» очевидна. Если в исполнении предвоенной поры в образе этой женщины просматривается образ Ларисы Рейснер, и она материально не нуждается и не алчна, то потом в песне появилось:

*Разве тебе, Мурка, плохо было с нами?
 Разве не хватало барахла?*

Итак, подобная женщина неверна и алчна. Именно в этом плане меняется и текст известной песни «С одесского кичмана», исполнявшейся Л. Утесовым, на тот, что исполняется сейчас. В моем детстве это

был текст политический: «*За что же мы боролись? За что же мы сражались? За что мы проливали свою кровь? Буржуи ликуют, буржуи пируют...*» – а теперь уже сражаются: «*За эту распроклятую любовь, за крашенные губки, коленки ниже юбки...*». Красавица-подруга всегда неверная (или, конечно, будет неверной), продажная, но обольстительная и загадочная. Верных подруг становится все меньше и меньше. И недаром, вероятно, первые «официальные» советские песни военных лет полны гипнотизирующих строк, вроде: «Ты ждешь меня, далекая, подруга синеокая», «И подруга далекая парню восточку шлет, что любовь ее девичья никогда не умрет» и, наконец, знаменитый текст «Жди меня, и я вернусь».

В этом плане текст «Любки Фейгельман» интересен для анализа. Напомним:

*Мне передавали,
что ты загуляла –
лаковые туфли,
брошка, перманент.
Что с тобой гуляет
розовый, бывалый,
двадцатитрехлетний
транспортный студент.*

*Я еще не видел,
чтоб ты так ходила –
в кенгуровой шляпе,
в кофте голубой.*

Можно усомниться в том, что все эти роскошные туалеты обеспечивает *розовый, бывалый, двадцатитрехлетний транспортный студент*. Тем более что сам лирический герой рассказывает:

*Вспомни, как с тобою
выбрали обои,
меховую шубу,
кожаный диван.*

Совершенно ясно, что не страсть к туалетам оттолкнула Любку от героя, а просто ее любовь прошла. Если в «блатном шансоне» герой убивает подругу, то это стихотворение отражает психологию тонкую и сложную.

Обратимся теперь к плану выражения стихотворения.

Прежде всего, очевидно, что все стихотворение делится на некие «обрамленные» отрезки разной протяженности, начинающиеся призывом «вспомнить» (в этом смысле они несколько похожи на начало архаи-

ческих эпитафий) и кончающиеся именем героини – *Любка Фейгельман*. Таких отрезков четыре: 1) *вспомним, погорюем* – Л.Ф.; 2) *вспомним, дорогая, осень или зиму* – *Оставайтесь с нами, Л.Ф.*; 3) *вспомни, как с тобою* – *все ты потопила, Л.Ф.*; 4) *До свиданья, Любка* – Л.Ф.

Однако во «внутренней» части стихотворения текст строится на антитезах-повторах, пронизывающих (и скрепляющих) весь текст. Они начинаются с чисто звуковых структур: *Гражданин Вертинский вертится* (гр/ в-рт/в- рт -т); *И в кафе на Трубной золотые трубы* (тр -б/ т- тр-б). Антитезы-повторы переходят и на лексический уровень, составляя длинный ряд, опирающийся преимущественно на однородные синтаксические члены:

- ***Погорюем/посмеемся:***
*Вспомним, погорюем,
сядем, моя Люба,
Сядем посмеемся,
Любка Фейгельман!*
- ***Смеяться/заплакать.***
*Я хочу смеяться
над его искусством,
я могу заплакать
над его тоской.*
- ***Грустно/весело.***
*Ты мне не расскажешь,
отчего нам грустно,
почему нам, Любка,
весело с тобой?*
- ***Пушкинские травы/отцвела трава.***
*Затоскуем, вспомним
пушкинские травы,
дачную платформу,
пятизвездный лед...,
отцвела трава*
- ***Забыла/вспомни.***
*Или ты забыла
кресло бельэтажа,
оперу «Русалка»,
пьесу «Ревизор»...
Вспомни, как с тобою
выбрали обои,
меховую шубу,
кожаный диван.
Чтоб ты провалилась,
если всё забыла...*
- ***Ехал трамвай / отошли вагоны.***

*Ночи до рассвета,
до моих трамваев?
Что это случилось?
Как это поймешь?...
Как я от райкома
ехал к лесорубам...
Отошли вагоны,
отцвела трава*

• **Сядем посмеемся / осмеяла.**

*Сядем посмеемся,
Любка Фейгельман...
Что ж ты обманула
все мои надежды,
что ж ты осмеяла
лучшие слова?*

Итак, стихотворение Я. Смелякова разворачивается как некие эволюционирующие «качели»: вначале герою, встретившемуся с Любкой на вечеринке кажется, что все у них по-прежнему, а если расстались, то это ненадолго и вообще не так страшно: она «вспомнит», и все пойдет по-старому. Постепенно двигаясь от одной антитезы-повтора к другой, он начинает понимать, что все кончено, и все-таки надеется: заканчивает стихотворение почти криком:

*До свиданья, Любка,
до свиданья, Любка!
Слышишь?
До свиданья,
Любка Фейгельман!*

Закljučая этот раздел, могу сказать, что «с высоты птичьего полета» и метафория, и классическая рифма, даже и неточная, – суть разные аспекты одного и того же явления – повтора.

Интертекстуальность. В 1967 г. Юлия Кристева опубликовала основные тезисы того понятия, которое теперь повсюду и широко называется **интертекстуальностью**. Понятие это заимствовано ею у русских формалистов, но в наибольшей степени – у М. Бахтина, из его работ о полифонии.

Впрочем, основные идеи интертекстуальности некоторые исследователи возводят к А.Н. Веселовскому и даже к А.А. Потебне (Кузьмина 2006). Интертекст отсылает читателя к другому тексту или даже к другим текстам. Мера образованности и внутренней душевной глубины читателя определяет количество этих других текстов, их давность и степень их влияния. Таким образом, существует некоторое принципиальное различие между Автором, упорядочивающим совокупность накопленных ранее

знаний и их вербализующим, и Читателем, «вычитывающим смыслы текста в своем личностном сознании и восприятии» (Кузьмина 2006: 36).

Разумеется, в тексте могут присутствовать как эксплицитные формы интертекстуальности (графические, семантические, ономастические и т.п.), так и формы имплицитные, определить которые значительно труднее. Как пишет известная исследовательница интертекстуальности Н. Пьеге-Гро: «Когда же интертекстуальность имплицитна, ее показатели более неопределенны и разнообразны. Иногда приходится руководствоваться ощущением неоднородности текста: читатель понимает, что его отсылают к другому тексту, который имплицитно присутствует в данном, являя читателю свои следы. <...> Хотя подобного рода нарушения целостности не всегда отсылают к интертексту (их причиной может быть недостаточная внутренняя связность текста), тем не менее они часто являются убедительным свидетельством его присутствия» (Пьеге-Гро 2008: 133). Итак, всякий текст по сути – это палимпсест. Палимпсестом (точнее, его подобием) является и сам мозг, и наш разум, и творчество. «Таким образом, палимпсест – привилегированный образ интертекстуальности, ибо она тоже представляет собой работу по накоплению текстовых отложений; нередко она стимулирует такое прочтение и такую интерпретацию текста, когда главное заключается в обнаружении в нем скрытых следов иного текста» (Пьеге-Гро 2008: 167). Как кажется, здесь таится некое противоречие. Разумеется, в любом нашем тексте можно обнаружить следы былых текстов и былых выражений, происхождение которых не всегда можно выявить. С другой стороны, цельность художественного текста также не подлежит сомнению, и потому всякий текст является единственным и уникальным. Однако блестящей и популярной теории интертекстуальности, на мой взгляд, мешает отсутствие теории, описывающей внутреннюю структуру текста так, как уже много веков описывают языковую структуру. При этом остается невыявленной, прежде всего, мера многоплановости, а также ощущение чужого текста в тексте анализа. Так о «многоплановости» слов и ассоциаций у Пушкина писал еще В.В. Виноградов: «Отказываясь от старой манеры „схематических применений“, допуская возможность беспорядочного, анахронистического смещения образов и стилей, несколько абстрактной и риторичной, Пушкин окружает слово атмосферой сложных и неоднозначных ассоциаций, связанных с современностью. Ю.Н. Тынянов правильно определил семантическую основу принципа двупланности – „отношение к слову как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций“» (Виноградов 1941: 116).

Н. Пьеге-Гро выделяет такие черты единиц, указывающих на присутствие инородного текста:

- Цитаты;
- Референции;

- Плагиат;
- Аллюзии;
- Пародии и бурлескная травестия;
- Стилизация.

Так же Н. Пьеге-Гро пишет о целях интертекста: «Выпадающее на долю читателя истолкование интертекста можно сравнить с разгадыванием аллюзий и отсылок, намеренно маскирующих его смысл; задача читателя заключается в том, чтобы обнаружить этот смысл и понять его суть» (Пьеге-Гро 2008: 141).

Поистине можно присоединиться к тезису Н. Пьеге-Гро о том, что «слово живет своей жизнью не в словаре»¹⁷.

Интерес к интертексту в последние годы охватил и отечественную филологию. См.: Фатеева 2000; Фролова 2000; Текст. Интертекст. Культура. 2001; Дымарский 2001; Северская 2007; Филипповский 2008; Зубова 2010; Фатеева 2010 и другие – не говоря уже о переведенных и переизданных работах по тексту.

Поиск интертекста в каком-то смысле является искушающим соблазном. Поскольку целью всякого научного исследования является цепочка «поиск – находка – результат – интерпретация», то в работе над интертекстуальностью этот элемент есть, как есть он и во всякой дешифровке.

Однако все-таки интерпретации обычно не бывает. А иногда – бывает.

Тема интертекстуальности несомненно входит в более широкую область – область Чужого слова.

Первая задача, с которой исследователь должен справиться, – это вопрос о том, включаются ли интертекстуальные моменты сознательно и бессознательно? В работе Николаева, Седакова 1995 мы постарались показать, что интертекстуальный фрагмент имеет отношение и к категории *своего/чужого*. Так, в советское время люди иногда вставляли в речь кусочки из «запрещенных» стихов, официально обруганных поэтов, желая продемонстрировать: «Я – свой! Я – ваш! Я думаю так-то!». Но и это не закономерно. Например, человек хочет рассказать о своем дяде и начинает: «Мой дядя...». Собеседник(и) подхватывают: «Самых честных правил...». Зачем это? Пушкинское начало знают все. Быть может, существуют некоторые стереотипы коммуникации гибридного типа, куда интертекстуальный фрагмент уже включен заранее?

Сильное сомнение вызывает включение Н. Пьеге-Гро цитат в число интертекстуальных элементов. А пословицы и поговорки – это цитаты, то есть интертекст? Или нет? А если нет, то почему?

В каждую эпоху существует *genius temporis*, т.е. заданная стилистическая манера письма. Поэт (писатель), пишущий в такой манере, не

17 См. также мою подробную статью об именах собственных в тексте Николаева 2009.

первооткрыватель, опирается в какой-то мере на интертекст? Или интертекст должен быть выявлен с максимальной конкретностью? А где границы, отделяющие его от плагиата?

Возможен и повтор сюжета без конкретного наполнения. Как же тогда относиться к ремейкам? Они интертекстуальны или нет?

Приведу интересный пример. Совершенно очевидно, что многие произведения Лермонтова навеяны текстами Пушкина, занимавшего в жизни (не только в поэзии) Лермонтова очень большое место. Сцена нападения бунтовщиков на дом офицера в «Вадиме», выволакивание его несчастной жены и проч. – почти полностью совпадают с аналогичным описанием в «Капитанской дочке». Казалось бы, все ясно. Однако, текст «Вадима» был написан юным Лермонтовым раньше повести Пушкина, а опубликован много позже смерти их обоих.

Скрытому смыслу «Поисков утраченного времени» М. Пруста посвящена моя специальная работа (Николаева 2012). Основная гипотеза этой книги: не было ничего того, о чем рассказывает главный герой, а это – мечтания больного юноши, лежащего в постели; можно предположить, что «Бал масок» – это плод воображения того же человека, но уже старика; или это все-таки игра воображения юноши, который представляет, что может быть через двадцать лет. Если это действительно игра воображения старика, тогда – старика больного, прошедшего двадцать лет в клинике. В какой? Я думаю, что в психиатрической, так как он ни о ком ничего не знал, и не понимал, что он сам состарился и уже выглядит стариком, называет себя молодым человеком, и все понимают, что это – всего лишь шутка. Близок к моей «прустовской» гипотезе поздний рассказ Амброза Бирса «Обретенное тожество»¹⁸ (*A resumed identity* 1893). Герой рассказа, служивший или служащий в войске северян (автор не сообщает о наличии-отсутствии у него формы и вообще о его внешнем виде), прячется за деревьями и кустами около дороги и видит из своего укрытия длинную, молчаливую процессию войска южан: отряды кавалерии, колонны пехоты, батареи. Армия движется в странном безмолвии к поселку, где стоят фермерские домики. Но света в этих домиках не видно. Единственный звук – лай собак. В следующей части рассказа некий врач едет верхом навестить больного. К нему подходит незнакомец (читатель понимает, что это и есть герой первого отрывка), спрашивает, где найти войска северян, и рассказывает, что его самого слегка ранило, и он потерял сознание. Однако он в штатском костюме и утверждает, что ему 23 года, чему доктор явно не верит. Далее этот человек замечает обветшалый памятник павшим в бою на этом месте в 1862 году (Бирс опять не сообщает, кто были эти воины)¹⁹, вокруг него – оживленная

18 Бирс А. Обретенное тожество. Цит. по: Американская новелла XIX века. М., 1958. С. 586–591.

19 Или это непонятно неамериканскому читателю.

жизнь веселого поселка. Он подходит к луже у забора, смотрит в нее – видит глубокого старика. И падает мертвым. Мог ли текст Бирса влиять на Пруста?

О влиянии текстов русской классической литературы друг на друга пишет в своей интересной и тщательно проработанной книге Г.Ю. Филипповский (Филипповский 2008), опираясь, правда, на теорию мотивов. Однако понятие интертекста возникает и в его книге: «Повесть временных лет» он считает интертекстом «Слова о полку Игореве». Итак, где пролегает граница между интертекстом и источником?

Однако выявить интертекстуальную субоснову не всегда оказывается легким делом даже для искушенного литературоведа. Так, например, скандинавский бог Один, отправляясь на поиски своего сына, надевает синий плащ, и именно по этому синему плащу его опознают как печального странника, обитателя Асгарда. Синий плащ упоминает и А. Блок, описывая свою тоску по ушедшей жене: «Ты в синий плащ печально завернулась <...> Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий...» Что же здесь имеется в виду: реальный плащ Любви Дмитриевны Блок или печальный образ странствующего божества?

Наконец, в романе И.А. Гончарова «Обрыв» точно повторяются два пушкинских образа: Татьяна – Вера, Ольга – Марфинька. Что это? Влияние? Плагиат? Интертекст?

Во многих случаях интертекст стирается временем. Так Ролан Барт трактует намеки в повести «S/Z», опираясь на читателя, хорошо знающего не только французскую историю, но и историю Парижа. В начале повести описывается район города, где селились тогда богачи-нুবориши. Таким образом, по его мнению, ход сюжета уже можно было предугадать. Естественно, что даже интеллигентный русский читатель этот писательский ход разгадать не может. Это понимает и сам Ролан Барт: «Наконец, нас не будет слишком тревожить, что в процессе анализа мы можем „упустить“ из виду какие-то смыслы. Потеря смыслов есть в известной мере неотъемлемая часть чтения» (Барт 1989: 428).

Н.А. Кузьмина использует удачный термин *интертекстуальная индукция*, когда действует известный в механике *принцип камертона* (Кузьмина 2006: 69).

Так, В.В. Виноградов обращает внимание на то, что Моцарт рассказывает Сальери как будто свою будущую судьбу и в конце монолога говорит:

....Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

В последнее время возникло новое направление в русской поэзии, которое О.А. Северская называет *метареализмом* (Северская 2007). Нужно сказать заранее, что сходное явление (и почти в то же время) появилось в СМИ, особенно в заголовках, о чем уже написаны и защищены

диссертации. Приведем хотя бы несколько примеров. О прекращении войны в Чечне: «Тень Грозного меня остановила»; о том, что похищен племянник олигарха и требуется большой выкуп: «Скажи-ка, дядя, ведь недаром» и т.д.

Суть этого направления состоит в появлении демонстративно гибридных строчек, часть которых представляет вариации общеизвестной и даже несколько затасканной цитаты. А другая часть – новая и авторская – к ней примыкает, создавая в целом комически-пародийный эффект. Так это направление предпочитает «путь множественного языка, как бы локального вавилонского столпотворения, языка языков, который делает иным (то есть художественным) не качественный уровень составляющих, а остраненно-демиургическое отношение к ним автора <...>. В концептуальном искусстве не автор высказывается на своем языке, а сами языки, всегда чужие, переговариваются между собой» (Северская 2007: 13).

Таким образом, как пишет уже сама О.А. Северская (Северская 2007: 51): «Цитация становится прежде всего способом говорить о мире, между фиксированной и варьируемой интерпретацией цитируемого поэтического высказывания возникает определенное динамическое напряжение, устанавливаются предикативные отношения». Приведем ряд примеров из книги О.А. Северской, не указывая в каждом конкретном случае их авторов²⁰:

*Сестра! – Я – Сестра, моя жизнь сегодня в разливе;
Он до сих пор не ищет выгод;
Дождь прошел. Нигде
Так густо не растут сады и поля
Тники. И Шуберт – весь в воде
Сидит, и Моцарт – в птичьей гаме
Под солнцем просыхает;
Дай, Джейн на счастье лапу мне. Такую
Мужскую лапу не видал я сроду;
Им, баварам, недоступна
Ни радость бурь, ни горький наш
Удел – ходить наперевес с литературой.*

Наиболее подробно и серьезно проблемы интертекстуальности проработаны в двух книгах Н.А. Фатеевой (Фатеева 2000; Фатеева 2010). В первой ее книге количество приводимого ею материала и степень проработанности существующей литературы так велика, что требует столь же специально проработанной, написанной столь же продуманно монографии-рецензии. Хочется все-таки, обратить внимание на один аб-

20 В основном О.А. Северская опирается на И. Жданова, А. Парщикова, С. Соловьева, В. Аристова и др.

зац: «Прослеживается следующая закономерность: чем вновь создаваемый текст более отдален во времени от текста-источника, тем в нем ярче проступает игровой характер обращения с прототекстом, снимающий авторитетность последнего. Это проявляет себя даже в том, что в текстах-донорах может даже смещаться понятие „нормы“» (Фатеева 2000: 14).

Да, действительно, примеры, приводимые О.А. Северской и Н.А. Фатеевой, смешны. Это двойная игра: Поэт загадывает, Читатель разгадывает. Да, действительно, вводимые прецедентные фрагменты все больше приближаются к уровню программы средней школы.

Н.А. Фатеева, вслед за М. Рифатерром, говорит о трех обязательных компонентах интертекстуального текста: Т – текст; Т' – интертекст, И – интерпретанта (Фатеева 2000: 22). Но вот «интерпретанта» и является основной проблемой теории интертекстуальности. Ее-то часто мы и не находим, а поиск и находка «Что?» есть только путь к более важному «Почему?».

Но где же то великое, что отличает Поэта? Где Катарсис?

«Над вымыслом слезами обольюсь». Но вызывают ли желание «облиться слезами» стихи А. Вознесенского:

*А-5. Шопен не ищет выгод, удлиняя клавиши
Шопен проигрывает эту Чигорина?*

Нельзя не согласиться и с тем, что «благодаря интертексту, данный текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст» (Фатеева 2000: 37). Это и означает, как многократно подчеркивает Р. Барт, «смерть автора». А между тем, если каждый читатель, даже искушенный филолог, вспомнит те стихи, которые в наибольшей степени подействовали на него эмоционально, хотя бы в детстве, то это наверняка будут простые стихи, без интертекстуальной игры.

Кстати, по-видимому, никто не связал пока эти стиховые игры с аналогичным, хотя и различным по формальной субстанции, явлением в театре. Умножается число спектаклей, в которых действие переносится в современность или вообще смещается фокус пьесы. Эти «игровые» пьесы мы уже научились разгадывать. Так, включив телевизор и увидев на экране двух молодых людей в форме офицеров вермахта и между ними молодого штатского, я сразу понял, что это Розенкранц и Гильденштерн, а между ними – Гамлет. Пьеса А. Чехова «Чайка» в одном из театров исполнялась как роман между Треплевым и Тригоринным, исполнявшим на сцене страстное танго. Возможно, в обоих случаях усложненность подменяет талант и подлинный профессионализм.

Интересно и то, что поиск интертекста, который для стихов определенной эпохи напоминает поиск картинки (образа), запрятанной в общем рисунке, и задача зрителя – найти ее (именно так видит стихи Пушкина М.О. Гершензон) – становится все более легкой по мере приближения к современности. Всем известно колоссальное влияние Дж. Байрона на романтиков Европы, в том числе и на российских поэтов-классиков. Но это

влияние – никак не интертекст. В определенный период по всей Европе распространилась манера воплощать свои литературные идеи в жанр квазивосточной повести с Султанами и Зулейками. Подобные повести просто объявляются данью эпохе.

Как уже отмечалось выше, герои О.А. Северской – метареалисты: Д. Пригов, И. Жданов, С. Соловьев, А. Парщиков и др. Герои недавней интересной книги Л. Зубовой «Языки современной поэзии» (Зубова 2010) – тоже поэты, наши современники: Лев Лосев, Генрих Сапгир, Тимур Кибиров, Дмитрий Пригов, Виктор Кривулин и др. Герои второй книги Н.А. Фатеевой (Фатеева 2010): В. Набоков, Б. Пастернак, М. Цветаева, Д. Хармс и др., вплоть до Г. Айги. Даже И.П. Смирнов, один из самых ранних наших исследователей интертекстуальности (Смирнов 1995), огорчающийся падением филологической теории, сосредотачивается на интертекстуальных элементах у относительно позднего Б. Пастернака. Примерно те же герои – поэты XX века – являются объектами интертекстуального исследования в сборнике «Текст. Интертекст. Культура»²¹. А вот книга О.Е. Фроловой (Фролова 2000) об организации пространства русского повествовательного художественного текста первой половины XIX в. – не об интертексте, а о структуре текста, о его организации и месте в нем пространства.

В чем же тут дело? Уже давно высказывалось мнение, что фокус филологического внимания перемещается параллельно (или изоморфно) эволюции самой языковой системы или эволюции коммуникативной системы в целом. То есть языкознание – интеллект, по А. Бергсону, – есть метатеоретическое отражение коммуникативной эмпирии. Иначе говоря, филология, более конкретно – языкознание, есть продукт умственной деятельности людей, филологов, которые отражают сущность явления ровно в той степени, в какой эволюционирует сознание *homo sapiens*.

Мне довелось слушать во Франции интересный доклад Ж. Брейяра «La conquete de la page» («Победа страницы»). В нем говорилось, что изменение облика страницы: заголовок, эпиграф, разбиение на абзацы, курсивы и т.п. – изменили тип художественного текста и его восприятие читателями. В последней книге Н.А. Фатеевой (Фатеева 2010) первая глава, «Поэтика заглавия», тоже читается с исключительным интересом, и ее наблюдения «доказывают, что понимание фрагментов текста опирается на представление о целостной структуре с собственной иерархией уровней» (Фатеева 2010: 12). На это можно сказать: но ведь и раньше были филологи, были и способы оформления страницы, но почему-то никто об этом как о художественном факте не писал.

Пришло время. А время интертекста, кажется, проходит.

«Ключи» нарратива. В художественных текстах, несомненно, существуют фрагменты разной протяженности, которые помогают увидеть

21 Текст. Интертекст. Культура. М., 2001.

смысловую дополнительную нагрузку в самом этом тексте или ведут нас в другой текст, переключка с которым также открывает для нас дополнительные смысловые пространства. Именно такие фрагменты мы и называем «ключами» нарратива. И совсем необязательно они должны быть интертекстуальны. Чаще всего они бывают в каком-то смысле нетривиальны и гетерогенны как класс. «Ключи» можно уподобить какой-нибудь шпильке или клочку материи, случайно найденным в траве детективом. И связи событий вдруг становятся ему ясны. Таким образом, «описательность противоположна нарративности» (Шмид 2008: 18); по его мнению, модернистская и постмодернистская литература отличаются тем, что обязательно ведут к мифу.

В. Шмид вводит для нарративности понятие «орнаментальной упорядоченности»: «На уровне презентации орнаментальная упорядоченность производит ритмизацию и звуковые повторы, на уровне наррации она управляет линеаризацией и перестановкой, а на уровне истории она налагает на причинно-временную последовательность элементов сеть внепричинных и вневременных сцеплений по принципу сходства и контраста. Все это значит: орнаментальность текста сказывается на всех трансформациях вплоть до отбора элементов и их свойств» (Шмид 2008: 246).

Ключом может быть имя собственное. Например, «Бедную Лизу» зовут Лизавета Ивановна. Но Лизавета Ивановна – также юная воспитанница «Пиковой дамы». Лизавета Ивановна – и погубленная Раскольниковым случайно и неожиданно для него самого сестра ростовщицы Алёны Ивановны. Это может быть нечто скрытое и как будто бы банальное внутри данного, известного и вполне очевидного текста, например, имя античного божества. Обратимся к самому известному русскому тексту – «Евгению Онегину».

Мой собственный анализ и обращение к Национальному корпусу русского языка ИРЯ РАН показали, что все имена античных персонажей сосредоточены, скорее, в первой и седьмой главах романа.

В романе «Евгений Онегин» имена античных персонажей относятся в фрагментах текста к автору:

*И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до презренной прозы (3);
Читал охотно Апулея (8),
А Цицерона не читал (8).*

или к Онегину:

*Всевышней волею Зевеса (1);
Потолковать об Ювенале (1);
Из Энеиды два стиха (1);*

От Ромула до наших дней (1);
 Которую воспел Назон (1);
 Летит, как пух от уст Эола (1);
 Обшикать Федру, Клеопатру (1);
 Узрю ли русской Терпсихоры (1);
 Подобный ветреной Венере (1);
 Дианы грудь, ланиты Флоры (1);
 Однако ножка Терпсихоры (1);
 Лобзать уста молодых Армид (1);
 Обоих ожидала злоба
 Слепой Фортуны и людей (1);
 Увидеть мне Филлиду эту (3); и т.д.

Другой протагонист – Татьяна – соединена только с одним персонажем – Дианой:

Одна, печальна под окном
 Озарена лучом Дианы,
 Татьяна бедная не спит
 И в поле темное глядит (6)²².

Согласно данным Национального корпуса русского языка ИРЯ, луна обязательно встречается в каждой главе «Евгения Онегина», где появляется Татьяна: в главе второй – 4 вхождения, в главе третьей – 6 вхождений, в главе пятой – 4 вхождения²³, в главе седьмой – 6 вхождений, в главе восьмой – 2 вхождения.

Итак, согласно этой концепции, правильно найденный «ключ» открывает достаточно глубокие смысловые пространства текста и ведет – в данном случае – к более раннему тексту. Каков же образ богини Дианы? Девственная богиня-охотница римского пантеона – Диана – вторична. Ее прообраз – греческая богиня Артемида. Этимология этого имени ясна – она коррелирует с греческим словом Арктос («медведь»).

Поэтому именно медведь встречает Татьяну в страшном пророческом сне, но она спокойно опирается на него трепетной дрожащей ручкой. Конечно, он будет ее верно найденным спутником. В энциклопедии «Мифы народов мира»²⁴ сказано: «Этимология неясна, возможные варианты „медвежья богиня“, „владычица“, „убийца“. <...>. А. проводит время в лесах и горах, охотясь в окружении нимф – своих спутниц и тоже охотниц. Древнейшая А. – не только охотница, но и медведица. <...> Од-

22 Цифра в скобках обозначает номер главы «Евгения Онегина»

23 В других случаях вместо луны говорится о Диане.

24 Цит. частично по: Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 107.

нако классическая А. – девственница и защитница целомудрия. <...> Древнее представление об А. связано с ее лунной природой, отсюда, ее близость к колдовским чарам богини луны Селены и богини Гекаты, с которой она иногда сближается. Поздняя героическая мифология знает А.-луну, тайно влюбленную в красавца Эндимиона». Но мир античной культуры был онтологически пестрым. Боги и животные существовали в едином мире. Согласно легенде, богиню Диану должны сопровождать **лань** и **медведь**. О медведе уже говорилось. В романе неизбежно появляется и лань: *Дика, печальна, / Молчалива, / Как лань лесная, боязлива; ... Сажают прямо против Тани, / И, утренней луны бледней, / И трепетней гонимой лани, / Она темнеющих очей/ Не подымает* (5).

Пушкин, в соответствии с традицией, соотносит Диану с лунной: *Озарена лучом Дианы*. Упоминаний луны в романе много, и все они практически связаны с Татьяной. Но они не единообразны. Это может быть «обычная» луна, например: *Бывало, в поздние досуги / Сюда ходили две подруги, / И на могиле при луне, / Обнявшись, плакали оне* (7). Но есть два «лунных» контекста, которые можно считать немного «странными». Например: *Татьяна на широкий двор / В открытом платьице выходит, / На месяц зеркало наводит; / Но в темном зеркале одна / Дрожит печальная луна* (5). Нет ли в этом отрывке намек на то, что Татьяна видит «себя», как некий призрак-образ луны и Дианы? Второй «лунный» контекст – это ее возвращение домой после посещения дома Онегина, когда *Темно в долине. Роца спит/ Над туманенной рекою; / Луна сокрылась за горою, / И пилигримке молодой/ Пора, давно пора домой*²⁵. Странно то, что никто в доме Лариных не хватился на поиски убежавшей ночью юной барышни, а в доме Онегина никто не подумал послать кого-нибудь ее проводить.

Еще несколько «ключей» связаны с Татьяной. В книге Николаева 1997, вслед за В. Марковичем, я отмечаю, что с Татьяной всегда связан текст зимы, холода, ночи, луны, сумерек, ночных теней. Иногда создается впечатление, что она и вообще не спала, так как *Любила на балконе / Предупреждать зари восход*, но в то же время, читая до утра, *В привычный час пробуждена / Вставала при свечах она*. При этом именно Татьяна – это огонь и жар: *Она дрожит и жаром пишет... / И не проходит жар ланит, / Но ярче, ярче лишь горит... / И, как огнем обожжена, / Остановилась она* и т.д. Мною было высказано предположение (Николаева 2000: 555), что сочетание мороза и огня, холода и жара мы находим в теории архетипов К. Юнга, который пишет, что, «по Гераклиту, на высших уровнях душа огненна и суха» (Юнг 1991: 116). Это Анима, Душа. «Желая жизни, Анима желает и добра, и зла». (Не стоит забывать и о том, что сон Татьяны – это ЕЕ сон, а не показанный фильм; это ее подсознательные видения и ощущения). Удивляет и то, что никто из пушкинистов не обратил внимание

25 Цит. по: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1, М.; Л., 1950. С. 148–149.

на то, что Татьяна утром, схватив словарь Мартына Задеки, ищет слово «ведьма», которое, судя по сну, никак из него не вытекает.

«Ключами» – элементами плана выражения – в художественном тексте могут быть не только имена собственные или «символы» В.В. Виноградова; это могут быть цитаты, эпиграфы, некие «общие места», пословицы и поговорки. Указанием на дальнейшее развитие событий может быть и обычное русское знаменательное слово, которое как бы «стреляет» в искушенного читателя. (А филолог и должен быть искушенным читателем). Так, например, героя романа В. Набокова «Дар» приглашают в гости, перечисляют будущих гостей, среди которых между прочими мелькает имя Зины Мерц. Он идет домой и кругом все мерцает, мерцает и становится ясно, что именно Зина Мерц, еще не знакомая читателю, будет грядущей героиней романа²⁶.

Некоторые слова и явно неслучайны, и загадочны, и часто повторяются в тексте, и потому их свойство быть «ключами» несомненно. Так князь Олег, увидев немощного старца-волхва, который *идет* навстречу ему, предлагает ему в награду коня, на котором старец явно не может ездить.

Что это: насмешка или глупость? Волхв отвечает, что князь примет смерть «от коня своего». Постпозитивная позиция посессивного местоимения здесь несомненно неслучайна, ибо в эпоху Олега слово *свой* ставилось после имени существительного в том случае, если это имя обозначало близкий круг окружения владельца: жена, дом, сын, воевода и т.д. Об этом см. подробно: Николаева 1986. Таким образом, выбор своей судьбы Олегу предлагается дважды: во-первых, он может предложить старцу нечто другое, а не коня, и, во-вторых, может не пожелать увидеть «кости коня». Изменило бы это его судьбу? Мы не знаем; не знает и Пушкин, который явно связывал легенду со своей судьбой. Но является ли слово «конь» ключом нарратива? Безусловно.

В некоторых случаях «ключи» могут быть полисемантически, быть даже близкими к омонимии. Например, И. Бродский в стихотворении «Узнаю этот ветер» все время подчеркивает «татаро-монгольскую» тему: *кайсацкое* имя, *косая скула*, не получить ли *ярлык в Орду?* и т.д. Рассмотрим связку «ключей» в этом стихотворении И. Бродского (подробный его анализ см.: Ряпина 2005)

*Узнаю этот ветер, нелетающий на траву,
под него лежащуюся, точно под татарву.
Узнаю этот лист, в придорожную грязь*

- 26 Однако изысканный писатель В. Набоков владеет и антиприемом. В романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» читатель долго не может догадаться, кто та женщина, русская, которую ищет герой, брат Себастьяна: поскольку она фигурирует под своим французским именем, и только по случайной детали к герою приходит прозрение.

*падающий, как обгаренный князь.
 Растекаясь широкой стрелой по косой скуле
 деревянного дома в чужой земле,
 что гуся по полету, осень в стекле внизу
 узнает по лицу слезу.
 И, глаза закатывая к потолку,
 я не слово о номер забыл говорю полку,
 но кайсацкое имя язык во рту
 шевелит в ночи, как ярлык в Орду.*

С одной стороны, мы видим, как уже отмечалось выше, отчетливо выраженную татаро-монгольскую тему: *татарва*, под которую ложатся...; *широкая стрела*; *косая скула*; *ярлык в Орду*... Наконец, *кайсацкое имя* ведет нас к царедворной оде Г.Р. Державина, обращенной к Екатерине II, то есть – к обращению к власти. Итак, ссыльный поэт обдумывает «ярлык в Орду». И в то же время те же самые «ключи» ведут нас к любимой им женщине с татарской фамилией – Басманова. Но есть в этом же стихотворении и вторая связка «ключей». Они открывают двери к «Слово о полку Игореве»: *я не слово о номер забыл полку*. В «Слове» князь

*Притрепа славу дѣду своему Всеславу,
 а сам подѣ чрълеными щиты
 на кровавѣ травѣ
 притрепанѣ литовскими мечи
 и с хотиу на кров.*

Ср. у И. Бродского:

*Узнаю этот лист, в придорожную грязь
 падающий, как обгаренный князь.*

Эти последние строки – третья связка «ключей» – ведут нас к известной пословице *Из грязи в князи*, то есть опять же падать в грязь и поддаваться, идя на поклон к властям, не стоит.

То есть, с одной стороны, поэт определенно ставит вопрос о том, не отдаться ли на милость правительства, и отвечает отрицательно (в переводах, проанализированных Т.В.Ряпиной) все эти аллюзии пропали). С другой стороны, это намек на татарское происхождение имени вечно любимой – Басманова.

Ключами могут являться самые мелкие и как будто бы незначительные в тексте служебные слова... Так, при анализе стихотворения Б. Окуджавы (Николаева 2000) выяснилась «ключевая» роль союза/ частицы *а*. Пять *а* начинают в стихотворении каждую начальную строчку:

А мы...
 А Люба...
 А я...
 А Любе...
 А нам...

Стройность этого очевидного чередования подчеркивается начинающим и кончающим синтаксические целые этого отрезка словом *кабинет*. Все вместе создает семантику **интимизации** и отделяет эту часть от следующей, где *а* нет: *На нас глядят бездельники и шлюхи...* Иначе говоря, скромное *а* разделяет **своих** и **чужих**.

Достаточно сложен вопрос о том, могут ли «ключи» работать назад, т.е. прояснять уже прочитанный ранее текст. Думаю, что в редких случаях – да, могут. Анафорические местоимения, употребленные Ф.М. Достоевским в «Братьях Карамазовых» в сцене беседы Ивана Карамазова с чертом, помогают понять, что Смердяков и есть черт. Так, возвратясь от Смердякова, Иван Карамазов видит черта, и Иван явно дает понять, что предыдущий разговор был недавним: «Ты меня не приведешь в иступление, как в прошлый раз» и т.д. Иван многократно называет черта «лакеем». Черт мгновенно исчезает тогда, когда появляется Алеша Карамазов с известием, что Смердяков только что повесился.

Итак, «ключами» могут быть любые части речи и любые словосочетания. Но они обязательно должны быть единицами плана выражения в тексте и указывать на дальнейшее (реже ретроспективное) развитие текста и его понимание.

Однако отнюдь не всегда анализ ведущего, ключевого слова хоть в какой-то степени помогает раскрыть смысл произведения. Например, Р. Барт пишет в работе «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» о том, что героя зовут Вальдемаром: «Имя собственное всегда должно быть для критика объектом пристальнейшего внимания, поскольку имя собственное – это, можно сказать, король означающих: его социальные и символические коннотации очень богаты» (Барт 1989: 432). Р. Барт пишет далее о самом имени Вальдемар, что в нем прочитываются по меньшей мере две коннотации: 1) присутствие социо-этнического кода: Вальдемар – поляк; 2) Valdemar означает «морская долина», океаническая бездна, морская глубь – излюбленный мотив По.

Вернемся к стихотворению Я. Смелякова «Любка Фейгельман». В этом стихотворении ценно для исследователя то, что разница между «ключами» и ключевыми словами в нем очевидна. Безусловно, ключевым словом (часто повторяющимся и определяющим общую семантику) является *вспомни/вспомним*. «Ключом» же стихотворения я считаю словечко *Что ли?*, выходящее за пределы текста как намек на возможность продолжения их романа и в то же время неназойливое:

До свиданья, Люба!
*До свиданья, что ли?*²⁷

Итак, какие же двери открывают такие «ключи»?

«Ключи» могут демонстрировать будущее строение данного текста. Такие прогностические возможности возникли благодаря новой теории – теории текста Владимира Николаевича Топорова, выдвинутой им среди многих столь же провокативных теорий. В.Н. Топоров предложил рассматривать текст как пространство, имеющее свою инфраструктуру и определенным – понятным для специалиста – образом организованную. См. у него (Топоров 1997): «Можно надеяться, что известный изоморфизм проблематики пространства и текста отражает какие-то глубинные переключки между этими областями, отсылающие к исходной одноприродности или общности иного рода.

Естественно, что проблема соотношения пространства и текста не решается одинаково для всех видов пространства и особенно всех видов текста. Наиболее ценным (и одновременно более сложным) представляется определение этого соотношения, когда речь идет о текстах «усиленного» типа: художественных, некоторых видов религиозно-философских, мистических и т.п.»²⁸ (Топоров 1997: 457).

Текстовые «ключи», будучи нетривиальным, но вполне русским словосочетанием, могут вести к некоему прецедентному тексту и даже гораздо дальше, когда ситуации разворачиваются, как куклы-матрешки – внутри одной куклы. Обратимся как можно более кратко к двум стихотворениям: «Охота» Н. Гумилева и «Сероглазый король» А. Ахматовой.

Что же было тем «ключом», который помог соединить оба текста? – Простое, но нетривиальное словосочетание *Вечер ал.*

В обоих стихотворениях описывается смерть властелина на охоте. Сюжет ведет к тому, что в стихотворении Ахматовой изображена ситуация «на следующий день» и несомненным убийцей является муж героини, финн. Далее цепочка ассоциаций ведет к «серым глазам». У Гумилева – судя по воспоминаниям – они были очень красивые и завораживали женщин, чем он и пользовался, уже будучи молодым мужем Ахматовой. Идя далее, мы приходим к любви Н.С. Гумилева к «парнасской» поэзии. Узнаем, что он любил Леконт де Лилля, у которого есть стихотворение о «смерти на охоте»

27 Небезынтересно, что только в этом месте он обращается к возлюбленной *Люба*, а не *Любка*.

28 Необходимо при этом понимать, что «ключи» автора и «ключи» читателя могут и – как правило – должны различаться. Различаются и читатели: одни видят «ключи», другие – нет. Так, например, мне трудно согласиться с мнением В. Шмида о том, что в «Пиковой даме» реакция графини на появление незнакомого мужчины говорит о том, что она еще готова к обольщению. Старуха могла просто испугаться, что вполне логично.

Сигурда (по всей вероятности, светлоглазого, а не черноглазого героя). Во всех древних сюжетах о Сигурде есть две женщины: Кримхильда и Брунгильда или Гудрун (родившая ему дочь; см. «серые глазки» у Ахматовой) и Брунхильда. Безусловно, ахматовская Королева – это Брунхильда. В эту сложную матрешку входит и идущая в Москве и Петербурге опера Р. Вагнера «Сумерки богов». Неслучайно, Ахматова позднее писала:

*Я гибель накликала милом,
И гибли один за другим.
О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим.*

(Осень 1921 года)

Что же было тем «ключом», которые помог соединить оба текста? – Простое, но нетривиальное словосочетание *Вечер ал*.

«Ключи» в тексте дают возможность разгадать скрывающуюся под внешней оболочкой чью-то жизненную ситуацию. Так подлинным смыслом поэмы М.Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», написанной летом 1837 года, является дуэль Пушкина с Дантесом и его отношения с царем Николаем I. На это обратила внимание О. Поволоцкая (Поволоцкая 2005). В дополнение к ее статье я, как мне кажется, продемонстрировала несколько явных «ключей», это подтверждающих (Николаева 2006). Не пересказывая достаточно протяженную статью, позволю себе лишь перечислить эти «ключи». 1) Фамилия купца – Калашников. У Пушкина была крестьянка-возлюбленная Ольга Калашникова, дочь его управляющего. Об этом знали все его друзья; 2) Кирибеевич – «бусурманский сын» – служит в царской опричнине, но сыном Скуратова-Бельского быть не может: тот был русским по происхождению. Вероятно, это был намек на «кусыновленность» Дантеса; см. *А семьею ты вскормлен Малютиной*. 3) Вспомним, что и в стихотворении «Бородино» Лермонтов говорит «басурмане» именно о французах; 4) Необыкновенна красива, но и излишне болтлива Наталья Николаевна Пушкина. Это подтверждается воспоминаниями современников; о неприязненном к ней отношении Лермонтова пишет и дочь Пушкиной А.П. Арапова; тактически недогадлива и болтлива красавица Алена Дмитриевна; 5) Личная жизнь и отношения в семье у Пушкиных широко обсуждались в свете и здесь: *Смотрели в калитку соседушки,/ Смеючись, на нас пальцем показывали*; 6) Стесненные материальные обстоятельства Пушкиных в последние годы были так же хорошо известны. Лермонтов описывает, как бояре ничего не покупают и обходят лавочку Калашникова; 7) наконец, самым «сильным ключом» можно считать слова, обращенные царем Иваном Грозным к казнимому им купцу, в которых идет речь о том, что его вдову и малых детушек он пожалует из своей казны;

это обращение почти точно повторяет письмо Николая I умирающему Пушкину; 8) «Ключом» можно считать и выбор эпохи: Николай I тем самым сопоставляется именно с Иваном Грозным, то есть с самой страшной фигурой русского царствования.

Выше говорилось о том, куда ведут нас найденные в тексте «ключи». Вопрос можно поставить и по-иному: а каковы эти «ключи» сами по себе, имеют ли они какую-либо заданную форму или объем?

Оказывается, что, как и символы у В.В. Виноградова, они могут быть разнообразными по форме и иметь разную протяженность. Так, выше говорилось о том, что «ключом», соединившим стихотворения Гумилева и Ахматовой было не слишком тривиальное словосочетание *Вечер ал*.

Это могут быть факты антропонимики и топонимики. Так «назойливое» сочетание *Татьяны и Дианы (Артемиды)* привело к медведю – спутнику жизни – и к сравнению с ланью как спутницей Дианы.

Наконец, это могут быть литературные и исторические реминисценции. Таково сопоставление опричника Кирибеевича с офицером гвардии Дантесом и сопоставление Николая I с Иваном Грозным.

«Ключом» может оказаться и рассказанная в некоем художественном произведении жизненная ситуация (денотативная), которая может открыть нам глаза хотя бы на знание или незнание чужой жизни автором. Так в 1835 г. была опубликована в петербургском обозрении «*Revue étrangère*» повесть О. Бальзака «*La fleur des poids*», впоследствии изданная им в 1842 г. как «Брачный контракт». Опуская все подробные сведения о популярности Бальзака в России и о его связи с нею, сообщу лишь кратко сюжет (см. об этом: Николаева 2000а).

Не первой молодости человек света знакомится с дочерью бедной вдовы, юной девушкой необычной красоты. Зовут ее Натали. Семья ее не родовита, но достаточно знатная тетка при дворе ей помогает. Мать красавицы затягивает с браком, выдвигая все новые и новые материальные требования. Герой соглашается на все. Он вывозит Натали в парижский свет, где все обращают на нее внимание, а ее красота требует все новых и новых финансовых усилий со стороны мужа. Его старый друг граф Анри де Марсе пишет ему, что за красавицей Натали открыто ухаживает светский щеголь и красавец Феликс де Ванденес, и эта ситуация становится объектом сплетен и перешептываний. Де Марсе призывает героя вызвать Ванденеса на дуэль и убить его. Состоялась ли эта дуэль? Подробные справочные издания по Бальзаку ничего об этом не сообщают.

Можно ли здесь увидеть намек на личную жизнь Пушкина? И да, и нет. Таким образом, «ключ» иногда может быть ложным, но может быть и ведущим далеко.

Последний вопрос: как соотносятся «символы» Виноградова и описанные выше «ключи»? Я думаю, что это разные вещи. Но нечто их объединяет. Найти имя этому объединяющему началу довольно сложно. Можно сказать так, что художественный текст как бы «многоэтажен»,

имеет более высокие уровни, поддающиеся интерпретации и помогающие нахождению общего глубокого смысла.

Писатели более позднего времени намеренно включают «ключи» в свои тексты, рассчитывая на адекватного этим текстам читателя. Уже говорилось, что ключи – это как случайная находка опытного детектива, открывают нам запертую дверь в другой текст или помогают нам в нашей гипотезе. Естественно, что текст высокого уровня может таить в себе больше ключей, чем плавно текущий и разворачивающийся линейно текст более простого уровня. Впрочем, «ключей» может и не быть.

Так, безусловно, «ключи» в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени» есть, и он посылает их читателю намеренно, как бы говоря: «Да, это верно, все изложенное – спутанные мечтания больного юноши». Например, можно ли считать «ключом», посылающим читателя «вперед» те мечты измученного любовью Свана, когда он мечтает о том, чтобы Одетта погибла где-нибудь от уличной катастрофы. Верно и то, что сам Пруст писал: «Повторяю Вам, персонажи полностью вымышлены и нет никакого ключа...» (Моруа 1996: 162). Но речь в данном случае идет о верности персонажей прототипам, и Пруст хочет сказать, что нельзя так прямо считать, что, например, Бергот – это Анатолий Франс, а герцогиня Германтская – это графиня Грефюль. Но такие собирательные образы характеризуют всех крупных писателей

Одним из первых «ключей» Пруста можно считать многократно отмеченные, не согласующиеся хронологически встречи героя с Одеттой де Креси, когда он, взрослый юноша, встречает ее, еще незамужнюю, у своего двоюродного дедушки, а потом он же подростком играет с ее дочерью от Свана Жильбертой; «ключи» – это также таинственные три дерева, которые будто бы (он не уверен в этом) были раньше и сейчас, во время прогулки в Бальбеке, куда он приехал с бабушкой, он не понимает, где он их видел. «Ключи» рассыпаны во многих местах романа. Так герой вдруг, именно вдруг, сообщает, что он служил в полку и даже выделывал гимнастические упражнения под руководством офицера. «Подобно тому, как офицер моего полка казался мне особым существом, слишком добродушным и простым, чтобы принадлежать к хорошему роду, слишком уж далеким и таинственным, чтобы просто принадлежать к хорошему роду, а я бы вдруг узнал, что он приходится деверем, двоюродным братом таким-то, куда меня постоянно звали к обеду, подобно этому и Бомон, оказавшись неожиданно связанным с местами, мною отграниченными от него, потерял свою таинственность». Ясно, что герой, которому даже почти незнакомые люди говорят: «Мы знаем, что Вы очень больны», – о котором долго дискутируют, может ли он пойти в театр хотя бы с бабушкой, ни в каком полку служить не может. Но тема полка и военной службы возникает еще до этого. Марсель мучительно пытается писать, но фразы даются ему трудно. «Каждый раз, дойдя приблизительно до половины фразы, я беспомощно барахтался, как впоследствии в полку на гимнастических упражнениях».

Нигде в романе тема военного призыва не возникает. Естественно, его не призывают во французские войска в Первую мировую войну. Эта война была, к сожалению, реальной²⁹.

Но Марсель оказывается еще и дуэлянтом. Как мы знаем даже по российским реалиям, дуэль – событие немаловажное. Но с кем он дрался, почему, кто были его секунданты – читатель не узнает, может быть, что-то сообщается во втором эпизоде. Но это событие, его дуэль, оказывается общеизвестным³⁰. Так, о ней говорит пока еще ему не принадлежащая Альбертина: «По поводу одной дуэли, на которой я дрался, она сказала про моих секундантов: „Изысканные люди“». Число дуэлей героя стремительно увеличивается, но имена противников и секундантов не называются ни разу, как и тот факт, что герой тренировался когда-либо в военном искусстве любого рода, для чего нужно было хотя бы встать с постели. Итак, с одной стороны, «когда припадки болезни принуждали меня проводить много дней и много ночей сряду не только без сна, но также без еды и питья, не позволяя разогнуться – в минуты, когда изнеможение и боль делались настолько невыносимыми, что я боялся, что уже никогда не встану, в эти минуты я думал о каком-нибудь путешественнике». И далее, с другой стороны: «Думая о буреах <...>, я говорил себе: „Славно будет, если я окажусь более малодушным здесь, где театром действия является всего лишь двор нашего дома и где единственное оружие, которое может мне угрожать, – мне, несколько раз дравшемуся на дуэли во время дела Дрейфуса и не чувствовавшего никакого страха, – это взгляды соседей, слишком занятых, чтобы смотреть на двор“». Пруст совершенно определенно дает понять читателю: не было этого ничего, не было ни полка с гимнастическими упражнениями, ни дуэлей. А отсу-

29 Писатель Марсель Пруст действительно отбывал военную службу, воспользовавшись привилегией служить только двенадцать месяцев. Как уже говорилось, он очень хорошо, даже блестяще, учился в лицее Кондорсе (в 1888–1889 гг. в философском классе), а после окончания военной службы посещал – по своему желанию – лекции в Сорбонне (см. об этом: Моруа 2000). Но герой романа, судя по тексту (а как иначе?) не занимался всем этим и потому эти отдельные «ключи» подчеркивают неправдоподобность этих ситуаций в излагаемой жизни больного юноши.

30 Действительно, писатель Марсель Пруст дрался на дуэли в 1897 г. с Жаном Лореном, оскорбившим его по поводу публикации его «Забав и дней», и поразив своим бесстрашием и мужеством. Среди его секундантов был знаменитый художник Жан Боро. Но будем надеяться, что Ф.М. Достоевский не убивал топором старушку-процентщицу, и еще раз повторяем мысль о том, что герой романа Марсель и писатель Марсель Пруст – люди не идентичные. Правда, Р. Барт высказывает мысль, заставляющую задуматься, что неслучайно в романе Пруста никак не называется фамилия героя (Барт 1994). Тогда произошла бы ненужная автору конкретизация.

да дойти до идеи, что не было и многого другого у бедного больного мальчика, совсем нетрудно³¹.

Но самым сильным «ключом», на мой взгляд, является прием у ново-явленной принцессы Германтской, которой стала овдовевшая мадам Вердюрен. Герой как будто не узнает своих былых знакомых (между прочим, даже за двадцать лет настолько измениться невозможно; это «игра» Пруста с читателем; так можно измениться за пятьдесят лет, не менее). Он играет с читателем, делая вид, что все участники приема – творцы карнавала.

Разумеется, все единицы художественного текста могут подменить друг друга. Кроме «ключей». Да, «ключом» может быть и цитата, и эпиграф, и пародия и другие элементы, обозначенные выше как интертекстуальные. Но не наоборот.

Потому что ключом могут быть, как показано выше, самые неинтертекстуальные элементы языка: частицы, союзы и даже знаменательные слова. Предполагается, что настоящий «классический» текст таит в себе нечто, не высказанное прямо. Как уже давно писал Р. Барт: «Ведь если классическому тексту нечего сказать помимо того, что он говорит, то по крайней мере он дает понять, что высказал не все» (Барт 1994: 239).

Необходимо в заключение отметить, что понятие «ключей» нарративного текста по сути не является новым. Обратимся к прецедентному анализу столетней давности. В 1870 г. Чарльз Диккенс умирает, не закончив свой роман «Тайна Эдвина Друда», первые выпуски которого уже были напечатаны. Интересно, что Диккенс не оставил в данном случае – в отличие от других романов – никаких записей, планов, набросков и т.п. и даже не ответил на вопрос, каков конец романа, его разгадка, собственному сыну, сказав только, что конец его всех поразит. Сам Диккенс считал манеру своего письма в этом романе новаторской и надеялся показать читающей публике, что его творческий талант находится в самом расцвете. Читательские отзывы на первые выпуски и отклики критиков были самыми разнообразными. Одни считали, что этот роман – свидетельство падения таланта великого писателя, другие, напротив, видели в нем шедевр. Поскольку активной в романе является его детективная струя, очевидная даже из заглавия, то находилось множество желающих разгадать таящуюся в нем загадку. Предположения сыпались одно за другим вплоть до самых невероятных. Но для нас и наших позиций наиболее интересной является книга Дж.К. Уолтерса «Ключи к роману „Тайна Эдвина Друда“», опубликованная в 1911 г. (Уолтерс 1962). Автор обращает внимание на как будто незначительные детали, которые, как

31 Основная гипотеза моей книги о Прусте «Что на самом деле написал Марсель Пруст?» (Николаева 2012) состоит в том, что в книге поданы две реальности: виртуальная и реальная, и что виртуальная есть плод мечтаний больного буржуазного мальчика – юноши – старика.

он считает, окажутся самыми важными для разгадки. Из текста романа становится ясно, что демонический злодей Джаспер будет убийцей своего племянника Эдвина Друда, считая его соперником в любви к мильной Розе, нареченной невесте Эдвина. Из-за своей очевидности это не ключ. Ясно также, что зловещая старуха, в притоне которой в Лондоне Джаспер вдыхает опиум, имеет к нему какое-то отношение, поскольку она приезжает в его город и следит за ним, передергиваясь от явной ненависти. И это не «ключ», хотя тайна их связи явно должна была выясниться в конце романа.

Дж. Уолтерс обращает внимание на те детали, которые и мы бы сочли «ключами», хотя в тексте они подаются как бы мимоходом. Пьяница-могильщик сообщает Джасперу, что он по стуку может определить, сколько человек похоронено в склепе. Ясно, что Джаспер постарается положить убитого Эдвина в чей-то склеп, где его потом обнаружат как «лишнего». Тот же могильщик убеждает Джаспера быть осторожнее, проходя мимо кучи негашеной извести, которая разбедает человеческое тело. Несомненно, что Джаспер постарается облить тело Эдвина этой негашеной известью. Но опекун Розы дает Эдвину в Лондоне кольцо матери Розы, заклиная отдать его девушке только при наличии серьезного чувства. Эдвин не отдает кольцо, и коробочка остается у него в кармане. Очевидно, что именно по этому кольцу впоследствии опознают труп Эдвина, так как известные Джасперу золотые вещи Эдвина – часы и булавку для галстука – Джаспер предусмотрительно бросает в болотистую запруду. Наконец, в романе фигурирует фанфаронистый и глупый мэр города, который особенно кичится склепом своей покойной жены. Разумеется, именно в этот склеп Джаспер положит тело убитого Эдвина Друда, предварительно облив его известью.

Итак, и по анализу Д.К. Уолтерса мы видим, что «ключи» – это, собственно говоря, то ружье, которое должно выстрелить в последнем акте.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Амроян 2005 – *Амроян И.Ф.* Повтор в структуре фольклорного текста. М., 2005.
 Барт 1989 – *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика и поэтика. М., 1989.
 Барт 1994 – *Барт Р.* S/Z. М., 1994.
 Бартминьский 2005 – *Бартминьский Е.* О ритуальной функции повтора в фольклоре: к вопросу о поэтике сакрального // *Бартминьский Е.* Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. М., 2005.
 Брик 1917 – *Брик О.М.* Звуковые повторы (анализ звуковой структуры стиха) // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. 11.
 Векшин 2006 – *Векшин Г.В.* Очерк фоностилистики текста. М., 2006.
 Векшин 2008 – *Векшин Г.В.* Метафония в звуковом повторе (к поэтической морфологии слова) // Новое литературное обозрение. М., 2008. № 90.

- Векшин 2008а – *Векшин Г.В.* Когда приступим к подсчетам? (к дискуссии о формах и функциях звукового повтора и методах его изучения) // Новое литературное обозрение. М., 2008. № 90.
- Виноградов 1936 – *Виноградов В.В.* Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии М.; Л., 1936.
- Виноградов 1941 – *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1941.
- Виноградов 1961 – *Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
- Виноградов 1963 – *Виноградов В.В.* Сюжет и стиль. М., 1963.
- Виноградов 1976 – *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. М., 1976.
- Виноградов 1980 – *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М., 1980.
- Демкова 1979 – *Демкова Н.С.* Повторы в «Слове о полку Игореве». К изучению композиции памятника // Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979.
- Дымарский 2006 – *Дымарский М.Я.* Проблемы текстообразования и художественный текст. М., 2006.
- Елизаренкова 1993 – *Елизаренкова Т.Я.* Язык и стиль ведийских риши. М., 1993.
- Зубова 2008 – *Зубова Л.* Звуки поэзии (к статье Г.В. Векшина «Метафония в звуковом повторе») // Новое литературное обозрение. М., 2008. № 90.
- Зубова 2010 – *Зубова Л.* Языки современной поэзии. М., 2010.
- Кузьмин 2008 – *Кузьмин Д.* Рифма и звуковой повтор: внутри единого процесса // Новое литературное обозрение. М., 2008. № 90.
- Кузьмина 2006 – *Кузьмина Н.А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка М., 2006.
- Лихачев 1983 – *Лихачев Д.С.* Поэтика повторяемости в «Слове о полку Игореве» // Русская литература. СПб., 1983. № 4.
- Мифы народов мира – Мифы народов мира. М., 1980. Т.1.
- Моруа 2000 – *Моруа А.* В поисках Марселя Пруста. СПб., 2000.
- Невская 1983 – *Невская Л.Г.* Тавтология как один из способов организации фольклорного текста // Текст: семантика и структура. М., 1983.
- Николаева 1986 – *Николаева Т.М.* Средства различения посессивных значений: языковая эволюция и ее лингвистическая интерпретация // Славянское и балканское языкознание. Проблемы диалектологии. Категория посессивности. М., 1986.
- Николаева 1988 – *Николаева Т.М.* Функциональная нагрузка антитез и повторов в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Комплексные исследования. Л., 1988
- Николаева, Седакова 1995 – *Николаева Т.М., Седакова И.А.* Ценностная ориентация клише и штампов в современной русской речи // *Revue des études slaves.* Paris, 1995. Т. LXVI, 3.
- Николаева 1978 – *Николаева Т.М.* Лингвистика текста и ее перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8.
- Николаева 1997 – *Николаева Т.М.* «Слово о полку Игореве». Лингвистика текста и поэтика. М., 1997.
- Николаева 1997 – *Николаева Т.М.* Смерть властелина на охоте // Из работ Мо-

- сковского семиотического круга. М., 1997.
- Николаева 2000 – Николаева Т.М. А мы швейцару: отворите двери... // Николаева Т.М. От звука к тексту. М., 2000.
- Николаева 2000а – Николаева Т.М. О возможном влиянии одного текста О. Бальзака на судьбы русских поэтов... // Николаева Т.М. От звука к тексту. М., 2000.
- Николаева 2006 – Николаева Т.М. Пушкин, Лермонтов и купец Калашников // Известия РАН. Серия литературы и языка. М., 2006. № 4.
- Николаева 2012 – Николаева Т.М. О чем на самом деле написал Марсель Пруст? М., 2012.
- НЛЮ 2008 – Новое литературное обозрение. М., 2008. № 90.
- ОИФН – Отделение историко-филологических наук Российской академии наук
- Орлицкий 2008 – Орлицкий Ю.Б. Первый шаг к новой теории // Новое литературное обозрение. М., 2008. № 90.
- Падучева 2009 – Падучева Е.В. Избранные статьи. М., 2009
- Поволоцкая 2005 – Поволоцкая О. Два поединка (поэма Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова») и дуэль Пушкина // Московский пушкинист. М., 2005. Т. XI.
- Пьеге-Гро 2008 – Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 1008.
- Ряпина 2005 – Ряпина Т.В. Отражение языковой матрицы в структуре переводного текста (Иосиф Бродский по-польски и по-немецки) // Славяноведение. М., 2005. № 6.
- Светликова 2001/2002 – Светликова И.Ю. «Звуковые повторы» Осипа Брика (об истоках идеологии раннего формализма) // Philologica. 2001/2002. Т. 7.
- Северская 2007 – Северская О.И. Язык поэтической школы. Идиолект. Идиостиль. Социолект. М., 2007.
- Смирнов 1995 – Смирнов И.П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995.
- Стереотипы 1995 – Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. Тезисы конференции. М., 1995.
- Текст. Интертекст. Культура. 2001 – Текст. Интертекст. Культура. Сборник докладов Международной научной конференции ИРЯ РАН. М., 2001.
- Топоров 1973 – Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Structure of text and semiotics of culture. The Hague; Paris, 1973.
- Топоров 1983 – Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.
- Топоров 1997 – Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ Московского семиотического круга. М., 1997 (перепечатка 1983).
- Уолтерс 1962 – Уолтерс Дж.К. Ключи к роману Диккенса «Тайна Эдвина Друда» // Чарльз Диккенс. Собрание сочинений. М., 1962. Т. XXVII.
- Фарыно 2004 – Фарыно Е. Повтор: свойства и функции // Алфавит. Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. Смоленск, 2004.
- Фатеева 2000 – Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М., 2000.

Фатеева 2010 – *Фатеева Н.* Синтез целого. М., 2010.

Филипповский 2008 – *Филипповский Г.Ю.* Динамическая поэтика русской литературы. СПб., 2008.

Фролова 2000 – *Фролова О.Е.* Организация пространства русского повествовательного художественного текста первой половины XIX века. М., 2000.

Шмид 2008 – *Шмид В.* Нарратология. М., 2008.

Юнг 1991 – *Юнг К.Г.* Об архетипах коллективного бессознательного // *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М., 1991.

ЛИНГВИСТИКА «СОЗДАННОГО»: ЯЗЫКОВЫЕ «КЛЮЧИ» В КНИЖНЫХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕКСТАХ

1. Текстовые фрагменты: языковые «символы», языковые «фишки», языковые «ключи».

Словесные тексты как совокупности высказываний, заключающие в себе смыслы, обладают не только структурно-семантическими признаками связности и цельности, но и функциональными признаками, показывающими, что тексты обслуживают цивилизацию или культуру, воспринимаются пользователями как «созданные» или как «заданные», обращены к адресату или к «наадресату».

Типы «культурных» «созданных» текстов, обращенных к «наадресату», зависят от типа культуры, который определяет функцию и механизм создания текстов, статус «наадресата», форму авторства, содержание поэтики, характер межтекстовых отношений и вид рефлексии над текстами.

Тип культуры мотивирует также типы смыслов, заложенных в этих текстах, а именно, смысловую структуру (смысловые уровни и принципы их связи) и смысловый объем (смысл событий, смысл конфликтов, смысловые позиции субъектов текста, смысловую нагруженность пространства и времени текста).

Христианская культура как культура конфессиональная была отражена в *книжности*, включавшей помимо императивных «заданных» текстов (Священного Писания и Священного Предания), фиксировавших Слово, изреченное Богом и истолкованное избранными людьми, «созданные» тексты, сопоставившие изреченное Слово и слово, сочиненное человеком в конкретное время и в конкретном пространстве. Признаками книжных «созданных» текстов являлись: догматико-экзегетическая функция, преобладание механизма репродуцирования над механизмом продуцирования, метафизический статус «наадресата», скрытая форма авторства, т.е. актуализация идеи авторитета при неразвитом авторском сознании, использование «поэтики истины» (Пиккио 2003: 3), мотивированной церковной доктриной, включенность в иерархические межтекстовые отношения, т.е. в «текстовую лестницу» (Толстой 1998: 130), и истолкование текста, поскольку «вера требует только понимания» (Бахтин 1986: 297).

Смысловая структура любого «созданного» книжного текста включала два обязательных уровня: явный буквальный смысл и явный духовный смысл, – поскольку «историческая, т.е. преходящая реальность становилась в полной мере уяснимой только в свете реальности духовной, о которой свидетельствует Библия и другие богодухновенные священные тексты» (Пиккио 2003: 33). «Со-бытие» в тексте двух смысловых уровней выражалось на двух языковых уровнях: нецитатном и цитатном, – при этом собственно цитаты, аллюзии и реминисценции выполняли прототипическую функцию, позволяя понять духовный смысл конкретных исторических событий. Между буквальным и духовным уровнями смысла устанавливались отношения синсемии (Пиккио 2003: 34), поскольку оба смысловых уровня, выраженные в разном языковом материале, должны были свидетельствовать о единственной истине.

Светская культура, в отличие от конфессиональной, раскрывается в *литературе*, т.е. в «созданных» текстах, признаками которых становятся: эстетико-философская функция, механизм продуцирования, физический (социальный, общественно-политический, национальный и т.д.) статус «наадресата», открытая развитая форма авторства, использование «поэтики вымысла», включенность в линейные межтекстовые отношения, т.е. в «текстовые цепи» (Бахтин 1986: 299), «научно точная, так сказать, паспортизация текстов и критика текстов» (Бахтин 1986: 297).

Смысловая структура литературных текстов в зависимости от конкретных художественных принципов включает либо один уровень смысла, т.е. демонстрирует моносемию, либо несколько уровней смысла: явный буквальный и различные неявные небуквальные уровни (духовный, аллегорический, символический и т.д.), – между которыми устанавливаются отношения синсемии или полисемии.

Поскольку любые словесные тексты представляют собой «некий языковой артефакт, созданный из известного языкового материала при помощи известных приемов» (Гаспаров 1996: 318), они являются, прежде всего, объектом лингвистического исследования. Лингвистика, занимающаяся отношением знака к знакам в пределах системы языка, становится «лингвистикой текста», перенося отношения между языковыми единицами в пределы текста, как реального, так и виртуального.

В «лингвистике текста» как особой дисциплине, изучающей текст только через языковые знаки, сосуществуют два направления, ориентированные на исследование либо связности, либо цельности текста. Концептуально оформленным и наиболее разработанным является направление, которое актуализирует идею цельности любого текста, т.е. понимание текста как «организованного семантического пространства» (см. работы В.Н. Топорова, Т.М. Николаевой, Т.В. Цивьян).

Внимание к типологии текстов, мотивированной типологией культуры, позволяет учитывать не только структурно-семантические, но и функциональные параметры текстов. Так, признак «созданности» текста, актуа-

лизирующей идею инновационности по отношению к уже существующим текстам, позволяет сосредоточить исследовательское внимание на языковой технике индивидуального смыслопорождения, т.е. на понимании того, как из известного общего языкового материала возникает ранее неизвестное «исторически единственное индивидуальное целое» (Бахтин 1986: 324).

Языковая техника смыслопорождения и в книжных, и в литературных текстах представляет собой аналитический и/или интуитивный «индивидуальный отбор и творческое преобразование языковых средств своего времени» (Виноградов 1980: 3). Из отобранных единиц языка выстраиваются первичные единицы текста – *текстовые фрагменты*, задающие смысловой посыл и предполагающие смысловой отклик, т.е. в процессе выбора и преобразования «межиндивидуальные» (Бахтин 1986: 317) языковые единицы становятся «индивидуальными» текстовыми единицами. По своим морфо-синтаксическим параметрам текстовые фрагменты могут быть членимы или нечленимы, тогда как по своим смысловым параметрам они всегда нечленимы. По смысловой нагруженности текстовые фрагменты либо «образуют» явный смысл, либо «открывают» неявный смысл.

Обязательными элементами текста являются смыслообразующие текстовые фрагменты, состоящие из языковых единиц, на исходную или трансформированную лексическую и грамматическую семантику которых проецируется смысл, тем самым единицы языка, имеющие «значение», переходят в единицы текста, имеющие «смысл», т.е. «ценность оценки, требующей понимания» (Бахтин 1986: 322). Базовые смыслообразующие элементы – *языковые «символы»* (Виноградов 1980: 3), являясь «простейшими („предельными“) компонентами текста <...> представляют собой не непосредственную «данность» языка, а определенный *продукт построения*. <...> они могут совпадать со словами, фразами, предложениями, с большими синтаксическими единствами, с комплексом синтаксических групп» (Виноградов 1980: 244). Вспомогательными являются элементы, выполняющие роль конкретизаторов языковых «символов», без учета которых нельзя понять степень и характер выраженности смысла. Такого рода единицы можно назвать *языковыми «фишками»* (о термине «фишка» в языкознании см.: Сепир 1993: 34), поскольку эти единицы используются всякий раз, когда представляется необходимым указать требуемый смысл.

Смыслооткрывающие текстовые фрагменты – *языковые «ключи»* (Николаева 2000: 421, 422, 542), факультативны, поскольку они актуальны только для многоуровневых по смыслу текстов или для текстов, находящихся в отношениях смыслового реплицирования. Текстовые фрагменты, выступающие в роли языковых «ключей», состоят из языковых единиц, лексическая или грамматическая семантика которых не соотносится с явным смыслом текста, а отсылает к неявному смыслу текста или неявным смысловым текстовым связям.

Языковые «ключи» различаются: а) по функции – как *внутритекстовые, межтекстовые* и *внетекстовые*, б) по характеру источника – как *прецедентные* (относящиеся к цитатному пространству) и *непрецедентные*, в) по позиции в тексте – как *маркированные* и *немаркированные*, г) по характеру введения в текст – как *преднамеренные*, (нарочито введенные в текст) и *непреднамеренные* (интуитивно явленные в тексте).

От «языковых ключей» как текстовых фрагментов следует отличать «тематические ключи», представляющие собой вспомогательные тексты, относящиеся к микрожанрам (например, эпитафии или параэпитафии, посвящения, предисловия), посредством которых раскрывается тематический диапазон основных текстов или выявляется авторская позиция.

Смыслообразующие и смыслооткрывающие текстовые фрагменты относятся к «опорным» точкам смысла, на которых смысл текста «держится», так как «он не изоморфен линейному развертыванию текста» (Николаева 2000: 425). Осознание самим пишущим отобранного и преобразованного языкового материала как отдельного *текста* «как бы накладывает герметическую рамку на весь входящий материал», превращая текст в своего рода «семантическую камеру» (Гаспаров 1996: 326). Соответственно, посредством языковых «символов» и «фишек» текст как «семантическая камера» опознается, а посредством языковых «ключей» открываются «тайные двери» текста как «семантической камеры».

Внимание не только к структурно-семантическим, но и к функциональным признакам текстов, позволяет выделить два раздела «лингвистики текста»: 1. *общая лингвистика текста*, интегрирующая информацию собственно лингвистических наук (лексикологии, семасиологии, синтаксиса), занимающаяся изучением структуры и семантики любого текста, построением лингвистической типологии текстов, выявляющая особые текстовые категории; 2. *лингвистика конкретного текста*, занимающаяся в рамках отдельного текста изучением особых текстовых единиц – смыслообразующих и смыслооткрывающих текстовых фрагментов, являющихся результатом селекции и комбинации языковых единиц (ср.: разделы лингвистики текста у П.Хартманна – Hartmann 1971).

Лингвистический анализ, проведенный с позиции «общей лингвистики текста», направлен на изучение в тексте «данных» *языковых* единиц, тогда как лингвистический анализ, проведенный с позиции «лингвистики конкретного текста», направлен на изучение в тексте «созданных» *текстовых* единиц, явившихся результатом «преобразования» «данных» языковых единиц. Таким образом, «общая лингвистика текста» и «лингвистика конкретного текста» различаются как «лингвистика данного» и «лингвистика созданного». При этом вообще «изучать в созданном данное (язык, готовые и общие элементы мировоззрения, отраженные явления действительности и т.п.) гораздо легче, чем само созданное» (Бахтин 1986: 316). Кроме того, «общая лингвистика текста»

либо игнорирует, либо, наоборот, зависит от прагматического и психологического аспектов текста, т.е. от замысла создателя текста и характера восприятия читателя текста, тогда как «лингвистика конкретного текста» позволяет через лингвистический аспект выйти к прагматическому и психологическому аспектам. Теоретические положения «лингвистики конкретного текста» соотносятся с теми общими теориями языка, которые направлены на выявление «лично-творческого характера языка», (см., например, «идеалистический» подход к языку К. Фосслера и развитие этого подхода в теории «языкового существования» Б. Гаспарова: Vossler 1904, Гаспаров 1996).

В статье приводятся примеры выявления языковых «ключей» в ряде книжных и литературных текстов, ставших своего рода культурными клише, т.е. текстов, имеющих устойчивую традицию разных интерпретаций – литературоведческих, лингвистических, структурно-семиотических, феноменологических.

2. Книжность: внутритекстовые языковые «ключи» (Сказание о Борисе и Глебе)

«Сказание о Борисе и Глебе» явилось текстовой фиксацией «вхождения Руси в пространство христианского опыта, связанного с явлением персонафицированной святости» (Топоров 1995: 415). Появление первых русских святых князей-братьев Бориса и Глеба осмыслялось в «Сказании» как факт включения русской истории в священную историю и предполагало истолкование с позиции библейских прецедентов. Теологически сведущий книжник представлял читателю/слушателю авторитетные контексты, призванные выразить святость как определенную духовную страгегему.

Языковыми «символами», выражающими смысл святости Бориса и Глеба, являлись прямые библейские цитаты, семантическим центром которых были формы слов **любы**, **любити**. Явленная в этих текстовых фрагментах идеосемантика позволяла понять христианскую любовь как любовь крестную и любовь Воскресения и тем самым уяснить смысл святости Бориса и Глеба, состоящий в свободном принятии любви, основанной на прощении и ведущей к самопожертвованию по примеру распятого Христа (см. подробно: Запольская 2003). Цитатный блок, объединяющий монолог и молитву Бориса как формы обращения к реальному и трансцендентному миру, включал Слово апостола Иоанна (1 Ин 4: 18, 20), свидетельствующее о тождестве любви человека к ближнему и любви человека к Богу, и фрагмент «гимна любви» апостола Павла (1 Кор 13: 4), утверждающий любовь как духовную силу, без которой ничего не имеет значения в тварном мире, ибо человек, любя Бога, становится совершенным для вечной жизни¹:

1 Здесь и далее цит. по: Успенский сборник 1971.

Монолог Бориса	Молитва Бориса
<i>[ап̄сл̄ жє]</i> иже рече ба̄ люблю а брата своего ненави́дѣть лъжь кѣтъ (9в 17–19 = 1 Ин 4: 20)	<i>[по ап̄сл̄оу.]</i> любы всѣ тѣрпѣть всемоу вѣроу кмлетъ. и не ницѣть своихъ си (11в 19–22 = 1 Кор 13: 4)
<i>[и паки]</i> боязни въ любѣви нѣсть съвършеная. любы вѣнъ измещеть страхъ (9в 20–23 = 1 Ин 4: 18)	<i>[и паки]</i> боязни въ любѣви нѣсть съвършеная во любы вѣнъ отмещеть боязнь (11в 22–25 = 1 Ин 4: 18)

Смысловое доминирование цитат, объясняющих смысл христианской любви и тем самым выражающих смысл святости Бориса и Глеба, подтверждается тем, что именно они объединяли разные жанры борисо-глебского цикла: летопись – **съвършеная любовь измещеть боязнь**, паремийные чтения – **аще кто речеть, яко бога люблю, а брата своего ненавижу**, – **ложь естъ**, похвальные слова – **аще кто глаголет, яко бога люблю, а брата своего ненавижу, ложь естъ** (Жития 1916: 83, 116, 129).

Особый смысл святости Бориса и Глеба заключался в их «благодатной парности». На уровне исторического смысла они были разъединены: княжили в разных городах, были убиты в разных местах, в разное время, при разных обстоятельствах, в изложении агиографа, по-разному отнеслись к своим убийцам. На уровне же духовного смысла оказались объединены: оба выбрали смерть как жертву, предполагавшую духовное воздаяние. Языковым «ключом», открывающим особый смысл святости Бориса и Глеба как святости «парной», явились представленные в молитвах Бориса и Глеба прямые библейские цитаты, объясняющие любовь как долг свидетельства о вечной жизни, требующий отдачи себя по образу жертвы Христа. Смысловая симметрия цитат из Евангелия от Луки, являвших слова самого Христа, получала выражение в общей для цитатного пространства обеих молитв языковой форме **мене ради**:

Молитва Бориса	Молитва Глеба
<i>[(сл)овеси б̄жин]</i>	<i>[г̄и мои вѣмъ т̄а рекъша къ своимъ апостоломъ]</i>
иже погоувити д̄шю свою мене ради и моихъ словесъ обрати ю въ животѣ вѣчнѣмъ съхранити ю (10б 17–21 = Лк 9: 24)	яко за имя мое мене ради възложатъ на вы роуки. и предани боудете родѣмъ и друзы. и братъ брата предасть на смѣрть. и оумертвѣтъ вы мене моего ради. (14в 30–32, 14г 1–4 = Лк 21: 12,16)
	<i>[и паки].</i> въ тѣрпѣнии вашемъ сътъжитѣ д̄ша ваша (14г 4–6 = Лк 21: 19)

Литургический опыт прочтения этих евангельских цитат (служба мученикам – Лк 21: 12–19) задавал «прочтение» судеб Бориса и Глеба как судеб мучеников, страстотерпцев, претерпевших страдание во имя Христово. Именно смысловая симметрия молитв Бориса и Глеба, достигнутая смысловой симметрией евангельских цитат, подготавливала описание «парной святости», проявленной в событиях, последовавших после гибели братьев, когда их нетленные тела воссоединились в церкви св. Василия в Вышгороде, а сами братья были причислены к лику святых именно как пара.

Раскрывая истоки и значение святости братьев, агиограф предварил повествование «паразипграфом» – библейской цитатой, объясняющей святость Бориса и Глеба принадлежностью к праведному роду:

Родъ правыхъхъ блгословить сѧ [рече прѡркъ]. и сѧма ихъ въ блгословенни боудеть (8б 24–27 = Пс 111: 2, 36: 26).

Цитата из Псалтыри, став «тематическим ключом» (ср.: Пиккио 2003: 448) «Сказания», задавала своеобразную «парадигму праведности родов», в которую включался и род князя Владимира, праведность которого «отсчитывалась» с того времени, когда он «стѣнимъ крщеникъмъ всю просвѣти сню землю роусьскоу» (8в 1–3). Избранный книжником «тематический ключ» позволял ввести в «парадигму праведности по роду» и Ярослава, поскольку он покарал убийцу Бориса и Глеба, защитил память братьев и установил новый политический порядок, основанный на христианской истине, тем самым мученичество Бориса и Глеба стало вкладом в христианизацию политической жизни Руси (Пиккио 2003: 449). Соответственно, «тематический ключ» изначально исключал из праведного рода Святополка, поскольку его рождение явилось свидетельством двух грехов: греха его настоящего отца Ярополка, который расстриг монахиню-гречанку и «зача отъ нея сего стѡплька оканьнааго», и греха князя Владимира, который «поганъи ище оубивъ гароплька и поатъ женоу кго непраздноу соущю» (8в 20–24).

Таким образом, в «Сказании о Борисе и Глебе» принадлежавшие к цитатному пространству языковые «символы» выражали смысл святости Бориса и Глеба, языковые «ключи» раскрывали особенность святости как «благодатной парности», а «тематический ключ» выявлял истоки и значение святости, задавая тем самым тематические рамки повествования.

3.1. Литература: внутритекстовые языковые «ключи» (Н.В. Гоголь «Шинель»). «Шинель» Гоголя демонстрирует смысловую многомерность текста, оформленную в синтезированном литературно-книжном жанре – «повесть+ (анти)житие».

Основными языковыми «ключами», открывающими в тексте разные смысловые структуры и смысловый объем, являются маркированные, на-

рочито выделенные и соотнесенные самим автором текстовые фрагменты, указывающие на основной конфликт и участников этого конфликта: «*один чиновник*», «*одно значительное лицо*» (Гоголь 1966, 3: 135, 158).

Объединяющее эти текстовые фрагменты неопределенное прилагательное *один* относится к «слабоопределенным, полуопределенным» прилагательным, «выражающим определенность признака для говорящего, который не считает нужным идентифицировать его для слушающего» (Падучева 1997: 22). Заданное прилагательным *один* семантическое право говорящего сообщать или не сообщать что-то другому позволяет рассказывать любую историю как единичную или как типичную.

Используя это семантическое право, Гоголь представляет на уровне явного, буквального – социально-этического – смысла рассказываемую им историю и как единичную, и как типичную.

Признаком единичной истории, т.е. истории «частного человека», становится «прерванность неопределенности» посредством наделяния участников действия именами, т.е. посредством передачи им через имя определенной судьбы. При этом разный способ именованья подготавливает и их встречу, и результат этой встречи. «*Один чиновник*» наделяется полным именем, состоящим из трех компонентов «имя–отчество–фамилия», при этом каждый компонент получает развернутое толкование, что позволяет точно опознать героя в социальных, культурных и бытовых проявлениях: «Фамилия чиновника была Башмачкин», «Имя его было Акакий Акакиевич» (Гоголь 1966, 3: 136). Имя же «*одного значительного лица*», состоящее только из двух компонентов «имя–отчество», лишь однажды мелькает в его разговоре с приятелем, т.е. тогда, когда «лицо» становится «человеком»: «...значительный человек совершенно пригнул, они давно уже с приятелем переговорили обо всем и уже давно переключивали разговор весьма длинными молчаньями, слегка только потрепливая друг друга по ляжке и приговаривая: „Так-то, Иван Абрамович!“ – „Этак-то, Степан Варламович!“» (Гоголь 1966, 3: 160). Это «именное неравенство» героев делает рассказываемую историю повествованием о потере нравственного чувства отдельным человеком, для которого отношения «по чину» заменили собственно человеческие отношения: «Впрочем, он был в душе добрый человек, хорош с товарищами, услужлив, но генеральский чин совершенно сбил его с толку» (Гоголь 1966, 3: 159).

Обращение автора к неопределенному прилагательному *один* при характеристике героев «переводит» историю в типичную, позволяющую «одного чиновника» уподобить всем «чиновникам», а «одно значительное лицо» уподобить всем «значительным лицам». Типичная история – история «вечного титулярного советника» – становится историей о том, как меняются местами внешнее и внутреннее, должность и долг, чин и человек: «...ибо у нас прежде всего нужно объявить чин» (Гоголь 1966, 3: 135). Состояние общества, в котором чин составляет содержание

жизни, приводит к тому, что в этом обществе у людей возникает атрофия чувства долга и гипертрофия чувства власти, возникает ситуация несоответствия человека власти.

Модификация в тексте основных языковых «ключей» открывает неявный духовный смысл, на уровне которого рассказываемая Гоголем история соотносится с известными духовными прецедентами.

Так, усечение формулы «Акакий Акакиевич» до имени и расширение текстового фрагмента «одно значительное лицо» выражением «человек уже немолодой» открывают связь повести Гоголя с Житием св. Акакия, поскольку оппозиция **Акакий** Акакиевич // «значительное лицо, человек уже **немолодой**» оказывается формально приближенной к оппозиции св. **Акакий** // «немилостивый старец».

Повесть Гоголя демонстрирует сходство с Житием св. Акакия на уровне событийной канвы: как «немилостивый старец» является гонителем св. Акакия, находящегося у него в подчинении, так и в подчинении у «значительного лица» находится Акакий Акакиевич, и «значительное лицо» оказывается его гонителем; как в житии происходит пробуждение совести «немилостивого старца» под влиянием разговоров с умершим послушником Акакием, так и «значительное лицо» изменяется после встречи с «живым мертвецом» Акакием Акакиевичем (о чтении Гоголем «Лествицы» и о житийной традиции в «Шинели» см: Drissen 1965; Шкловский 1981; Макагоненко 1985; Де Лотто 1993). Однако по смысловой нагруженности характеров повесть и житие оказываются противопоставлены: если св. Акакий был «прост нравом, но мудр смыслом», на протяжении всей жизни был отрешен от внешнего мира и бесстрастен, проявлял послушание даже после тварной смерти, то Акакий Акакиевич, не отличавшийся мудростью, испытал разрушающую страсть, позволившую превратить вещь – шинель – в *idée fixe*, в предсмертном бреде он «раскрыл» свою гневливость, а после смерти отомстил обидчику. Таким образом, языковые «ключи» указывают не столько на связь текста Гоголя с прецедентным текстом, сколько на смысловое нарушение прецедентного образца.

Нарочитое авторское выделение в тексте прилагательного *один* позволяет прочитать историю не только на типическом, но и на прототипическом уровне – на уровне библейских притч, в которых поучение предстает всегда в виде «случая». Действующие герои притч принципиально не определены, поскольку являются лишь субъектами этического выбора, выражают этические первоосновы человеческого существования и в силу этого получают вербальное выражение именно в «слабоопределенных прилагательных» (в библейских текстах на русском языке это прилагательные «один», «некий», «некоторый», на ссл. языке – «**нѣкыи**»).

В прототипическом контексте история о «бесчеловечном» ограблении «одного чиновника» предстает как нарушение библейского прецедента – притчи о милосердном самарянине. В библейской притче рас-

сказывается о том, как на одного человека напали разбойники, сорвали одежды, изранили и бросили на дороге; три человека прошли один после другого: двое прошли мимо и только третий сделал все, чтоб облегчить его боль. В повести же Гоголя говорится, что на одного чиновника напали разбойники и сняли с него шинель; три человека, к которым он обращается за помощью, пренебрегли его просьбой:

Притча о милосердном самарянине Лк 10: 29–34	«Шинель»
30. <u>Некоторый человек</u> шел из Иерусалима в Иерихон, и попался разбойникам, которые <u>сняли с него одежду, изранили его</u> и ушли, оставив его едва живым.	<i>(один чиновник)</i> Акакий Акакиевич чувствовал только, как <u>сняли с него шинель, дали ему пинка коленом</u> , и он упал навзничь в снег и ничего уже больше не чувствовал...
31. По случаю один <u>священник</u> шел тою дорогою и, увидев его, прошел мимо.	<u>Будочник</u> отвечал, что он не видал ничего, что видел, как остановили его среди площади какие-то два человек, да думал, что то были его приятели...
32. Также и <u>левит</u> , быв на том месте, подошел, посмотрел и прошел мимо.	<u>Частный</u> принял как-то чрезвычайно странно рассказ о грабительстве шинели. Вместо того чтобы обратить внимание на главный пункт дела, он стал расспрашивать Акакия Акакиевича: да почему он так поздно возвращался, да не заходил ли он и не был ли в каком непорядочном доме...
33. <u>Самарянин</u> же некто, проезжая, увидел его и <u>сжалился</u> . 34. И, <u>подойдя, перевязал ему раны</u> , возливая масло и вино: и, посадив его на своего осла, привез его в гостиницу и позаботился о нем...	<u>Значительное лицо</u> ... – Знаете ли вы, кому это говорите? Понимаете ли вы, кто стоит пред вами? понимаете ли вы это? понимаете ли это? я вас спрашиваю. Тут он <u>топнул ногою</u> , возведя голос до такой сильной ноты, что даже и не Акакию Акакиевичу сделалось бы страшно... (Гоголь 1966, 3: 161–162)

«Одно значительное лицо» не оказался нравственно тождественным «милосердному самарянину», потому что забота о вещах тварных нарушила его душевный мир, отвлекла ум и сердце от встречи с Богом, от пребывания в Его присутствии. Гоголь показывает забвение притчи о милосердном самарянине, для которого ближним оказался не ближний по вере, не ближний по крови, но тот, кто случайно встретился на его жизненном пути, кто именно в ту минуту нуждался в его помощи и люб-

ви. Нравственная несостоятельность «одного значительного лица» предстала как забвение слов Христа – «иди, и ты твори также», т.е. иди и твори добро всякому нуждающемуся в нем, невзирая ни на происхождение человека, ни на общественное положение его, невзирая ни на что. В христианской традиции сравнение с милосердным самарянином носило нормативный характер: кто не распространял милосердие на ближних своих, заслуживал наказания (Мф. 18: 33). Смысловое расподобление повествования об «одном чиновнике» и «одном значительном лице» с прецедентным образцом показывает читателям богооставленность мира, поскольку не только люди забыли Бога, но и Бог забыл людей.

Однако прилагательное *один* употребляется Гоголем не только в значении «неопределенности» признака, но и в значении «выделенности» признака: «местоимение *один* выделяет объект из числа ему подобных, утверждая его особенность» (Николаева 2000: 120). В значении «выделенного» признака прилагательное *один*, формируя текстовый фрагмент, оказывается языковым «ключом», открывающим авторскую позицию и истолковывающим ее в прототипическом библейском контексте.

Понимание еще одного текстового фрагмента, содержащего прилагательное *один*, как языкового «ключа», позволяет понять глубинный смысл знаменитого «гуманного места» повести, а именно, объяснить неожиданное душевное потрясение «**одного молодого человека**», единственного, кто проникся состраданием к Акакию Акакиевичу. Потрясение, изменившее дальнейшую жизнь молодого человека, «прочитывается» как история обращения к вере и любви к ближнему, соотношенная с библейской «историей обращения» **юноши Савла**². Смысловая идентичность «одного молодого человека» и юноши Савла раскрывается через смысловую идентичность происходящих событий: участие юноши Савла в избииении камнями св. Стефана и участие молодого человека в унижениях Акакия Акакиевича; услышанный тем и другим голос, свет с неба, заставивший упасть на землю Савла, и неестественная сила, остановившая молодого человека; превращение жестокого гонителя христиан Савла в горячего проповедника веры апостола Павла и изменившее жизнь молодого человека чувство жалости к Акакию Акакиевичу (см. подробно: Keil 1986) (см. табл. ниже).

Кроме того, «гуманное место» демонстрирует странное изменение характера повествования. Во всем тексте «повествователь все время чего-то не знает» (Падучева 1997: 21) и, только говоря об «одном молодом человеке», обнаруживает удивительное знание его дальнейшей судьбы:

2 Обращение Савла / Павла могло определить и выбор имени *Павел* для героя «Мертвых душ» Чичикова, который, по замыслу Гоголя, должен был пройти из «ада» пошлости через «чистилище» нравственного исправления к «раю» идеального будущего.

Деяния апостолов 7: 58–59; 8:1; 9: 3–4, 10:18	«Шинель»
(7) 58. И выведя за город, стали побивать его камнями. Свидетели же положили свои одежды у ног <u>юноши</u> , именем Савла. 59. И побивали камнями Стефана... (8) 1. Савл же <u>одобрял</u> <u>убиение его</u> .	И что-то странное заключалось в словах и в <u>голосе</u> , с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое преклоняющее на жалость, что <u>один молодой человек</u> , недавно определившийся, который по примеру других <u>позволил</u> <u>было себе</u> <u>посмеяться над ним</u> , вдруг остановился, <u>как будто пронзенный</u> , и с тех пор как будто все переменялось перед ним показалось в другом виде. Какая-то <u>нечестественная сила</u> оттолкнула его от товарищей, с которыми он познакомился, приняв их за приличных, светских людей.
(9) 3. Когда он шел и приближался к Дамаску, <u>внезапно</u> осыпал его <u>свет</u> с неба.	«Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» – и в этих проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой»... (Гоголь 1966, 3: 137–138)
4. Он упал на землю и услышал <u>голос</u> , говорящий ему: Савл, Савл! Что ты гонишь меня?.. (10) 18...и <u>вдруг он прозрел</u> и, встав, крестился...	

«И много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...» (Гоголь 1966, 3: 138). Посредством дополнительного языкового «ключа» «**потом на веку своем**» «гуманное место» становится скрытым лирическим отступлением. В свою очередь, статус лирического отступления позволяет считать языковым «символом» слово «**бесчеловечье**», понимаемое как «отсутствие чувств, человеку свойственных; несострадание, немилосердие, жестокость, безжалостность, жестокосердие, жестокость» (Даль 1994: 193).

Таким образом, языковые «ключи» открывают в повести Гоголя помимо явного социально-этического смысла неявный духовный смысл, а также определяют характер нарратива и выявляют позицию автора.

3.2.0. Литература: межтекстовые и внетекстовые ключи. Создание литературного текста предполагает его включение в «текстовые цепи» и тем самым установление отношений реплицирования, При этом репликами могут являться и смыслообразующие, и смыслооткрывающие единицы, что свидетельствует о разной степени открытости смысловых связей. Литературно-языковое реплицирование демонстрирует либо смысловое уподобление (смысловое согласие, смысловое наслоение).

ние, смысловое приращение), либо смысловое расподобление (смысловую оппозицию, сдвиг смысла и даже утрату смысла). Подобные смысловые отношения возникает между тестом и внетекстовой реальностью, также реализуясь в языковых «символах» или «ключях».

3.2.1. А.С. Пушкин «Евгений Онегин»:

(герои) ← *М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»*

(автор) ← *Н.В. Гоголь «Мертвые души»*

«Евгений Онегин» Пушкина в жанровом отношении представляет собой лиро-эпический текст, построенный на динамическом равновесии плана героев и плана автора, а в композиционном отношении текст, демонстрирующий и целостность, и фрагментарность. Эффект незавершенности романа обусловил появление литературно-языковых реплик как на сюжетном уровне, так и на уровне лирических отступлений.

Примером открытого литературно-языкового реплицирования на сюжетном уровне является роман Лермонтова «Герой нашего времени».

Сюжетную основу романов Пушкина и Лермонтова, раскрывающих тему гибельности индивидуализма, составляют любовные конфликты, поскольку именно отношение героев к любви проявляет их человеческую состоятельность или несостоятельность. При этом смысловую нагрузку несут женские характеры, выражающие идею любви, противопоставленную идее индивидуализма. Именно женские характеры определили и сферу литературно-языкового реплицирования: Лермонтов вводит в текст своего романа прямую цитату из пушкинского романа, нарочито сужая пушкинский текст до темы любви/нелюбви. Так семантически преобразованная цитата становится своеобразным «тематическим ключом»:

«Евгений Онегин»

Но так и быть – рукой пристрастной
Прими собранье пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессониц, легких вдохновений,
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений,
И сердца горестных замет
(Пушкин 1954, 3: 5)

«Герой нашего времени»

Но ведь я не в припадке досады и оскорбленного самолюбия стараюсь сдернуть с них (женщин) то волшебное покрывало, сквозь которое лишь привычный взор проникает. Нет, все, что я говорю о них, есть только следствие –
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет (Лермонтов 1948, 4: 113)

Героини Лермонтова – княжна Мери и Вера – предстают как «развертывание образа» Татьяны – героини Пушкина, как «перевод» из си-

туации динамики образа в ситуацию статики образов. Поскольку Пушкин интересовал процесс развития, воспитания чувств, он ввел в роман одну героиню – Татьяну, которая проходит путь от романтической влюбленности, «считанной» со страниц сентиментальных романов, до любви-понимания, обретенной в опыте. Для Лермонтова же был важен факт проявления разных чувств по отношению к главному герою, поэтому он ввел в роман двух героинь – романтическую мечтательницу Мери и прошедшую страдания Веру.

Литературно-языковое реплицирование, позволившее Лермонтову соотносить своих героинь с героиней Пушкина, было построено на принципе «обратной симметрии» форм речи героинь:

письмо влюбленной Татьяны	=	монолог влюбленной Мери
монолог любящей Татьяны	=	письмо любящей Веры

Языковыми «символами», передающими состояние влюбленности Татьяны и Мери, явились использованные в письме и в монологе мотивированные сентиментальной литературой словесные формулы, включающие слова «**презренье**», «**жалость (сжалиться)**»:

«**Евгений Онегин**»: Татьяна
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня **презреньем** наказать.
Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня.
(Пушкин 1954, 3: 54)

«**Герой нашего времени**»: Мери
...но знайте, что я всем могу пожертвовать для того, которого люблю... О, отвечайте, скорее, – **сжалитесь**... Вы меня **не презираете**, не правда ли?
(Лермонтов 1948, 4: 117)

Соответственно, языковыми «символами», передающими состояния истинной любви Татьяны и Веры, становятся представленные и в монологе, и в письме прямые признания героинь в любви:

«**Евгений Онегин**»: Татьяна
Я вас прошу меня оставить.
Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость, и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я **другому** отдана;
Я буду век ему верна...
(Пушкин 1954, 3: 147)

«**Герой нашего времени**»: Вера
Мы расстаемся навеки; однако ты можешь быть уверен, что **я никогда не буду любить другого**...
(Лермонтов 1948, 4: 137)

Языковым «ключом», явившимся прямой языковой репликой, индивидуализирующей общие словесные формы, стало слово «**вторично**», употребленное в письме Веры, которое семантически «продолжало» сло-

восочетание «**в первый раз**» в письме Татьяны и указывало одновременно на встречи Татьяны с Онегиным и на встречи Веры с Печориным:

«**Евгений Онегин**»: Татьяна
 ...Сейчас отдать я рада
 Всю эту ветошь маскарада...
 За те места, где **в первый раз**,
 Онегин, видела я вас...
 (Пушкин 1954, 3: 146)

«**Герой нашего времени**»: Вера
 ...небу было угодно испытать меня **вторично**, мое слабое сердце покорилося
 снова знакомому голосу...
 (Лермонтов 1948, 4: 136)

Расположенные по принципу обратной симметрии, письма Татьяны и Веры образовывали тем самым своеобразный «эпистолярный надтекст», демонстрирующий динамику чувств – от письма-встречи к письму-прощанию:

«**Евгений Онегин**»: Татьяна
Я к вам пишу – чего же боле?
Что я еще могу сказать?

 Зачем вы посетили нас?

 Ты чуть вошел, я вмиг узнала...
 (Пушкин 1954, 3: 54–55)

«**Герой нашего времени**»: Вера
Я пишу к тебе в полной уверенности, что
 мы никогда больше не увидимся...
 Это письмо будет вместе *прощаньем* и
исповедью: *я обязана сказать* тебе все,
 что накопилось на моем сердце с тех пор,
 пока оно тебя любит (Лермонтов 1948,
 4: 136)

В свою очередь, этот «эпистолярный надтекст» актуализировал и влияние на Пушкина эпистолярного романа Руссо «Новая Элоиза», позволившего Пушкину представить посредством включенных писем своеобразную редукцию любовной линии.

Таким образом, и «тематический ключ», и языковые «символы», и языковые «ключи», представленные в «Герое нашего времени», указывают на смысловое наложение как форму смыслового уподобления романа Лермонтова роману Пушкина.

Литературно-языковое реплицирование на уровне авторской позиции представлено в поэме Гоголя «Мертвые души».

«Роман в стихах» Пушкина и «поэма» в прозе Гоголя являются лиро-эпическими произведениями, в которых авторская позиция выражена в лирических отступлениях. Несмотря на различие конкретных обсуждаемых Пушкиным и Гоголем тем и на разный характер раскрытия этих тем (как индивидуальное или как типичное восприятие), сами типы лирических отступлений демонстрируют принципиальное сходство: они делятся на биографические, литературно-языковые, культурно-бытовые и философские.

Языковыми «символами», ставшими репликами, позволяющими выявить смысловое согласие мировосприятия Гоголя с мировосприя-

тием Пушкина, явились прецедентные текстовые фрагменты, организованные соотносимыми словами «**веселье = весело**», «**равнодушный = равнодушие**», выражающими суть человеческой и творческой «юности» и «зрелости» обоих авторов:

«Евгений Онегин»

Так, полдень мой настал, и нужно
Мне в том сознаться, вижу я.

Но так и быть: простимся дружно,
О юность легкая моя!

Веселья зритель **равнодушный**,

Безмолвно буду я зевать
И о былом вспоминать.

(Пушкин 1954:)

«Мертвые души»

Прежде, давно, в лета моей юности...
мне было *весело* подъезжать в первый
раз к незнакомому месту... любопытного
много открывал в нем любопытный
взгляд... Теперь **равнодушно**
подъезжаю ко всякой незнакомой
деревне... безучастное молчание
хранят мои уста. *О моя юность! О моя
свежесть!*

(Гоголь 1966, 5: 129–131)

3.2.2. А.С. Пушкин «Капитанская дочка» ← М.Ю. Лермонтов «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Историческая поэма «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», написанная Лермонтовым в 1837 году, в первые месяцы ссылки на Кавказ за стихотворение «Смерть поэта», содержит реплики и на литературный текст, и на внетекстовую реальность.

Литературным текстом, «откликом» на который стала «Песня...» Лермонтова, можно считать исторический роман Пушкина «Капитанская дочка», поскольку оба произведения – и историческая поэма, и историческая повесть, представляющие исторические эпохи «в вымышленном повествовании», – посвящены теме гуманности государственной власти.

Пушкин, рассматривая эту тему в социально-политическом контексте, художественно исследовал «диалектику прав исторической закономерности и прав человеческой личности» (Лотман 2003: 219): исторические антагонисты – вождь крестьянского восстания Пугачев и дворянская императрица Екатерина – показаны им как нравственно сомасштабные личности, способные на проявление милосердия. Соответственно, языковым «символом» пушкинского романа явилась фраза Маши Мироновой, обращенная к императрице: «Я приехала просить **милости**, а не правосудия» (Пушкин 1954, 4: 297): «милость» противопоставлялась Пушкиным «правосудию» как следованию законам без учета нравственной составляющей. В роли языковой «фишки», т.е. смыслового «конкретизатора», выступило слово «**ласково**» (см. подробно: Благой 1973: 219–220), которое, определяя характер отношения

Пугачева и Екатерины II к Маше Мироновой, указывало на их нравственную тождественность:

Пугачев – «Потом обратился он к Марье Ивановне и сказал ей **ласково**: „Выходи, красная девица; дарую тебе волю. Я государь“» =

Екатерина – «Государыня **ласково** к ней обратилась <...> и сказала с улыбкою: „Я рада, что смогла сдержать вам свое слово и исполнить вашу просьбу. <...> Я убеждена в невинности вашего жениха...“» (Пушкин 1954, 4: 283, 299).

Кроме того, слово «**ласково**» явилось языковым «ключом», открывшим авторскую позицию Пушкина, его внимание к нравственной составляющей именно Пугачева. Впервые слово «ласково» появляется во сне Гринева и точно определяет отношения, складывающиеся в дальнейшем между Пугачевым и Гриневым, также как и отношение Пугачева к Маше после того, как он узнал, что она – сирота и невеста Гринева: «Страшный мужик *ласково* меня кликал, говоря: „Не бойсь, подойди под мое благословение“» (Пушкин 1954, 4: 227). То же слово «ласково» представлено и в эпитафии, который Пушкин предпослал главе «Мятежная слобода», непосредственно связывая его с Пугачевым: «В ту пору лев был сыт, хоть с роду он свиреп. Зачем пожаловать изволил в мой вертеп? Спросил он *ласково*» (Пушкин 1954, 4: 274).

По замыслу Пушкина, Пугачев и Екатерина, будучи социально противопоставлены, оказываются нравственно тождественны, а Гринева и Швабрин, наоборот, будучи социально тождественны, оказываются нравственно противопоставлены, – тем самым Пушкин показывал, что человек вне зависимости от его социальной принадлежности измерится лишь степенью милосердия.

Лермонтов соединил тему гуманности власти с темой границ власти: обращаясь к эпохе Ивана Грозного, он художественно осмыслил губительность абсолютной власти, приводящей властителя к неспособности возвыситься до милосердия. Языковым «символом», как и у Пушкина, у Лермонтова является слово «**милость**», однако оно получает противоположное значение:

*Я топор велю наточить-наострить,
Палача велю одеть-нарядить,
В большой колокол прикажу звонить,
Чтобы знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моей **милостью**...*

(Лермонтов 1948, 2: 43)

Соответственно, антонимичным языковым «конкретизатором» выступает слово «**грозное**», одновременно являющее и общее именование царя, и характер отношения царя к конкретному «верному слуге»: «Вот промолвил царь слово **грозное**...» (Лермонтов 1948, 2: 31).

Однако и у Пушкина, и у Лермонтова тема милосердия раскрывается через тему любви, т.е. через женские персонажи. Так, у Пушкина тема милосердия предстает как тема защиты чести и достоинства невесты Гринева, сироты Маши Мироновой, а у Лермонтова как тема защиты чести и достоинства жены Калашникова, сироты Алены Дмитриевны. Соответственно, языковым «ключом», позволяющим открыть межтекстовые связи, является монолог Алены Дмитриевны, соотнесенный с письмом Маши Мироновой: тематически – просьба о защите, вербально – слова «**сиротинушка = сирота**» (при этом представлен тот же принцип соотнесенности письма и монолога, как в «Евгении Онегине» и «Герое нашего времени»):

«Капитанская дочка»

Богу угодно было лишить меня вдруг
отца и матери... Батюшка Петр Андрейч!
Вы один у меня покровитель; заступитесь
за меня, бедную... Остаюсь вам покорная
бедная **сирота** Марья Миронова
(Пушкин 1954, 4: 272–273).

«Песня...»

Ты не дай меня, свою верную жену,
Злым охульникам в поругание!
На кого, кроме тебя мне надеяться?
У кого просить стану помощи?
На белом свете я **сиротинушка**;
Родной батюшка уж в сырой земле,
Рядом с ним лежит моя матушка...

(Лермонтов 1948, 2: 38)

Таким образом, «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», являясь репликой на «Капитанскую дочку», демонстрирует смысловое расподобление, смысловую оппозицию текстов по признаку способности // неспособности властителей к милосердию: Екатерина = Пугачев // Иван Грозный.

Внетекстовой реальностью, «откликом» на которую стала «Песня...», явились факты биографии Пушкина, введенные в текст посредством серии языковых «ключей», открывающих смысловое наложение текста на реальность: а) Алена Дмитриевна – «не найти, не сыскать такой красавицы» = красавица Наталья Николаевна; б) Кирибеевич – «бусурманский сын» = француз Дантес (см., стихотворение Лермонтова «Бородино»: «и отступили бусурманы»); Иван Грозный: «молодую жену и сирот твоих // Из казны моей я пожалую» = Николай I: «... а о жене и детях не беспокойся <...> они будут моими детьми и я беру их на свое попечение» (см. подробно: Николаева 2006: 40–43).

Таким образом, «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», являясь репликой на внетекстовую реальность, демонстрирует смысловое уподобление, смысловое наложение по признаку неспособности властителей к милосердию: Николай I = Иван Грозный.

3.2.3. А.С. Пушкин «Медный всадник» ← А. А. Блок «Двенадцать». Поэмы Пушкина и Блока предстают как «петербургские повести», в которых Петербург является пространством катастрофы, столкновения власти и человека, т.е. «старого общего» и «нового общего», а также «общего» и «частного». У Пушкина историческое право «нового общего» воплощено в Петре Великом, повернувшем жесткими реформами Россию на путь империи. У Блока историческое право «нового общего» выражает Петруха (Петька), один из двенадцати дозорных, «державших революционный шаг» на пути из империи. При этом двенадцать дозорных символически отождествляются с двенадцатью апостолами, и, соответственно, Петруха (Петька) – с апостолом Петром. Собственные имена, задающие иерархию духовной и тварной власти, оказываются тем самым «вводными» языковыми «ключами».

И у Пушкина, и у Блока катастрофа в мире людей соотносится напрямую с природной стихией – ветром, тем самым коррелирующими языковыми конкретизаторами выступают текстовые фрагменты, маркированные словом **«ветер»**. Историческая неизбежность столкновения «нового» и «старого» «общего», а также «общего» и «частного» передана Пушкиным как трагедия на тварном уровне, на уровне олицетворенной стихии, внушающей ужас и несущей смерть человеку: «И **ветер** дул, печально воя»; **«ветер выл»**; «дышал *ненастный ветер*» (Пушкин 1954, 2: 468, 469, 474). Блок встраивает историческое столкновение «нового» и «старого» «общего», а также «общего» и «частного» в «бесконечное космическое бореие стихий музыки <...> и косности...» (Лотман 2003: 819), делая человека соотносимым с олицетворенной стихией: **«ветер веселый», «свищет ветер», «гуляет ветер»** = «гуляй, ребята, без вина». При этом авторская позиция Блока раскрывается с помощью языкового «ключа»: соотносительность текстовых фрагментов **«ветер с красным флагом** разыгрался впереди» и «впереди – **с кровавым флагом... впереди – Иисус Христос**» выражает идею искупительной жертвы Христа, т.е. переводит трагедию исторической неизбежности на глубинный духовный уровень.

Языковыми «ключами», позволяющими говорить о поэме Блока как о литературно-языковой реплике на поэму Пушкина, являются текстовые фрагменты, организуемые глаголами, демонстрирующими оппозицию динамики «нового», «общего» и статики «старого», «частного».

В поэме Пушкина Евгений при зрелище ужасной катастрофы, при мысли об опасности, спасаясь от подымающейся все больше и больше воды, **«сидит»** верхом на мраморном льве, словно камня от ужаса, превращается в изваяние. Наоборот, памятник Петру приближается к изобразению живого Петра во вступлении к поэме: там Петр **«стоит»** над Невой, примерно на том же самом месте **«стоит»** «Медный всадник» (см. подробно: Благой 1973: 180):

«частное»

Сидел недвижимый, страшно бледный
Евгений
(Пушкин 1954, 2: 470)

(«Новое») «общее»

Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне
(Пушкин 1954, II: 471)
=

На берегу пустынных волн
Стоял Он дум великих полн...
(Пушкин 1954, 2: 465)

В поэме Блока старый мир «стоит», тогда как двенадцать дозорных, символически отождествленных с двенадцатью апостолами, все время «идут»:

«Старое» «общее»

Стоит буржуй, как пес голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
И старый мир, как пес безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост
(Блок 1973: 444).

«Новое» «общее»

Идут двенадцать человек...
И опять идут двенадцать...

И идут без имени святого
Все двенадцать – вдаль...

Так идут державным шагом...
(Блок 1973: 438, 442, 445, 446)

При смысловом соположении поэм Пушкина и Блока глагол **стоит** оказывается смысловым «переходом»: у Пушкина при художественном отождествлении Петра и Медного Всадника глагол *стоит* передает идею динамики «нового» «общего», т.е. России, созданной Петром Великим; у Блока, наоборот, глагол *стоит* передает статику «старого» «общего», т.е. России, созданной Петром Великим. Тем самым идея исторической неизбежности получает развитие в историческом времени, демонстрируя смысловой сдвиг поэмы Блока по отношению к поэме Пушкина:

сидел//стоит(стоял) → стоит//идут

Так, именно посредством языковых «ключей» не только у Лермонтова, но и у Блока раскрывается «запрятанный и не сразу узнаваемый» (Николаева 2006: 40) Пушкин.

* * *

Проведенный анализ книжных и литературных текстов в рамках «лингвистики созданного» показывает особое значение смыслооткрывающих текстовых фрагментов и микротекстов, т.е. языковых и тематических «ключей»,

поскольку именно неумение «подобрать нужные ключи» приводит к тому, что читатели и исследователи «вынуждены либо использовать отмычки, либо останавливаться перед закрытыми дверями» (Пиккио 2003: 36).

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Бахтин 1986 – *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.
- Благой 1973 – *Благой Д.* От Кантемира до наших дней. М., 1973. Т. 2.
- Блок 1973 – *Блок А.* Избранное. М., 1973.
- Виноградов 1980 – *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. Избранные труды. М., 1980.
- Гаспаров 1996 – *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.
- Гоголь 1966 – *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений в 7 т. М., 1966.
- Даль 1994 – *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994. Т. 1–4.
- Де Лотто 1993 – *Де Лотто Ч.* «Лествица „Шинели“» // Вопросы философии. 1993. № 8.
- Жития 1916 – Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы / Подг. к печати Д.И. Абрамович. Пг., 1916.
- Запольская 2003 – *Запольская Н.Н.* Библиейские цитаты в текстах конфессиональной культуры: семантика, функции, адаптация // «Славянский альманах. 2002». М., 2003. С. 482–492.
- Лермонтов 1948 – *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1948.
- Лотман 2003 – *Лотман Ю.М.* Идеиная структура «Капитанской дочки» // *Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб., 2003.
- Макагоненко 1985 – *Макагоненко Г.П.* Гоголь и Пушкин. Л., 1985.
- Николаева 2000 – *Николаева Т.М.* От звука к тексту. М., 2000.
- Николаева 2006 – *Николаева Т.М.* Пушкин, Лермонтов и купец Калашников // Известия РАН / Сер. Литературы и языка. 2006. № 4. С. 40–43.
- Падучева 1997 – *Падучева Е.В.* Кто же вышел из «Шинели» Гоголя (о подразумеваемых субъектах неопределенных местоимений) // Известия РАН / Сер. Литературы и языка. 1997. № 2. С. 20–27.
- Пиккио 2003 – *Пиккио Р.* Slavia Orthodoxa: литература и язык. М., 2003.
- Пушкин 1954 – *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. М., 1954.
- Сепир 1993 – *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993.
- Толстой 1998 – *Толстой Н.И.* Избранные труды. М., 1998. Т. 2.
- Топоров 1995 – *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Первый век христианства на Руси. М., 1995. Т. 1.
- Успенский сборник 1971 – Успенский сборник. М., 1971.
- Шкловский 1981 – *Шкловский В.Б.* Энергия заблуждения. М., 1981.

- Drissen 1965 – *Drissen F.G.* Gogol as short-story writer. A study of his Technique of composition. Paris; the Hague; London, 1965.
- Hartmann 1971 – *Hartmann P.* Text als Linguistisches Objekt // Beiträge zur Textlinguistik. München, 1971. S. 9–29.
- Keil 1986 – *Keil R.-D.* Gogol und Paulus. || Die Welt des Slaven. München, 1986. Jg. 31.1.
- Vossler 1904 – *Vossler K.* Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1904.

АССОЦИАТИВНЫЕ КЛЮЧИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ФОЛЬКЛОРНЫХ ТЕКСТАХ

*Полагаясь на слово, на вечное Слово
и кроме него – ничего.
Обращаюсь к нему как к началу земного
всего и иного всего.
Возвращаюсь, качаясь, как судно к причалу,
к высокому Слову Творца.
И чем более я подвигаюсь к Началу,
тем далее мне до конца...*

(М. Щербаков. Вечное слово, 1988)

Типология ассоциативных связей. В современной лингвистике изучение ассоциаций набирает темпы: создаются словари ассоциативных норм (см.: Леонтьев 1977, РАС, САС, Postman, Keppel 1970), на их основе проводятся исследования лексикона человека, семантических полей слов, затрагиваются другие фундаментальные проблемы теоретической лингвистики. Исследования ассоциаций доказали свою продуктивность и в практическом применении: в усовершенствовании поисковых систем, задачах, связанных с искусственным интеллектом, рекламных разработках и многом другом. Тем не менее, в теоретическом осмыслении самого феномена ассоциаций еще очень много лакун. Так, например, нет единой типологии ассоциативных связей. Наиболее часто использующаяся схема деления ассоциаций на парадигматические, синтагматические и тематические (смежные) находит немало противников, справедливо обвиняющих ее в непоследовательности и разнородности (Мартинович 1990). Последний автор предлагает свою классификацию, деля прежде всего ассоциации на две группы: по смежности и сходству, выделяя во второй группе ассоциации по содержательному сходству и по формальному сходству. Однако сам потом отмечает, что иногда трудно отнести ассоциативную реакцию к какой-то определенной группе (Мартинович 1997).

Почему же так сложно разобраться в языковом материале, находящемся под пристальным вниманием лингвистов и психологов вот уже более ста лет (первая классификация вербальных ассоциативных связей была предложена Н.В. Крушевским в 1883 г.)? Предположим, что от-

вет кроется в двойственном характере самих вербальных ассоциаций – лингвистическом и экстралингвистическом. Действительно, если иметь в виду, что за реальностью лингвистической (тем, что мы видим в форме вербальных связей) стоит реальность нейро- и психофизиологическая, то становится понятно, что не всегда эту другую реальность можно объяснить в лингвистических терминах. Ведь основой вербальных ассоциаций являются нейронные связи. По словам академика Павлова, «Временная нервная связь есть универсальнейшее физиологическое явление в животном мире и в нас самих. А вместе с тем оно же и психическое – то, что психологи называют ассоциацией, будет ли это образование соединений из всевозможных действий, впечатлений или из букв, слов и мыслей» (Павлов 1951, 325).

Таким образом, получается, что то, что мы имеем «на выходе» – то есть собственно ассоциативная реакция на слово-стимул (учитывая, что наиболее ярко ассоциации проявляются именно в ассоциативном эксперименте) – это только верхушка айсберга, мотивационная часть которого скрыта от нас в глубинах бессознательного. Поэтому, строя лингвистические классификации, мы можем только гадать, что стоит за такой ассоциацией, как, например, *ветка – дерево*: процесс глубинной предикации (ветка на дереве), парадигматические отношения «часть» – «целое» (ветка как часть дерева) или тематико-ситуативная связь (человек мог вспомнить какую-либо ситуацию и воспроизвести ассоциацию, связанную с ней).

Пожалуй, следует согласиться с теми исследователями, которые выделяют в отдельную группу собственно лингвистические ассоциации (т.е. построенные на сходстве форм слова-стимула и реакции), например, словообразовательные (*мечта – мечтать*) или фонетические (*голод – холод*). Хотя даже и здесь могут быть сомнения, так как многие ассоциации, построенные на фонетическом сходстве, могут на самом деле быть распространенными клише. В том же, что касается распределения по типам остальных реакций, весьма затруднительно порой бывает их отнести к тому или иному разряду. Например, весьма распространенная реакция на слово-стимул «девочка» – «мальчик». С одной стороны, это явно контрастная реакция (противопоставление), но с другой стороны, оба понятия входят в одну парадигму и могут вместе представлять синонимы (класс «дети»), а могут встречаться в одном контексте как соположенные элементы («мальчики и девочки»).

При всей терминологической путанице остается ясным одно – все без исключения частотные реакции (наиболее часто воспроизводимые в ассоциативном эксперименте) являются весьма распространенными клише (что и предопределяет их частую встречаемость и спонтанное воспроизведение в ответ на соответствующий стимул). К таким клише относятся как реакции парадигматического типа (т.е. основанные на сходстве или противопоставлении, например, *отец – мать, ребенок – девочка*,

черный – белый и т.д.), так и синтагматического (например, *белый – снег, гора – высокая, земля – круглая* и т.д.), и наиболее распространенные тематические реакции (например, *стол – скатерть, час – будильник* и т.д.). Отдельно стоит сказать о реакциях, построенных на прецедентных текстах (собственно, распространенных штампах и клише, например: *время – деньги, война – и мир, голод – не тетка* и т.п.), которые тоже, исходя из лингвистической классификации, можно было бы отнести к парадигматическому, синтагматическому или тематическому типу соответственно, но это было бы в корне неправильно, учитывая экстралингвистический характер их порождения.

Однако, вставая на точку зрения меньшей / большей клишированности **всех** ассоциаций и отказываясь от лингвистической их интерпретации, мы ставим все частотные реакции на один конец шкалы, на противоположном конце которой будут располагаться ассоциации редкие, менее клишированные, менее спонтанные и менее предсказуемые (которые, тем не менее, при желании также можно было бы подвергнуть лингвистической классификации, которая в данном случае ничего не дает для их понимания).

Представляя ассоциативное поле в виде некоего гештальта (см. работы Ю.Н. Караулова), мы можем лучше понять природу и характер ассоциаций. Если в этом гештальте выделить ядро, то в него, несомненно, будут входить наиболее клишированные связи, которые чаще всего встречаются в текстах и в речи. При этом, чем более автоматизирована реакция, чем меньше времени требуется для ее воспроизведения, тем менее она эмоциональна и связана с конкретной ситуацией. Напротив, чтобы воспроизвести ассоциацию, связанную с аффективной составляющей, требуется больше времени, и такие ассоциации, как правило, менее частотны (этот факт используют в своей практике психологи для выяснения наиболее значимых для пациента явлений и понятий). Менее частотные реакции и менее очевидны, и с трудом прогнозируемы, они находятся на периферии «гештальта» и в подводной части упоминавшегося «айсберга». Обратившись к психофизической реальности, можно привести также удачную метафору «бахромы» по отношению к цельному материалу, упомянутую в работе Э.М. Куссуль: «...нейронный ансамбль имеет достаточно сложную внутреннюю структуру. В нем можно выделить ядро, отражающее основное содержание понятия или образа, и бахрому, отражающую менее существенные или конкретизирующие признаки. Нетрудно провести аналогию между внутренней структурой нейронных ансамблей и тех понятий или образов, которые им соответствуют» (Куссуль 1990).

Несомненно, «периферийные» ассоциации связаны и с большей образностью восприятия: чтобы в ответ на слово-стимул дать реакцию, не связанную с ним напрямую (некоторые авторы называют такие реакции «опосредованными»), требуется живо представить некоторую ситуацию

или образ, вызывающие определенные связи сначала на уровне впечатлений, которые впоследствии вербализуются. Это подтверждается и тем, что подобные ассоциации, по данным экспериментов, «распознает» правое полушарие, отвечающее за образное мышление: «Новейшие исследования особенностей ассоциативного процесса также показали, что правое полушарие обеспечивает понимание дальних ассоциативных связей и часто принимает их за близкие. Левое же полушарие „не способно“ к правильной оценке дальних ассоциаций и зачастую „не в состоянии“ отыскать семантическую связь там, где она имеется» (Горошко 2001).

Полезный в этом смысле материал дает афазия: по данным экспериментов, проведенных автором (см.: Завьялова 2001), люди с поражениями любых долей левого полушария сохраняют тенденцию давать типичные ассоциации, даже при нарушении слухо-речевых следов (когда нужно понятие просто забывается, но налицо стремление подобрать требуемое слово), только при грубых сенсорных нарушениях, когда утрачены функции левого полушария во многом берет на себя правое, появляются именно «периферийные», образные или опосредованные ассоциации.

Интересно, что подобные реакции возникают и при шизофрении: «изучение ассоциативного поведения людей, страдающих шизофренией, обнаружило скачкообразность и одновременно непрерывность, континуальность цепи ассоциаций. Из-за невозможности удержать в сознании одну линию, ассоциативный ряд у шизофреников превращается в цепь случайно связанных между собой слов, т.к. одной из особенностей протекания шизофрении является разрушение стандартных ситуаций, или, говоря точнее, происходит нарушение вероятностного речевого прогноза. <...> Ассоциации больных шизофренией строятся по типу тематических, т.е. в принципе они ориентированы на взаимосвязи реальных объектов, но т.к. реальные взаимосвязи искажены, то они отражают нетипичные ситуации. <...> А И.Г. Овчинникова полагает, что результаты исследования ассоциативных процессов, полученных на патологическом материале, позволяют сделать вывод о том, что тематические ассоциации отражают определенную стадию процесса поиска реакций на уровне невербального синкретичного образа некоего фрагмента мира» (Овчинникова 1994, 38–39).

Итак, перед нами схема ассоциативного поля, которое можно представить в виде ядра и периферии: в ядро входят наиболее клишированные, типичные вербальные связи, на периферии находятся связи опосредованные, трудно прогнозируемые, больше связанные с аффектом и образностью.

Как известно, любое слово можно связать с другим посредством нескольких шагов (по разным данным, от 5 до 7 (± 2)). Для связи одного понятия с другим необходима минимальная ассоциация, на уровне одного

1 Цит. по: Горошко 2001.

признака или ситуативного соположения. При этом благодаря ассоциативной связи по одному признаку можно восстановить всю картину или полноценное понятие. То же действительно и для нейронных сетей или «ансамблей»: «Ассоциативность – это свойство нейроподобных структур восстанавливать хранящуюся в них информацию по ее части. Подобное свойство пытались воспроизвести на всех этапах развития вычислительной техники, однако в подавляющем большинстве случаев предложенные ассоциативные устройства осуществляют поиск информации по заранее выделенной ее части (по ключу)» (Куссуль 1990).

Таким образом, «опосредованные», периферийные ассоциации, основанные на «слабой» связи со стимулом, оказываются тем не менее «сильными» ключами, способными восстановить всю картину целиком.

Теперь обратимся к текстам. В литературе, посвященной ассоциативным, не раз упоминалось о том, что текстуальные связи подобны ассоциативным. Многие исследователи видят в ассоциативной паре «стимул – реакция» текст-примитив, если исходить из того, что в основе любого вербального построения лежит глубинная предикация: «...стратегия построения „текста“ вербальных ассоциаций рассматривается как одна из разновидностей стратегии построения текста-примитива вообще. При этом считается, что „слова – реакции“ на самом деле представляют собой не только собственно слова-тексты, но и фрагменты словосочетаний-текстов и набор ключевых слов-текстов» (Горошко 2001). При этом связанный текст и его тема-рематическую структуру можно также представить в виде цепи ассоциаций: «В модели процесса порождения появление предложения считается обусловленным активацией одного узла сети, находящегося в фокусе внимания и представляющего тему высказывания. Появление прочих слов в предложении обусловлено их связями с темой, задействованными в сети на момент порождения. Учитывая сверхфразовую связность сообщения в целом, считается, что наиболее вероятно обуславливание темы высказывания темой или ремой предшествующего, что отражает сохранение фокуса внимания или его переключение на связанный узел сети. В итоге порождение текста можно представить как марковский процесс, состояния которого соответствуют предложениям, а вероятности переходов между ними обуславливаются силой связей элементов семантической сети» (Ермаков, Плешко). В таком случае, чем более сильные ассоциативные связи выступают в роли связующих звеньев темы и ремы, тем более связным и легко понятным должен казаться текст. И наоборот – чем дальше ассоциативные связи, чем менее они очевидны, тем более сложным должен казаться текст для читателя.

Процеируя приведенную выше классификацию ассоциативных реакций на письменный текст, можно и тексты также распределить по признаку «слабости» vs «силы» задействованных ассоциативных структур, что коррелирует с высокой vs низкой их клишированностью. В таком случае, учитывая указанную выше связанность «далеких», слабых, «перифе-

рийных» ассоциаций с аффективностью и образностью, получается, что тексты с более слабой ассоциативной связью элементов должны вызывать больший аффект и апеллировать к образному мышлению. Не потому ли, что «далекие» ассоциации в этом случае работают как «ключи», открывающие путь к скрытой под водой части айсберга бессознательного?

Проверим этот тезис на примере «нестандартных» фольклорных и художественных текстов.

Ассоциативные «ключи» в некоторых фольклорных текстах. Наиболее ярким примером далеких ассоциаций в фольклоре являются загадки. Например, трудно сразу понять, как соотносится зеркало со следующим образом: *В стуле вода, в огороде стрела, за морем огонь добро ясно горит (зеркало)* (Садовников 1876, № 267), также не сразу приходит в голову отгадка «огонь», когда мы видим следующий набор его характеристик: *В камне спал, по железу стал, по дереву пошел, как сокол полетел* (Садовников 1876, № 185). Загадки обычно используют один периферийный признак из множества основных: ср., например, известную загадку об огурце (*Без окон, без дверей, полна горница людей*), в которой актуальным признаком оказывается не цвет, форма и другие отличительные особенности этого овоща, а большое количество семечек внутри. Такое выделение периферийных признаков объясняет и известный факт, что у одной загадки может быть несколько отгадок (т.е. выделяемый признак или свойство может быть в одинаковой мере соотнесен с разными денотатами). С этим связан вопрос о принципиальной возможности отгадки загадки, по поводу которого существуют разные мнения, ср.: «В большинстве этих загадок признаки или свойства предмета описаны отнюдь не так, что, объединяя их и дополняя недостающее, можно найти искомое слово или предмет; напротив, задание обозначено лишь неопределенными чертами, одно единственное правильное направление указывается лишь иногда, так что только счастливый случай, а никак не осознанное обдумывание может привести к разгадке» (Ohlert 1912, 10²). Не вдаваясь здесь в более детальный анализ сущности и разновидностей загадок, которому посвящено немало работ (см., например, Загадка 1, 2), отметим лишь, что несомненной особенностью загадок всех типов является их яркая образность, см., например, следующие загадки с использованием зооморфных метафор при описании предметов неживого мира: *Медвежий глаз в избе (сучок)* (Садовников 1876, № 36 (г)); *Сидит курочка на золотых яичках (сковорода)* (Садовников 1876, № 354); *Рыба в море, хвост на заборе (кови)* (Садовников 1876, № 386).

Наиболее близким к загадкам жанром по перечисленным параметрам являются заговоры, особенно их заклинательные типы. Нередко заговоры построены по типу загадок, выделяя из множества признаков

2 Цит. по: Цивьян 1994, 178.

нужного явления или предмета какой-то один (но ключевой, поскольку именно в его актуализации заключен прагматический эффект текста), на основе которого выстраивается новый яркий образ. Ср., например:

1) русский заговор от унятия крови:

Едет кузнец на море на карей лошади; лошадь карая, кровь стала. Кровь-яровица, красная девица, поиграла, пошутила, на белом камушку. Нитка, оборвися; кровь у раба Божия (имярек) уймися! (Майков 1994, № 158);

2) латышский заговор от изжоги:

Melnu buku Rīgā braucu, maitas kauli vezumā; trīs suņi līdzā tek, satiek uz ceļa jūtīm, jēlu gaļu pretīm ved. Dievs Tēvs... ‘На черном козле поехал я в Ригу, кости падали в повозке; три собаки бегут вместе, встречаются на перекрестке, везут навстречу сырое мясо. Боже Отец...’ (Трейланд 1881, № 102);

3) литовский заговор от змеи:

Paukštis be pieno, akmuo be sparnų, vanduo be kraujo ‘Птица без молока, камень без корней, вода без крови’ (Mansikka 1929, № 75);

4) латышский заговор от «святых дев» (кожной болезни):

Zili melni dūmi kūp Garām pirtes pamatiem; Raibas kaķis dancoja Ābola kalnā; Skrej pa kalnu kalniem, Pa leju lejām, Pa jūdžu jūdžēm ‘Синий черный дым выходит паром из нижнего венца бани. Пестрый кот пляшет на яблочной горе. Беги по долинам долин, по горам гор’ (Straubergs 1939);

5) литовский заговор от зубной боли:

Džiovinto vėjo, pernykščio sniego, šių metų ledo, rupužės kraujo ‘Засушенного ветра, прошлогоднего снега, льда этого года, крови жабы’ (LTR 4035 (15))³.

Если в первых двух заговорах признаки закодированного явления еще нетрудно понять:

1) каряя лошадь, красная девица – красная кровь (признак цвета), ехать (на лошади), играть (о девице) – течь (действие крови), обрыв нитки – прекращение кровотечения;

3 Здесь приводятся заговоры других традиций, поскольку для русских заговоров заклинательный тип не очень характерен. Тексты такого рода чаще встречаются, например, в балтийских традициях.

2) кости и сырое мясо соотносятся с объектом действия изжоги (она гложет, пожирает), отсюда ассоциация с собакой, грызущей кости;

то в третьем заговоре эта связь уже не очевидна: литовский заговор от змеи построен на отсутствии признака: как у птицы нет молока и т.д., так у змеи нет жала⁴.

Четвертый и пятый тексты уже настолько не прозрачны, что представляют собой некий ребус, разрешить который, по-видимому, невозможно без глубокой семиотической реконструкции. Трудно определить, какие именно признаки или явления кодируемого находят отражение в этих текстах, однако налицо присутствующие в них яркие образы (ср., например, «пестрого кота, пляшущего на яблочной горе»), в свою очередь рождающие цепь ассоциаций.

Видимо, в этом отчасти заключается магичность этих текстов: необычные яркие образы, отличные от привычной картины мира, всегда воспринимаются сознанием как нечто сверхъестественное и сильно воздействуют на воображение. Возможно, на этом принципе построены некоторые суеверия и приметы (помимо их несомненной практической или ритуальной подоплеки): часто считаются несущими беды и несчастья ситуации, в которых происходит нечто необычное, например, предметы оказываются на неподобающем им месте (подушка или ботинки на столе – к смерти, шапка на кровати – к беде) или в непривычном виде (одежда наизнанку, ботинки вверх подошвами, перевернутый коркой вверх хлеб). Такие ситуации являются в некотором смысле проводниками запредельного в повседневную жизнь и поэтому воспринимаются как опасные.

Ассоциативные «ключи» в некоторых художественных текстах. Несомненно, тексты художественной литературы сильно отличаются от текстов фольклорной традиции, что обусловлено, прежде всего, их прагматикой. Тем не менее, некоторые их структурные особенности можно сравнить. Чтобы проанализировать некоторые приемы «нестандартных» художественных текстов, обратимся к творчеству двух современных авторов – прозаика Саши Соколова и поэта Михаила Щербакова. Нисколько не претендуя на детальный анализ их произведений (которые исследовались уже многими⁵), а также, не утверждая, что выявленные

4 В литовской традиции существуют также загадки подобного рода, подробнее эта формула описана в: Завьялова 2009.

5 В частности, см. некоторые диссертации, в которых исследуется творчество Саши Соколова: Кременцова 1993; Ащеулова 2000, Марутина 2002, Брайнина 2006, последняя из которых посвящена ассоциативности его прозы. Творчеству Михаила Щербакова посвящен отдельный сборник (МКЩ), в предисловии к которому О.С. Савоскул пишет: «Общее количество написанного о песнях Михаила Щербакова на сегодня исчисляется уже не одной

особенности присущи только текстам упомянутых авторов, всего лишь используем некоторые фрагменты их произведений в качестве примеров, которые позволяют рассмотреть художественный текст в ракурсе ассоциативной теории.

Что объединяет поэта и барда Михаила Щербакова с писателем Сашей Соколовым (при том, что и стилистика, и жанры у них совершенно разные)? Прежде всего то, что их тексты не для всех. Содержание их доступно не каждому, а что-то, возможно, недоступно никому. Текст «Школы для дураков», так же, как и песни Михаила Щербакова, представляют собой некий ребус, который приходится разгадывать, пробираясь сквозь сеть лингвистической игры и множественности смыслов. Оба автора постоянно задают читателю загадки, ставят в тупик, неожиданно из него выводят и заставляют сознание интенсивно работать. Возможно, поэтому у обоих авторов много поклонников и немало противников (тех, кто их «не понимает»), но равнодушным они, пожалуй, не могут оставить никого. Владимир Набоков назвал «Школу для дураков» «самой лучшей книгой из современной советской прозы», Василий Аксенов считает Соколова «лучшим стилистом и признанным лидером современных лексических новаций среди писателей-эмигрантов, пользующихся большой популярностью на Западе» (Марутина 2002). Михаилу Щербакову также посвящено немало восторженных откликов. Например, Дмитрий Быков утверждает, что Михаил Щербаков – величайший поэт конца XX века (Быков 2006). Оставляя в стороне художественные достоинства произведений обоих авторов, подчеркнем, что несомненно одно – оба они великолепно владеют техникой слова и именно на слово обращают внимание в первую очередь. Можно сказать, что для них в некотором смысле даже важнее не ЧТО сказано, а КАК. О Соколове говорится, что он «исповедует пантеизм языка... У него говорящая лексика, фонетика, синтаксис, грамматика» (Вайль, Генис 1993, 13); «литература для него – прежде всего феномен языка, и он безмерно дорожит хлебом насущным „всеизначально самоценного слова“, мечтая поднять современную русскую прозу до уровня поэзии» (Марутина 2002).

В отзывах о Щербакове также подчеркивается особое внимание поэта к слову: «Это человек, скажем так, изысканного стиха; который прекрасно владеет абсурдом, парадоксом, аллитерацией, звуком, слогом, рифмой» (Ланцберг⁶); «его поэтическое слово многозначно, многомерно, объемно и исполнено магической силы. Любая из его песен – художественная авантюра, игра, интеллектуальное, духовное и культурное приключение, интрига, похожая на старинное круже-

тысячей страниц, то есть на несколько порядков превосходит по объему то, что написано им самим, а это примерно четыре сотни песен».

6 http://polnolunie.baikal.ru/articles/pered_4.htm

во: нельзя догадаться, как оно сделано – чаще всего это означает, что мы имеем дело с мастерским произведением, а не с ремесленной поделкой. Его речитативы действуют как магические заговоры, они так чертовски красивы, что недоверчивый рассуждает об обмане и мистификации...» (Чикина).

В чем же заключается магичность и загадочность текстов этих авторов? Рассмотрим их по отдельности.

«Школа для дураков» Саши Соколова

Прежде всего обратимся к творчеству Саши Соколова. Приведем отрывок из «Школы для дураков»:

тра та та в чем дело тра та та что тра кто там та где там там там. Вета ветла ветлы ветка там за окном в доме том тра та том о ком о чем о ветке ветлы о ветре тарарам трамваи трамваи ай вечер добрый билеты би леты чего нет Леты реки Леты ее нету вам ай цвета ц Вета ц Альфа Вета Гамма и так далее чего никто не знает потому что никто не хотел учить нас греческому было неппростительной ошибкой с их стороны это из-за них мы не можем перечислить толком ни одного корабля а бегущий Гермес цветку подобен но мы почти не понимаем этого того сего Горн мыс труби головы а барабан естественно бей тра та та вопрос это кондуктор ответ нет констриктор что вы там кричите вам плохо вам показалось мне хорошо это встречный простите теперь я точно знаю что это был встречный а то знаете, задремал и слышу вдруг не то поет кто-то не то не та не то не та не то не та нетто брутто Италия итальянский человек Данте человек Бруно человек Леонардо художник архитектор энтомолог если хочешь увидеть летание четырьмя крыльями ступай во рвы Миланской крепости и увидишь черных стрекоз билет до Милана даже два мне и Михееву Медведеву хочу стрекоз летание в ветлах на реках во рвах некошенных вдоль главного рельсового пути созвездия Веты в гуцах вереска где Тинберген сам родом из Голландии женился на коллеге и вскоре им стало ясно что аммофила находит путь домой вовсе не так как филантус а тамбурин конечно же бей кто в тамбуре там та там та там там простая веселая песенка исполняется на тростниковой дурочке на Веточке железной дороги тра та та тра та та вышла кошка за кота за кота Тинбергена приплясывая кошмар ведьма она живет с экскаваторщиком вечно не дает спать в шесть утра поет на кухне готовит ему пищу в котлах горят костры горящие кипят котлы кипучие нужно дать ей какое-то имя если кот Тинберген она будет ведьма Тинберген пляшет в прихожей с само-го утра и не дает спать поет про кота и наверное очень кривляется⁷.

7 Здесь и далее цитируется по: Соколов 1990.

В этом отрывке наблюдается несколько параллельных ассоциативных комплексов, построенных по разным принципам: фонетическому (ассоциации слов, близких по звучанию), семантическому (ассоциации близких по смыслу слов) и клишированному (ассоциации на основе совместной встречаемости слов в цитате, клишированном тексте). Совмещенность этих ассоциативных цепей создает неповторимость текста, напоминаящего «поток сознания». В приведенном отрывке отмечены жирным шрифтом звуковые и семантические ассоциации, подчеркиванием – клишированные фразы. В некоторых случаях используется сразу несколько принципов ассоциирования в одном и том же небольшом отрезке текста:

«би леты чего нет Леты реки Леты ее нету вам аи цвета ц Вета ц Альфа Вета Гамма и так далее чего никто не знает потому что никто не хотел учить нас **греческому**»:

билеты – Лета, цвета – Вета – фонетическая связь

Альфа, Вета, Гамма – греческий – семантическая связь

Альфа – Вета – Гамма – в высокой степени клишированный текст (с заменой звука во втором элементе).

Чередование разных принципов ассоциирования не только заставляет сознание читателя постоянно переключаться с одной мыслительной операции на другую, но и удерживает единство текста: ассоциации всех перечисленных типов являются своеобразными «скрепами» текста. Ср., например, звуковые комплексы («тра та, трамвай, тамбур, тамбури» и «вета, ветка, ветла»), проходящие через весь текст. Также внутреннее единство текста поддерживается семантическими комплексами «железная дорога» (*ветка, трамвай, кондуктор, встречный, тамбур, билет*) и «растения» (*ветка, ветла, цветок, вереск, филантус, тростник*), основанным на омонимии «ветка растения – ветка железной дороги». При этом в текст вплетается множество побочных ассоциаций (*греческий – Альфа, Вета, Гамма – Гермес; нетто брутто – Италия – итальянский человек Данте – Бруно – Леонардо – Миланская крепость – билет до Милана* и др.). Эти побочные ассоциации уведут в сторону от основного лейтмотива, однако сквозные ассоциации неизменно возвращают к основной теме. Включающиеся в этот ассоциативный поток цитаты, часто облеченные в рифмованную форму («тра та та тра та та вышла кошка за кота за кота», «горят костры горючие кипят котлы кипучие»), облегчают процесс восприятия текста благодаря своей узнаваемости, в то время как поток неконтролируемых на первый взгляд ассоциаций заставляет сознание напрягаться. Это последовательное напряжение и расслабление, видимо, и создает ощущение игры и делает текст таким притягательным для читателя.

При этом образы в подобных «потоках сознания» Саши Соколова подчас очень яркие, заставляющие внимание «цепляться» за них и включать воображение. Например:

...домашнее задание: опиши **челюсть** крокодила, **язык колибри**, **колокольню** Новодевичьего монастыря, опиши **стебель** черемухи, **излучину** Леты, **хвост** любой поселковой собаки, **ночь** любви, **миражи** над горячим асфальтом, **ясный полдень** в Березове, **лицо** вертопраха, **адские кущи**, сравни колонию термитов с **лесным** муравейником, **грустную судьбу листьев** – с серенадой венецианского гондольера, а **цикаду** обрати в бабочку; преврати дождь в град, день – в ночь, хлеб наш насущный дай нам днесь, гласный звук сделай шипящим, предотврати крушение поезда, машинист которого спит, повтори **тринадцатый подвиг Геракла**, дай **закурить** прохожему, объясни **юность** и **старость**, спой мне песню, как синица за водой поутру шла, обрати **лицо свое на север**, к новгородским высоким дворам...

В этом отрывке вначале ассоциации прочитываются без труда (**челюсть** – **язык**, **колибри** – **колокольня**, **стебель** – **излучина** – **хвост**, **ночь** – **полдень**, **лес** – **листья**), потом они становятся менее очевидными, но в качестве «скреп» опять возникает цитация («хлеб наш насущный дай нам днесь», «спой мне песню, как синица за водой поутру шла», «к новгородским высоким дворам»), создающая эффект узнаваемости.

Нередко ассоциативные комплексы, построенные на звуковом и семантическом сходстве, придают тексту поэтичность и музыкальность, ср.:

*Мой молодой друг, ученик и товарищ, – сказал нам учитель, – в **горьких** ли **кладях** народной мудрости, в **сладких** ли **речениях** и **речах**, в **прахе отверженных** и в **страхе приближенных**, в **скитальческих суммах** и **иудинных суммах**, в **движении** о т и в **стоянии** н а д, во **лжи обманутых** и в **правде оболганных**, в **войне** и **мире**, в **мареве** и **мураве**, в **стадиях** и **студиях**, в **стыде** и **страданиях**, во **тьме** и **свете**, в **ненависти** и **жалости**, в **жизни** и **вне ее** – во всем этом и в прочем следует хорошенько разобраться, в этом что-то есть, может быть, немного, но есть⁸.*

Здесь опять же налицо чередование ассоциаций по звуковому сходству (**речениях** – **речах**, **прахе** – **страхе**, **суммах** – **суммах**, **мареве** – **мураве**, **стадиях** – **студиях**) и по смысловому, причем в последних чередуются в свою очередь ассоциации антонимические (**горьких** – **сладких**, **отверженных** – **приближенных**, **движении** – **стоянии**, **лжи** – **правде**, **войне** – **мире**, **тьме** – **свете**, **ненависти** – **жалости**) и синонимические (**обманутых** – **оболганных**, **стыде** – **страданиях**). Такое сочетание близких, «сильных» ассоциаций заставляет отвлечься от общего смысла фразы, сосредоточивая внимание читателя на внешней форме.

Восприятие смысла фразы может быть затруднено также побочными ассоциациями, вклинивающимися в ее середину, например:

8 В этом отрывке для удобства различения фонетические ассоциации выделены подчеркиванием, семантические – жирным шрифтом.

Дорогой учитель! в лесных, затерянных в полях, хижинах, в почтовых дилижансах дальнего следования, у костров, дым коих создает уют, на берегах озера Эри или – не помню точно – Баскунчак, на кораблях типа Б и г л ь, на крышах европейских омнибусов и в женеvском туристическом бюро пропаганды и агитации за лучшую семейную жизнь, в гуще вереска и религиозных сект, в парках и палисадниках, где на скамейках нет свободных мест, за кружкой пива в горном кабачке У к о т а, на передовых первой и второй мировых войн, стремительно едучи на нартах по зеленому юконскому льду, обуреваемый золотой лихорадкой, и в прочих местах – тут и там, дорогой учитель, размышляя о том, что есть жеvщина, и как быть, если настало время действовать, я размышлял о природе условностей и особенностях плотского в человеке.

Иногда возвращение к смыслу начала фразы в ее конце, после отвлеченных ассоциаций, напоминает музыкальный рефрен. Ср.:

Ты помнишь, как звучит аккордеон на морозном воздухе кладбища ранним вечером, когда со стороны железной дороги доносятся звуки железной дороги, когда с далекого моста у самой черты города сыплются и сквозят в оголенных ветвях бузины фиолетовые трамвайные искры, а из магазина у рынка – ты хорошо слышишь и это – разнорабочие увозят на телеге ящики с пустыми бутылками; бутылки металлически лязгают и звенят, лошадь стучит подковами по ледяному бульжнику, а рабочие кричат и смеются – ты ничего не узнаешь и про этих рабочих, и они тоже ничего о тебе не узнают, – так помнишь ли ты, как звучит твоя Баркаролла на морозном воздухе кладбища ранним вечером?

Таким образом, языковая игра Саши Соколова, проявляющаяся в чередовании разных типов ассоциаций: фонетических и семантических, «далеких» и «близких», «сильных» и «слабых», основных и побочных, создает эффект запутывания сознания и одновременно мнимого узнавания (при помощи цитат, обладающих сильным ассоциативным полем), похожий некоторым образом на процесс отгадывания загадок. Как считает Т.Д. Брайнина, «спонтанный монтаж цитат, вырванных из разных по культурной значимости текстов, трансформация, „дописывание“ или иронические „пересказы“ известных стихотворений, характерные для постмодернистской литературы <...> часто направлены на создание эффекта обманутого ожидания» (Брайнина 2006, 9). Этот эффект обманутого ожидания характеризует также порождение периферийных ассоциаций (вспомним нарушение вероятностного речевого прогноза в ассоциациях шизофреников). Однако если бы это был просто беспорядочный набор побочных ассоциаций, текст не был бы настолько притягательным и завораживающим. Произведение Саши Соколова, несомненно, только подражает ассоциативной стратегии шизофреников, но его художественный смысл гораздо глубже и ярче. Видимо, эффект притягательности заключается в том, что сочетание слабо ассоциированных между собою слов рождает

новые смыслы, что Т.Д. Брайнина назвала «ассоциативным наложением». Это, по ее мнению, приводит к раскрытию новых, «тайных» смыслов слова: «...расширение значения художественного слова происходит не столько на основе „видения“ в называемых им предметах „тайного“, мистического содержания, сколько благодаря творческому характеру мышления персонажа, устанавливающего новые „тайные“ связи между образами собственного сознания, называя их одним именем и осозная их как единство» (Брайнина 2006, 14). Получается, что текст Саши Соколова благодаря лингвистическим приемам воспринимается как нечто загадочное и мистическое.

Песни Михаила Щербакова

Тексты Михаила Щербакова совершенно другого свойства, однако в них обнаруживаются некоторые уже описанные приемы. Например, ср. количество образов и побочных ассоциаций в следующей песне⁹:

*Слушай, мальчик: нелегко мне,
стерлись имена и роки,
я не помню о Востоке.*

*Гаснет разум, уплывая
легкой лодкой в сон полночный,
забывая край восточный.*

*Пестрые картины меркнут,
словно под вуалью одноцветной.
Яркие виденья ныне
редко озаряют ночь мою...*

*Вот рабыня в тронном зале.
Как ее, не помню, звали?
Зульфия ли? Леила ли?*

*Вот дворцовый маг-алхимик.
Что он из кувшина вытряс?
Жёлтый финик? Красный цитрус?*

*Вот звезда на чьем-то платье,
вот на серебре фазан двухвостый...
Губы дикаря на троне...
Капли чьей-то крови на клинке...*

9 Тексты песен здесь и далее цитируются по источникам: <http://korablik0.narod.ru/> и <http://blackalpinist.com/scherbakov/>.

Слушай, мальчик, слушай нежно:
ты не обделен Судьбою,
даль безбрежна пред тобою.

Я в дорогу дам тебе лишь
карту на пергамской коже.
Ты успеешь. Ты моложе.
Съезди, отыщи в природе
странный этот «ост», обратный «весту»;
выпей золотого неба,
голубого дыма пригуби.

Всякий путник там познает
то, что испокон доныне
подобает знать мужчине.

Там познаешь горечь праха,
ревность друга, милость шаха...
Милость шаха – яд и плаха...

Там и только там мыслитель
волен наяву постигнуть Вечность.
Ибо не умрет вовеки
то, что не рождалось никогда.

Мы увянем, нас остудит
время – и возьмет могила;
там же будет все, как было.

В зале тронном ты заметишь
цитрус в колдовском кувшине,
там же встретишь тень рабыни.

Там звезда тебе навстречу
вспыхнет, и фазан на блюде каркнет,
губы дикаря скривятся,
кровь с железа наземь упадет...

(Восточная песня 2, 1990).

В стихах Михаила Щербакова большую роль играют метафоры – нередко они заменяют полнозначные фразы, что создает эффект намека, недосказанности.

Например:

*То галопом, то вверх тормашками – дни мелькают а ля драже.
Например, эти две с ромашками не полюбят меня ужэ.
Прежде взвыл о таком бы бедствии, нынче ж только губу скривлю:
ничего, как-нибудь впоследствии я их тоже не полюблю.*

*Не мычи, пассажир, так ласково. Стоит повесть твоя пятак.
Сколько пива в тебе голландского, я вполне угадал и так.
Худший способ вербовки ближнего – биография с молотка.
Эко диво, что ты из Нижнего! Хоть из Вышнего Волочка.*

*Ты бы шансы вперед просчитывал, а внедрялся бы уж затем.
Или тот, кто тебя воспитывал, завоспитывался совсем?
Возражай естеству по-разному, раздражай ретивое, но
не указывай мне, алмазному, на свое золотое дно.*

*Темнота за стеклом – нормальная. То не юность мосты сожгла.
То банальная радиальная просияла и отошла.
Но коснуться того сияния, вспять отмерив по полверсты,
не сумеем уже ни я-я-я, ни тем более ты-ты-ты.*

*Подожди в турникет рекой впадать и дыши чуть в сторонку, да.
Мне от Красных ворот рукой подать, а тебе еще вон куда.
Так что крепче держись за поручень. А когда побредешь пешком,
лучше там припадай к забору, чем упадай в лопухи мешком.*

*Вот и якорь стальной стальнойшего. Ночь у Красных ворот свежа.
Светлячковый пунктир дальнейшего проникает в туман, жужжжа.
Он теряется близ Рейкьявика. Дальше – джунгли долгот-широт.
В джунглях ни одного человека. Разумеется, я не в счет.*

*Не буквально, так синтаксически превратив «никогда» в «нигде»,
над кремнистым путем классически подпекает звезда звезде.
Я в торжественном их приветствии не нуждаюсь, но не горжусь:
ничего, как-нибудь впоследствии я им тоже не пригожусь.*

(Красные ворота, 1997)

В этом тексте слушательно приходится достраивать смысл, потому что прямо нигде не сказано, что действие происходит в вагоне метро, где лирический герой ведет диалог с пьяным пассажиром. Об этом мы можем только догадываться по ключевым словам, рождающим определенные ассоциации: «пассажир», «радиальная», «турникет», «поручень», «Красные ворота». О реакции лирического героя на поведение пассажира, с которым он ведет диалог, мы можем тоже только догадываться по косвенным признакам, выраженным метафорами: «стоит повесть твоя

пятак», «худший способ вербовки ближнего – биография с молотка», «ты бы шансы вперед просчитывал, а внедрялся бы уж затем». Причем метафоры нередко располагают к двойному прочтению смысла: «не указывай мне, алмазному, на свое золотое дно». Некоторые из них воспринимаются больше на уровне ощущений, чем соотношения с реальностью: «Светлячковый пунктир дальнейшего проникает в туман, жужжа. / Он теряется близ Рейкьявика. Дальше – джунгли долгот-широт...».

О возможности разного прочтения одного и того же текста говорит и тот факт, что песни Щербакова часто используются в интернете для озвучивания отрывков из фильмов, содержание которых абсолютно не связано с содержанием песен, однако пользователями воспринимаются как очень подходящие. Например, приведенная выше песня «Красные ворота» была использована в клипе с отрывком из фильма о Гарри Поттере, где монолог лирического героя вложен в уста Люциуса Малфоя¹⁰. Поражает не столько то, что клип был оценен пользователями как очень удачный, но также и то, что некоторыми текст Щербакова воспринимался как пародия на фильм, написанная специально для него. Получается, что ассоциации, связанные с определенными метафорами, не помогают выстроить смысл, а иногда уводят от него, порождая богатые возможности для побочных ассоциаций. Примечательно и то, что в подобных клипах на музыку Щербакова часто используются отрывки из фантастических и мистических фильмов («Звездные войны», «Индиана Джонс», «Гарри Поттер»), хотя в текстах его песен совершенно нет мистического содержания. Возможно, такие ассоциации возникают из-за иносказаний, которыми изобилует поэзия Щербакова, и которые воспринимаются иногда буквально. Ср., например, песню «Трубач», на которую также был создан клип, в начале которого солдаты стреляют из ружей в небо¹¹:

*Ах, ну почему наши дела так унылы,
Как вольно дышать мы бы с тобою могли,
Но где-то опять некие грозные силы
Бьют по небесам из артиллерий земли.
Да, может и так, но торопиться не надо,
Что ни говори, небо не ранишь мечом.
Как ни голосит, как ни ревет канонада,
Тут, сколько ни бей, все небесам нипочем.
Ах, я бы не клял этот удел окаянный,*

10 <http://www.youtube.com/watch?v=OR9YEPuOHnk&feature=related>.

11 http://www.youtube.com/watch?v=swk_xSggHo&feature=results_main&playnext=1&list=PLE56C7D716B836DC7. В этом клипе использованы кадры из хроники событий в Иране, Румынии, ГДР и на Украине во время свержения антинародных режимов. Другие клипы на эту песню построены опять же на отрывках из «Звездных войн» и «Гарри Поттера».

Но ты посмотри, как выезжает на плац
 Он, наш командир, наш генерал безымянный,
 Ах, этот палач, этот подлец и паяц.
 Брось, он ни хулы, ни похвалы не достоин,
 Да, он на коне, только не стоит спешить.
 Он не Бонапарт, он даже вовсе не воин,
 Он лишь человек, что же он волен решить?
 Но вот и опять слез наших ветер не вытер.
 Мы побеждены, мой одинокий трубач.
 Ты ж невозмутим, мы горделив как Юпитер,
 Что тешит тебя в этом дыму неудач?
 Я здесь никакой неудачи не вижу,
 Будь хоть трубачом, хоть Бонапартом зовись,
 Я ни от чего, ни от кого не завишу,
 Встань, сделай как я, ни от кого не завись,
 И что бы ни плел, куда бы ни вел воевода,
 Жди, сколько воды, сколько беды утечет,
 Знай, все победят только лишь честь и свобода,
 Да, только они, все остальное не в счет.
 (Трубач, 1986).

Нередко метафоры-цитаты участвуют в языковой игре, усиливая комический оттенок:

<...>
 вот тебе, бабка, Юрьев день,
 вот тебе, шапка, твой бекрень,
 вот тебе, друг степей и джунглей,
 твой бюллетень, пельмень, женьшень...
 <...>
 (Фонтанка, 1992).

<...>
 Ходи, где зной тяжел, как бездна.
 Ходи, не стой, тебе полезно.
 Ходи, где снег блестит жемчужно.
 Ты человек, тебе не чуждо.
 Ходи, где лён, ходи, где маки.
 Ходи с бубён, ходи во фраке.
 Сердца буди порой дремотной.
 Но не ходи тропой болотной.

В аэроплан залезь не глядя.
 Начни роман со слов «Мой дядя».

*Луди, паяй, чуди безбожно.
Но не гуляй, куда не можно.*

<...>

*Не презирай ни Альп, ни Кента.
Обшарь Китай, вернись в Сорренто.
Мадридский двор смени на скотный.
Но дай отпор тропе болотной.*

<...>

(Заклинание, 1991).

<...>

*Всем парам парочка! Хоть впрямь танцуй.
Она Жорж Санд анфас, а я маркиз де Сад.
Она воздушна, типа, как поцелуй,
а я воздушен, как десант.*

<...>

(Школа танцев 2, 1995).

Важной особенностью текстов Щербакова является интенсивность смены образов. Некоторые стихи напоминают поток сознания и представлены в форме речитатива, напоминающего аналогичные речевые потоки в «Школе для дураков» Саши Соколова:

<...>

*Нас тут полно таких серьезных, целлюлозных, нефтяных,
религиозных, бесполезных, проникающих во всё,
желеобразных, шаровидных, цвета кофе с молоком,
таксомоторных, ярко-черных, походящих на бамбук,
пятиконечных, крупноблочных, вьючных, изредка ручных,
широкошумных, островерхих, с легкой как бы хрипотцой,
немолодых, претенциозных, праздных, сделанных на глаз,
без чертежей, без оснований, без единого гвоздя,
ортодоксальных, щепетильных, радикальных как никто,
вооруженных, несомненных, конных, даже заводных,
демисезонных, осиянных, странных, чтобы не сказать -
катастрофических, браваурных, стопроцентных, от сохи,
морозостойких, быстроглазых, растворимых в кислоте,
громокипящих, иллюзорных, небывалой белизны,
кровопускательных, дробильных, бдительных до столбняка,
краеугольных, злополучных, всякий час хотящих есть,
новозаветных, ситных, мятных, медных, золотых,
невероятных...*

(Очнулся утром..., 1992).

Свой век – не ярче кривых стенных
 щитов с реестрами основных
 врачебных мер и здоровых норм –
 влачит в отделе готовых форм
 аптекарь, пешка, ни пуст, ни густ.
 А в прошлой жизни он был мангуст,
 борол рептилий, чудовищ бил,
 как пел. Но выстрел за них отмстил,
 испортив песню. И вот теперь
 отважный, нужный, прилежный зверь
 в музее чучелом в полный рост
 молчит на полке. Но ты за хвост
 его не дергай, умерь, брат, пыл.
 Он в прошлой жизни полярник был,
 во льдах без шубы влача свой срок,
 свистел сквозь зубы «Зиганшин рок».
 Ручной к нему приходил на свист
 пингвин – и, кланяясь как артист,
 чудно топорщил подобья крыл.
 Он в прошлой жизни пожарник был,
 на бочке ездил, огонь борол.
 А в бочку был запряжен осел,
 и бег осла несмотря на плеть
 был вял, и дом успевал сгореть.
 Когда же весь город сгорел дотла,
 пожар пожрал самого осла,
 и след простыл от его копыт.
 А в прошлой жизни он был самишит,
 кустарник южный. Кавказ и Крым
 сады свои украшали им.
 Он круглый год зеленел, звенел,
 ветвился, креп, тяжселел, плотнел.
 Земли и солнца являл родство.
 И мебель строили из него.
 На днях, я слышал, ты стул купил?
 Он в прошлой жизни Коперник был.

(Интермедия 1, 1995).

Неслучайно, видимо, в клипах, созданных специально для иллюстрации песен Щербакова, видеоряд построен на быстро сменяющихся друг друга образах, когда каждому слову соответствует отдельная картинка¹². Быстро

12 <http://www.youtube.com/watch?v=AUQMo8nc5F8> – «Déjà»; <http://www.youtube.com/watch?v=xHkKme1SL7o&feature=related> – «Седь-

сменяющие друг друга образы как нельзя лучше соответствуют содержанию песен Щербакова, каждое слово которых может вызывать отдельную цепь ассоциаций. В одном из клипов каждая картинка распадается на мелкие осколки, из которых возникает другая – пожалуй, этот образ применим ко всему творчеству поэта: из осколков метафор и штампов он создает в каждой строчке новое целое, в свою очередь становящееся расхожей цитатой (тексты Щербакова имеют свойство «привязываться» и постоянно «крутиться в голове»¹³). Однако стоящий за этим остроумным и изящным словесным потоком смысл нередко остается туманным для слушателя: увлекаясь языковой игрой, удачными шутками, он больше уделяет внимание форме, чем содержанию¹⁴. Но даже те, кто задумывается над смыслом, не всегда могут его разгадать. И автор как будто специально задает своим слушателям загадки. В интернете на форуме поклонников творчества Щербакова существует даже своеобразный конкурс: кто угадает, какую песню имел в виду автор, когда предварил ее на концерте кратким описанием. Многие стараются отыскать в его текстах скрытые аллюзии или зашифрованные цитаты, позволяющие лучше понять смысл. Например, в следующей песне подтекст угадывается по едва намеченным аллюзиям и понятен только хорошо знакомым с биографией А.С. Пушкина:

Не может быть, весна, весна! Зарница блещет, как блесна.
Грохочет высь, что твой расстрел... Куда же я смотрел?

Валом в леса народ валит. Настал твой час, вперед, москит!
Ветвись, крапива! Час настал. А я проспал, проспал.

Я в зыбких водах забытья тонул, и мнилось мне, что я
качу из ссылки ко двору... Ах, право, не к добру!

Была тропа чиста, пуста. Но заяц прыгнул из куста –
и почву выбил из-под ног. О заяц! как ты мог?

Твержу душе: очнись, душа! Душа в ответ: *déjà! déjà!*
А что *«déjà»*, когда уже – ни слез, ни звезд в душе?

мой трамвай»; http://www.youtube.com/watch?v=BXqwrQd-_Ss – «Австралия».

- 13 «У него есть песни, которые крутишь кусками, которые становятся носимыми мыслями и изречениями, освоенными и присвоенными досужим слушателем» (Владимир Ланцберг: http://polnolunie.baikal.ru/articles/pered_4.htm).
- 14 «Слушатели увлечены толкованием отдельных строк и расшифровкой авторских аллюзий, но словно нарочно проходят мимо самой простой вещи – общего содержания поэтических миниатюр, иногда даже их темы» (Хазазгеров Г. О поэзии Щербакова: <http://www.hazager.ru/scherbakov/89-tscherbakov2.html>).

*Фальцет фальшив, стопа крива, зубов давно не тридцать два.
Не тридцать два давно и лет. О юность! где твой след?*

*Опять окно открыть и взвять: весна, весна! Не может быть.
Все ближе к горлу бечева. Но делать нечего.*

*Подруга дней моих былых, в краях замолкшая иных!
Звони хоть ты мне в сутки раз. Не дай, чтоб я уяс.*

*Звони солгать, шепнув «люблю». Звони всегда, я редко сплю.
Во лжи тебя не упрекнут: я сам и лжец и плут.*

*И ты не верь, не верь лгуну! Не выл он сроду на луну.
Горазд впадать он в томный тон – к испугу дев и жен.*

*А сам – и весел, и здоров, и ловко склеил десять строф,
и рожки корчит у окна: не может быть! Весна...*

(Déjà, 2000)

Главный лейтмотив этого текста вроде бы не связан с пушкинской темой, однако некоторые вкрапления вызывают явные ассоциации с ней: «качу из ссылки ко двору», «но заяц прыгнул из куста», «подруга дней моих былых». Это подтвердил и сам автор, когда на концерте предварил исполнение этой песни комментарием в своей излюбленной завуалированной форме: что эту песню он не может не исполнить 19 октября.

Прочтение смысла песен Щербакова, таким образом, становится доступным только слушателям, обладающим определенным набором знаний, находящимся в одном культурном пространстве с исполнителем. Скорее всего, носителям других культур, даже хорошо знающим русский язык, его песни были бы совершенно непонятны. Обилие метафор, цитат, скрытых аллюзий, иносказаний делает его тексты трудно читаемыми, но легко запоминаемыми. Этот парадокс, вероятно, заключается в особенностях восприятия песенного исполнения: стихи, написанные на бумаге, мы склонны скорее воспринимать осознанно, песни же слушаем как музыку, уделяя форме большее внимание, чем содержанию. Насыщенность впечатлениями и образами поражает воображение и рождает массу побочных ассоциаций, что отражается в обилии упомянутых выше клипов с далеким от истинного содержания видеорядом¹⁵. Почему же большинство этих ассоциаций связано с чем-то мистическим, фантастическим, нереальным (кстати, в одном из клипов использованы картины художников-сюрреалистов)? Рискнем предположить, что перегруженность

15 О.С. Савоскул определяет это как «...мерцательность, множественность значений, возможность самых разнообразных прочтений на разных уровнях восприятия как следствие недоговоренностей, амбивалентности, неявности авторской позиции...» (Савоскул 2008, 11).

текста яркими ассоциациями побуждает искать их соответствие в мире, оторванном от действительности. Тут можно вспомнить слова, сказанные, правда, о Саше Соколове, но которые можно отнести и к Михаилу Щербакову: «для Саши Соколова мир его произведений реальнее окружающего, слово – реальнее описываемого им события» (Дарк: цит. по Марутина 2002).

* * *

Конечно, и стилистически, и содержательно тексты Саши Соколова и Михаила Щербакова очень разные. Лирический герой «Школы для дураков» – шизофреник с раздвоенным сознанием, песен Щербакова – философствующий интеллектуал-филолог. Художественные цели и средства у них разные, и все же они оба – каждый по-своему (Саша Соколов с помощью чередований типов ассоциирования, Михаил Щербаков – с помощью аллюзий, недосказанности и намеков) – реализуют в своем творчестве то, что можно назвать «разложением смысла», на его вербальных осколках создавая новую реальность. Эта новая реальность целиком построена на потенциальных, не реализованных в языке или периферийных ассоциативных связях. Оба автора активно используют интертекстуальность, которая служит не для построения смысла, а скорее для его размывания. Это подчеркивают и многие критики:

«Мир Щербакова – отзвуки, отсветы, отсверки. Мозаика, калейдоскоп, цитатник, хрестоматия, камера кривых зеркал. <...> Он берет мотив (легенду, мифологему, синтагму, образ, интонацию, иногда просто чужое слово), чтобы дать почувствовать, что этого „нет“. <...> Он видит систему зеркал, в которых объект дробится, распадается, расплывается – перестает существовать, а существуют только отражения» (Аннинский 2008, 16, 17, 21).

«Соколов не строит образы, а как заклинатель духов, вызывает их из языка. <...> Все слова у Соколова – беременны. Язык для него экспериментальная делянка, на которой он выращивает свои образы, сад, в котором он срывает цветы для икебаны, не стесняясь, как и изобретатели этого искусства, подчинять их естественную форму своим художественным задачам» (Вайль, Генис 1993, 13, 14).

В этих двух цитатах неслучайно авторы сравниваются с заклинателями (Соколов – «заклинатель духов», статья Аннинского о Щербакове называется «Заговаривающий бездну»): метафора заклинателя, заговаривающего, владеющего словом как инструментом преобразования мира, как нельзя лучше характеризует лингвистическую стратегию как Соколова, так и Щербакова. О фантастичности слова, дающей возможность выхода в «другую реальность» говорится применительно к лирике Щербакова, но то же самое в полной мере может быть отнесено и к прозе Соколова: «Для Щербакова <...> принципиально важна формула „не это, а иное“ („одно в другом“, „одно через другое“). Любая вещь у него не самождественна, не исчерпывается собой, а открывает какую-то неожиданную и захватывающую смысло-

вую перспективу (поэтому его слово фантастично даже в самом, казалось бы, незатейливом бытовом сюжете). Любое „здесь и теперь“ выводится за пределы данности в иное пространство, где близкое оборачивается далеким, а далекое – близким, где видимое становится мнимым, а немислимое – выраженным, воплощенным»¹⁶. Это содержательное «ничто» превращается в «нечто» благодаря иному восприятию слова – восприятию интуитивному, синкретичному, которое сродни восприятию музыки. Ср.: «Изгибчатый, плавный ритм щербаковского стиха похож на рельеф холмистой местности; слово утрачивает смысл, чтобы вернуть себе полноценный звук. Щербаков – большой поэт эпохи большой бессловесности, компрометации всех смыслов, когда права и убедительна оказывается только эстетика» (Быков 2004, 204). И эта «эстетика», музыка слова оказывается по воздействию сильнее, чем энергия смыслов. Вот как говорит об энергии текста сам автор – Саша Соколов: «Для меня нет принципиальной разницы между прозой и поэзией. Высокая проза стоит трудов, может быть, более напряженных, чем стихи. Рифма „приводит“ за собой строки и целые строфы. А проза своим течением обязана не столько созвучиям и ритмам, сколько чему-то другому... Чистой энергии слова. Она вырабатывается нутром. Чтобы создать напряжение во фразе, надо прежде создать напряжение в себе. Лучшие прозаические тексты заряжены огромной энергией» (Ерофеев 1989, 199). Об энергетике текстов Щербакова говорит Дмитрий Быков: «...источники щербаковской энергетики – в плотности текстов, в свободном смещении и столкновении разных стилистических пластов, в откровенных подначках, рассыпанных по большинству текстов...» (Быков 1996).

Эта музыкальность, фантастичность и энергия слова побуждают слушателя и читателя к творческому восприятию текста. Отрываясь от реальных смыслов и отдаваясь на волю свободных ассоциаций, воображение достраивает произвольное содержание. Обращаясь к нейролингвистической трактовке, можно сказать, что такие тексты побуждают к активной деятельности правое полушарие, отвечающее за восприятие любой нечеткой, неясной в семантическом смысле информации (см. об этом: Иванов 1978), а также за образное мышление. Этим объясняется, возможно, притягательность такого рода произведений.

Возвращаясь к анализу фольклорных текстов, можно сказать, что это разрушение привычной реальности и создание новых смыслов на основе периферийных ассоциаций характеризует любые магические тексты (в их числе и заговоры, и загадки, и другие малые жанры фольклора, построенные на иносказательности). Таким образом, на каком-то уровне язык художественного текста смыкается с магией (вспомним закодированность заговора и многозначность загадки), а ассоциации оказываются ключом, позволяющим открыть их потусторонний смысл.

16 А. Черняков. Отзыв на статью Л. Аннинского: <http://www.blackalpinist.com/scherbakov/Praises/chern-annin.html>.

ЛИТЕРАТУРА

- Аннинский 2008 – *Аннинский Л.* Заговаривающий бездну // МКЩ: Сборник статей о творчестве Михаила Щербакова. М. 2008.
- Ащеулова 2000 – *Ащеулова И.В.* Поэтика прозы Саши Соколова (изменение принципов мифологизации). Автореферат дисс. канд. филол. наук. Томск, 2000.
- Брайнина 2006 – *Брайнина Т.Д.* Ассоциативные связи слова как основа создания образа в произведениях Саши Соколова. Автореф. канд. фил. наук. М., 2006.
- Быков 1996 – *Быков Д.* Политый поливальщик // Сборник «Как варяг, наблюдающий нравы славян...» (Издание Фонда «Общественное мнение», 1996). – <http://www.blackalpinist.com/scherbakov/FOM/bykov2.html>
- Быков 2004 – *Быков Д.* Белый Ящер с белого берега (Художественный дневник Дмитрия Быкова) // Новый мир. 2004. № 2.
- Быков 2006 – *Быков Д.* Пейзаж с Щербаковым // Вместо жизни. М., 2006.
- Вайль, Генис 1993 – *Вайль П., Генис А.* Уроки школы для дураков // Литературное обозрение. 1993. № 1–2.
- Горошко 2001 – *Горошко Е.И.* Интегративная модель свободного ассоциативно-го эксперимента. М., 2001. – <http://www.textology.ru/razdel.aspx?ID=38>
- Ермаков, Плешко – *Ермаков А.Е., Плешко В.В.* Ассоциативная семантическая сеть: статистическая модель восприятия и порождения текста // http://www.dialog-21.ru/Archive/2001/volume2/2_20.htm.
- Ерофеев 1989 – *Ерофеев В.* «Время для частных бесед»: Беседа писателя и критика В. Ерофеева с писателем, живущим в США, С. Соколовым // Октябрь. 1989. № 8. С. 195–202.
- Завьялова 2001 – *Завьялова М.В.* Парадигматические и синтагматические языковые отношения с нейролингвистической точки зрения (на основе результатов исследований вербальных ассоциаций) // *Žmogus kalbos erdvėje. Mokslinių straipsnių rinkinys / Redaktorius Prof. Olegas Poliakovas. Kaunas, 2001.*
- Завьялова 2009 – *Завьялова М.В.* Рефлексы одной апофатической формулы в балто-славянском пространстве // *Baltu un slāvu kultūrkontakti. Rakstu krājums / Балто-славянские культурные связи. Сборник статей. Составитель и ответственный редактор Я. Курсите. Rīga, 2009.*
- Загадка 1, 2 – Исследования в области балто-славянской духовной культуры. *Загадка как текст.* 1 – М., 1994; 2 – М., 1999.
- Иванов 1978 – *Иванов Вяч.Вс.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.
- Караулов 1993 – *Караулов Ю.Н.* Ассоциативная грамматика русского языка. М., 1993.
- Кременцова 1993 – *Кременцова М.Л.* Своеобразие прозы Саши Соколова. Автореферат дисс. канд. филол. наук. М., 1993.
- Крушевский 1883 – *Крушевский Н.В.* Очерк науки о языке. Казань, 1883.
- Куссуль 1990 – *Куссуль Э.М.* Ассоциативные нейрореподобные структуры. Киев, 1990. (http://cs.mipt.ru/docs/comp/rus/develop/neuro/ass_neu_struc/index.html)
- Леонтьев 1977 – *Словарь ассоциативных норм русского языка / Под ред. А.А. Леонтьева. М., 1977.*

- Майков 1994 – Великорусские заклинания / Сборник Л.Н. Майкова. СПб., 1994.
- Мартинович 1990 – *Мартинович Г.А.* Типы вербальных связей и отношений в ассоциативном поле // Вопросы психологии. 1990. № 2. С. 143–146.
- Мартинович 1997 – *Мартинович Г.А.* Вербальные ассоциации в ассоциативном эксперименте. СПб., 1997.
- Марутина 2002 – *Марутина И.Н.* «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева и «Школа для дураков» Саши Соколова в контексте русской литературы. Автореф. канд. фил. наук. М., 2002 (<http://www.dissercat.com/content/moskva-petushki-ven-erofeeva-i-shkola-dlya-durakov-sashi-sokolova-v-kontekste-russkoi-litera>)
- МКЩ – МКЩ: Сборник статей о творчестве Михаила Щербакова / Сост. О.С. Савоскул. М., 2008.
- Овчинникова 1994 – *Овчинникова И.Г.* Ассоциации и высказывание: Структура и семантика. Пермь, 1994.
- Павлов 1951 – *Павлов И.П.* Полное собрание сочинений. 2-е изд., доп. М.; Л., 1951, т. III, кн. 2.
- РАС – *Караулов Ю.Н., Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф., Уфимцева Н.В., Черкасова Г.А.* Русский ассоциативный словарь. Кн. 1, 3, 5. Прямой словарь: от стимула к реакции. Кн. 2, 4, 6. Обратный словарь: от реакции к стимулу. Ассоциативный тезаурус современного русского языка. М., 1994, 1996, 1998.
- Савоскул 2008 – *Савоскул О.С.* Михаил Щербаков: постмодернистское лицо авторской песни. Вместо предисловия // МКЩ.
- Садовников 1876 – Загадки русского народа / Сост. Д. Садовников. СПб., 1876.
- САС – Славянский ассоциативный словарь: русский, белорусский, болгарский, украинский / Н.В. Уфимцева, Г.А. Черкасова, Ю.Н. Караулов, Е.Ф. Тарасов. М., 2004.
- Соколов 1990 – Саша Соколов. Школа для дураков. Между собакой и волком. М., 1990.
- Трейланд 1881 – Известия императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. XL. Труды этнографического отдела. Кн. VI. Материалы по этнографии латышского племени / Под ред. О.Я. Трейланд (Бривземниакс). М., 1881.
- Цивьян 1994 – *Цивьян Т.В.* Отгадка в загадке: разгадка загадки? // Загадка 1.
- Чикина – *Чикина О.* Предисловие к диску: Михаил Щербаков. «Неполное собрание сочинений: 1990–1998.
- LTR – Lietuvių tautosakos rankraštynas (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas) (Архив Института литовской литературы и фольклора).
- Mansikka 1929 – *Mansikka V.* Litauische Zaubersprüche. Helsinki, 1929
- Ohlert 1912 – *Ohlert K.* Rätsel und Rätselspiele der Griechen. Berlin, 1912.
- Postman, Keppel 1970 – L. Postman, G. Keppel (Eds.). Norms of word association. N. Y., 1970.
- Straubergs 1939 – *Straubergs K.* Latviešu buramie vārdi I. Rīgā, 1939.

ОБОРОТНАЯ СТОРОНА ЗОЛОТОГО ВЕКА.
XIX СТОЛЕТИЕ В СТИХОТВОРЕНИИ МАНДЕЛЬШТАМА
«ДИКАЯ КОШКА – АРМЯНСКАЯ РЕЧЬ...»¹

Стихотворение Осипа Мандельштама «Дикая кошка – армянская речь...» (1930 г.) нуждается, подобно многим другим произведениям поэта, в «классическом», построчном или по крайней мере построчном комментарии, снабжающем читателя необходимыми биографическими и интертекстуальными подробностями. При этом, однако, оно требует и поиска скрытых ключей-отсылок, легко ускользающих при пошаговом комментировании, но позволяющих обнажить более глубокие пласты мандельштамовской смысловой поэтики, значимые не для одного этого текста.

В данном случае поиск ключа тем более оправдан, что Мандельштам эксплицитным образом выстраивает это стихотворение как своеобразную «историю болезни», как фиксацию отрывочных чувств и обостренных лихорадкой впечатлений. Тем самым поэт сразу же заявляет о своем праве на нелинейное построение композиции текста, на неожиданное соположение образов с изменяющимися пропорциями, на их калейдоскопичность, причудливую и внезапную смену:

*Дикая кошка – армянская речь –
Мучит меня и царапает ухо.
Хоть на постели горбатой прилечь:
О, лихорадка, о, злая моруха!*

*Падают вниз с потолка светляки,
Ползают мухи по липкой простыне,
И маршируют повзводно полки
Птиц голенастых по желтой равнине.*

*Страшен чиновник – лицо как тюфяк,
Нету его ни жалчей, ни нелепей,*

1 В данной научной работе использованы результаты проекта «Восток и Запад Европы в Средние века и раннее Новое время: общее историко-культурное пространство, региональное своеобразие и динамика взаимодействия», выполненного в рамках программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2012 г.

*Командированный – мать твою так! –
Без подорожной в армянские степи.*

*Пропадом ты пропади, говорят,
Сгинь ты навек, чтоб ни слуху, ни духу, –
Старый повытчик, награвив деньжат,
Бывший гвардеец, замыв оплеуху.*

*Грянет ли в двери знакомое: – Ба!
Ты ли, дружище, – какая издевка!
Долго ль еще нам ходить по гроба,
Как по грибы деревенская девка?*

*Были мы люди, а стали людье,
И суждено – по какому разряду? –
Нам роковое в груди колотье
Да эрзерумская кисть винограду*

(Мандельштам 1990: т. I, 167).

У большинства чередующихся здесь фантазмагорических образов заведомо существуют литературные прототипы, более или менее отчетливо ощущаемые каждым русским читателем, но при этом не так легко поддающиеся точной расшифровке. Читатель этот погружается вместе с героем (героями) стихотворения в некий горячечный мир, где все мучительно знакомо, но ничего невозможно узнать наверняка, до этого узнавания все время остается как бы один шаг, необходимый и – в рамках самого стихотворения – неосуществимый.

Что же это за мир? Для начала обозначим пунктиром те из его примет, которые лежат на поверхности или более или менее общеизвестны. Во-первых (и это исследователями, как правило, специально не отмечается), практически весь цикл стихов об Армении, к которым примыкает и интересующий нас текст, – это рассказ не столько о путешествии в пространство, сколько о перемещении во времени. Конечной точкой такого перемещения для поэта зачастую становится глубокая древность, причем речь идет и о древних цивилизациях, и о том, что лежит за пределами цивилизации – о временах появления человеческого языка, зарождения жизни как таковой, о ее формах, еще практически неотделимых от геологического ландшафта.

Другой, не менее важной точкой погружения в прошлое оказывается, как ни странно, XIX век, столь близкое прошлое, которое в начале 30-х гг. XX столетия так легко было бы счесть «золотым веком». «Дикая кошка – армянская речь...», вне всякого сомнения, отсылает читателя именно к этой эпохе, ровно на столетие назад. Связь этого текста со временами Пушкина и Грибоедова, казалось бы, очевидна и, во всяком

случае, неоднократно отмечалась исследователями. В самом деле, здесь в последней строфе мы находим и эрзерумский виноград, явственно отсылающий нас к пушкинскому «Путешествию в Арзрум» (Нерлер 1990: т. I, 506), и традиционно связанную с поездкой Пушкина на Кавказ фразу о чиновнике без подорожной (Сурат 2009: 13), но как бледны и фрагментарны эти ассоциации!

Их малочисленность становится особенно заметна, если сравнить окончательный текст стихотворения Мандельштама с его сателлитами: черновыми редакциями и отпочковавшимся самостоятельным кратким фрагментом «И по звериному воет людье...». В нем пушкинские биографические и литературные реминисценции звучат куда отчетливее, и в явном виде появляется, например, рассказ о встрече Пушкина с телом Грибоедова². В интересующем же нас стихотворении все это отходит на второй план, затушевывается и распадается. Уже отмечалось, в частности, что *чиновник без подорожной* в «Дикая кошка – армянская речь...», хотя и отсылает к общеизвестным деталям пушкинской биографии, отнюдь Пушкину не тождественен (Сурат 2009: 233). В сущности, все, что остается от Пушкина в этих стихах, – это эрзерумский виноград, со всей очевидностью символизирующий поэзию.

Подобное размывание пушкинской линии, вернее, превращение ее в тему поэтического творчества как такового, на наш взгляд, далеко не случайно. Литературный фон значительной части этого стихотворения, безусловно апеллирующего к первой половине XIX в., связан вовсе не с теми литературными образцами, которые приходят на ум в первую очередь, когда мы слышим слово Эрзерум и обращаемся к истории «русского заселения Кавказа» (Гаспаров 2001: 646). Мы наблюдаем, как творческий дар сталкивается с вязкой и агрессивной средой, которая в XIX в. оказывается столь же могущественной, как в современности. Болезненная и вместе с тем глубоко бытовая фантазмагория этого текста (в особенности, четвертой и пятой его строф) отсылает не к ожидаемым Пушкину, Грибоедову или, скажем, Лермонтову, а к автору, никогда на Кавказе не бывавшему и ничего заметного о нем не написавшему, но зато снабдившего все последующие поколения русских читателей плотной и страшной картиной повседневности той эпохи.

Речь идет, конечно же, о Гоголе, в первую очередь, о его «Мертвых душах», но не только о них. Для Мандельштама в ту пору Гоголь представлял, в частности, как путешественник, описывающий лежащие перед ним нравы и земли, подобно тому как натуралист изучает и каталогизи-

2 Ср.: «[Грянет же] Грянуло в двери знакомое: ба! / Ты ли дружище – какая издевка / Там, где везли на арбе Грибоеда / Долго ль еще нам ходить по гроба / Как по грибы деревенская девка» (Мандельштам 1990: т. I, 506).

рует флору и фауну никем до него не описанного края³. Если Петр Симон Паллас, к примеру, с тонкими подробностями и ажурной точностью характеризует встреченные им в России экзотические виды насекомых, грызунов или растений, то на долю Гоголя достается описание многочисленных диковинных видов людей, населяющих империю⁴. Помимо всего прочего, в глазах Мандельштама Гоголя роднит с естествоиспытателями то обстоятельство, что однажды заданной теми образцовой классификацией, систематическими описаниями будут еще долго пользоваться следующие поколения, принимая их как единственно возможные.

В самом деле, словосочетание *старый повытчик*, напрямую никак не связанное с привычными реалиями Кавказа пушкинской эпохи, медленно обрастает плотью, когда вспоминаешь начало чиновничьей карьеры Павла Ивановича Чичикова:

Но при всем том трудна была его дорога: он попал под начальство уже престарелому повытчику, который был образ какой-то каменной бесчувственности и непоколебимости; вечно тот же, непреступный, никогда в жизни не явивший на лице своем усмешки, не приветствовавший ни разу никого даже запросом о здоровье. <...> Ничего не было в нем ровно: ни злодейского, ни доброго, и что-то страшное являлось в сем отсутствии всего. Черство-мраморное лицо его, без всякой резкой неправильности, не

- 3 Ср., например: «Вообразите спутником Палласа не кого иного, как Н.В. Гоголя. Все для него иначе. Как бы они не перегрызлись в дороге. Карета все норовит свернуть на сплошную пахотную землю» (Мандельштам 1990: т. II, 364).
- 4 Ср.: «Никому, как Палласу, не удавалось снять с русского ландшафта серую пелену ямицкой скуки. В ее [мнимой] однообразности, приводившей наших поэтов то в отчаяние, то в унылый восторг, он подсмотрел неслыханное [разнообразие круп, материалов, прослоек] богатое жизненное содержание. Паллас – талантливейший почвовед. Струистые шпаты и синие глины доходят ему до сердца... Он испытывает натуральную гордость по случаю морского происхождения бело-желтых симбирских гор и радуется их геологическому дворянству» (Мандельштам 1990: т. II, 364) или «Здесь барская изоциренность и чувствительность глаза, выхоленность и виртуозность описи доведены до предела, до крепостной миниатюры. „Азиатская козявка (*Chrisomela asiatica*) величиной с сольтициального жука, а видом кругловатая с шароватой грудью. Стан и ноги с прозеленью золотыя, грудь темнее, голова медного цвета. Твердокрылия гладкия, лоснящиеся, с примесью фиолетового цвета черныя. Усы ровныя, передняя нога несколько побольше. Поймана при Индерском озере“. Описанная Палласом азиатская козявка костюмирована под китайский придворный театр, под крепостной балет. Натуралист преследует чисто живописные феерические задачи. Он забывает упомянуть анатомическую структуру насекомого» (Мандельштам 1990: т. II, 369–370).

намекало ни на какое сходство; в суровой соразмерности между собою были черты его.

Суровый повытчик стал даже хлопотать за него у начальства, и чрез несколько времени Чичиков сам сел повытчиком на одно открывшееся вакантное место. В этом, казалось, и заключалась главная цель связей его с **старым повытчиком**, потому что тут же сундук свой он отправил секретно домой и на другой день очутился уже на другой квартире. Повытчика перестал звать папенькой и не целовал больше его руки, а о свадьбе так дело и замаялось, как будто вовсе ничего не происходило. Однако же, встречаясь с ним, он всякий раз ласково жал ему руку и приглашал его на чай, так что **старый повытчик**, несмотря на вечную неподвижность и черствое равнодушие, всякий раз встряхивал головою и произносил себе под нос: «Надул, надул, чертов сын!» (Гоголь 1952–1953: т. V, 239–240 <гл. II первого тома>).

Очевидно, что **старый повытчик** – это своего рода концентрированный ужас безликой, лишенной каких бы то ни было индивидуальных черт обыденности. Его социальный статус весьма невысок, тем не менее в чиновничьем микрокосме эта фигура всесильна в своей непреодолимости и неизбежности, недаром для Чичикова во всей его карьере пресловутый старый повытчик оказывается наиболее трудным препятствием. В сущности, единственный способ преодолеть эту преграду – это сделать повытчиком самому, что Павел Иванович и осуществляет с помощью своего ловкого трюка.

Следующий персонаж, возникающий в мандельштамовском тексте, – это некий **бывший гвардеец**, фигура, на первый взгляд, более подходящая для традиционного воплощения кавказской темы. В самом деле, существует своего рода общее место, согласно которому на Кавказ ссылали гвардейских офицеров, разжалованных за дуэль, *смывших* оскорбление кровью. Однако Мандельштам употребляет здесь предельно сниженное, хотя одновременно и предельно близкое выражение: «бывший гвардеец, *замыв* оплеуху». Оказывается таким образом, что речь идет о человеке, которому то ли не удалось до конца смыть оскорбление, то ли он вовсе не решился на него ответить, скрывшись на Кавказе. Глагол *замыть* недвусмысленно намекает на некую историю, по-видимому, не делающую чести ее участнику, подробности которой так или иначе стерлись. Строго говоря, остается неясным даже, был ли наш гвардеец «оскорбителем» или «оскорбленным», и неясность эта, на наш взгляд, намеренная.

Именно так характеризуется, как мы помним, главное действующее лицо гоголевской «Коляски» Пифагор Пифагорович Чертокуцкий: ... *вышел в отставку по одному случаю, который обыкновенно называется неприятною историею: он ли дал кому-то в старые годы оплеуху или ему дали ее, об этом наверное не помню, дело только в том, что*

его попросили выйти в отставку. Впрочем, он этим ничуть не уронил своего весу: носил фрак с высокою талией на манер военного мундира, на сапогах шпоры и под носом усы, потому что без того дворяне могли бы подумать, что он служил в пехоте, которую он презрительно называл иногда пехтурой, а иногда пехонтарией. Он бывал на всех многолюдных ярмарках, куда внутренность России, состоящая из мамок, детей, дочек и толстых помещиков, наезжала веселиться бричками, таратайками, тарантасами и такими каретами, какие и во сне никому не снились (Гоголь 1952–1953: т. III, 163).

Если *старый повыхчик* являет собой, так сказать, демона безликой неподвижности, то здесь перед нами своего рода демон всепроникающей общительности, навязчивости и беззастенчивости. Он столь же мелок и незначителен, как предыдущий персонаж, но точно так же не оставляет надежды на спасение, от него невозможно укрыться.

Этот вездесущий и всепроникающий герой, несколько не уронивший своего весу от оплеухи, со всей очевидностью весьма тесно связан с образом, появляющимся в следующих строках Мандельштам: *«Грянет ли в двери знакомое: – Ба! Ты ли, дружище, – какая издевка»*. По этому знакомому «Ба!» и всей бесконечно фамильярной манере без труда опознается Ноздрев, а точнее говоря, эпизод встречи Чичикова с Ноздревым на пути к Собакевичу:

«„Ба, ба, ба!“ вскричал он вдруг, расставив обе руки при виде Чичикова. „Какими судьбами?“

Чичиков узнал Ноздрева, того самого, с которым он вместе обедал у прокурора и который с ним в несколько минут сошелся на такую короткую ногу, что начал уже говорить ты, хотя, впрочем, он с своей стороны не подал к тому никакого повода» (Гоголь 1952–1953: т. V, 66 <гл. 4 первого тома>⁵).

В стихотворении функция этих существ, могущественных и вселильных в своей пошлости – вытолкнуть, вытеснить из жизни, из реальности того, кому они являются, страдающего лихорадкой большого (?), путешествующего без подорожной чиновника (?) автора стихотворения (?) (*Пропадом ты пропади, говорят, // Сгинь ты навек, чтоб ни слуху, ни духу*).

5 В контексте такого сопоставления эпитет *знакомый* в стихотворении приобретает, на наш взгляд, известную амбивалентность, указывая одновременно как на знакомство между собой протагонистов текста, так и на известность, узнаваемость этого персонажа для читателя. Ср. также в этой связи известные реплики Фамусова («*Ба! знакомые все лица!*») и Чацкого («*Ба! Друг старый, мы давно знакомы, вот судьба!*») в «Горе от ума» Грибоедова.

При этом гоголевские герои у Мандельштама, как нетрудно заметить, изображены весьма обрывочно и фрагментарно, так сказать, перечислены по характерным приметам. Очевидно автор рассчитывал на то, что читатель в состоянии почти бессознательно, автоматически достроить все остальное и вообразить себе этих демонов обыденности XIX века во всей их полноте, возможно даже не вспомнив об их создателе.

В самом деле, может показаться, что в стихотворении Мандельштам апеллирует непосредственно к исторической действительности, темной стороне минувшей эпохи первой половины XIX в., «золотого века» русской поэзии, стороне, противопоставленной творчеству. Однако, как мы попытались показать выше, весь этот ужас агрессивно-безликой реальности, сконцентрированный в четвертой и пятой строфе, сделан исключительно из гоголевского материала.

На наш взгляд, назвать при этом «Мертвые души» или «Коляску» подтекстами для стихотворения Мандельштама было бы неверным и, в определенном смысле, наивным решением. Скорее поэт пользуется тем, что эти тексты сыграли столь значительную роль в синтезе некоторой неопределенной субстанции, которую можно назвать культурным фондом представлений русского читателя об определенной эпохе. В этом пространстве литературные образы оказываются как бы равными реальности, а реальность тождественна той ее литературной интерпретации, которую некогда сконструировал Гоголь. Именно поэтому по упоминанию одной характерной черты оказывается возможным реконструировать целый характер, а по двум-трем характерам – нерадостную ипостась минувшего века, перекликающуюся с бедствиями века нынешнего.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Гаспаров 2001 – *Гаспаров М.Л.* Комментарии // *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза / Сост., вступ. ст. и коммент. М.Л. Гаспарова. М., 2001.
- Гоголь 1952–1953 – *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений. М., 1952–1953. Т. I–VI.
- Мандельштам 1990 – *Мандельштам О.Э.* Сочинения / Вступ. ст. С.С. Аверинцева, сост. С.С. Аверинцева и П.М. Нерлера, подгот. текста и комментарии А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера. М., 1990. Т. 1–2.
- Нерлер 1990 – *Нерлер П.М.* Комментарии // *Мандельштам 1990.*
- Сурат 2009 – *Сурат И.З.* Мандельштам и Пушкин. М., 2009.

РОМАНЫ «С КЛЮЧОМ» К. ВАГИНОВА: ОТ ПОИСКА ПРОТОТИПОВ К ПОИСКУ ИДЕЙ¹

Романы К. Вагинова: «Труды и дни Свистонова» (опубликован в 1929 г.), «Бамбочада» (опубликован в 1931 г.), «Гарпагониана» (написан в 1933 г., но опубликован много позже, уже после смерти автора, в 1983 г.), и в особенности «Козлиная песнь» (полностью опубликован в 1928 г.) – относятся к так называемым произведениям «с ключом» (ср. Иванов 2000), то есть с легко опознаваемыми прототипами. О прототипах героев этих романов писали уже много, говоря, например, о «списанности с природы персонажей Вагинова», которые «узнаваемы в реальных прототипах» (Герасимова 2008: 12). Тем не менее взаимно однозначного соответствия между персонажами вагиновских романов и реальными людьми нет: если, например, чаще всего говорится о том, что прототипом Тептелкина был Л.В. Пумпянский² (иногда также упоминается и П.Н. Медведев³), в Мише Котикове «опознаются» не только П.Н. Медведев, но и В.Н. Волошинов, и П.Н. Лукницкий. В Философе угадываются М.М. Бахтин, А.А. Мейер, С.А. Алексеев-Аскольдов, тогда как отдельные черты личности самого автора – Вагинова – вобрали в себя и Неизвестный поэт, и Свистонов, и Ев-

- 1 По-английски эта статья, написанная к юбилею профессора П. Торопа, будет опубликована в журнале *Sign Systems Studies*. Из-за издательских требований, связанных с типографическими нормами, в настоящем издании статьи мы опускаем ряд сведений библиографического характера (номера страниц, названия издательств, годы первой публикации или написания соответствующих текстов и т.д.).
- 2 Саму идею фамилии *Тептелкин* как обозначающую что-то негативное Вагинов заимствовал у Пумпянского (Николаев 2000b: 23), ср. в этой связи следующее «признание» автора «Козлиной песни»: «<...> может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию <...>» (Вагинов 2008с: 28). Ссылаясь далее на тексты романов Вагинова, мы будем указывать только номера страниц, по изданию Вагинов, 2008.
- 3 Среди других более-менее установленных соответствий такого рода укажем на следующие: Костя Ротиков – И.А. Лихачев, поэт Сентябрь – В. Март, Марья Петровна Далматова – М.В. Юдина, Свечин – С.А. Колбасев, Асфоделиев – П.Н. Медведев, Троицын – Вс.А. Рождественский, Психачев – Б.М. Зубакин, Локонов – А.Н. Егунов, Торопуло – Л. Савинов, Заэвфратский – Н.С. Гумилев, Варенька Ермилова – Лидия Иванова и т.д.

гений Фелинфлеин (впрочем, последний персонаж, кажется, «воплотил» еще и некоторые черты О.Д. Тизенгаузена и С.А. Мухина).

Поэтому интересно было бы предложить и другое направление исследований романов Вагинова – а именно, связанное с анализом представленных в них гуманитарных (лингвистических, литературоведческих, философских и т.д.) теорий: гуманитарных дискурсов соответствующей эпохи. Именно в этом смысле, в смысле перенесения в литературный текст тех или иных теорий или просто отдельных цитат (в изобилии рассыпанных по романам Вагинова), и имеет смысл рассуждать о прототипах вагиновских персонажей как об авторах соответствующих текстов, налагая тем самым существенное ограничение на понятие *прототипа* (иначе же круг лиц, та или иная черта характера или поведения которых нашли отражение в каком-то литературном персонаже, потенциально может быть расширен до бесконечности). Кроме того, нахождение источников перенесенных в литературные произведения цитат и теорий позволит органично вписать прозу Вагинова в общий интеллектуальный контекст его эпохи.

Анализировать романы Вагинова таким образом нелегко уже потому, что обрывки теорий и цитат рассыпаны в них по всему тексту, не будучи «концентрированно» представлены в отдельных больших отрывках, как это имеет место в некоторых других литературных произведениях⁴. В настоящей работе, не претендуя, разумеется, на какую бы то ни было полноту описания (невозможную в рамках одной статьи), мы сосредоточимся прежде всего на том, как различные гуманитарные: философские, лингвистические, «пред-семиотические» и т.д. – исследования и теории конца 1920-х – начала 1930-х годов отразились в четырех романах Вагинова или, если точнее, в *эволюции* его романной прозы⁵. Таким образом, предметом нашего изучения будет «реальный <...> диалог» (Бахтин 1997b: 324) произведений Вагинова с эпохой их создания.

Некоторые исследователи творчества Вагинова уже шли по этому пути. К примеру, О. Шиндина (Шиндина 2010) обнаружила параллели между романами Вагинова и некоторыми идеями и теориями тех, кого часто причисляют сегодня к участникам так называемого «круга Бахтина»⁶

4 Например, в романе В. Каверина «Скандалист, или вечера на Васильевском острове» (1928) (Вельмезова 2010b).

5 Эволюция прозы Вагинова как таковая уже неоднократно была предметом изучения исследователей-филологов (см., напр.: Никольская 1991; Tichomirova 2000; Герасимова 2008 и т.д.). В отличие от этих исследований, в настоящей статье мы более подробно сосредоточимся на включении эволюции вагиновской прозы в более общий интеллектуальный контекст истории гуманитарных идей.

6 Мы берем это выражение в кавычки, учитывая обсуждаемое и оспариваемое сегодня (не)соответствие его реальной исторической ситуации (см., напр., Sériot 2010).

(М.М. Бахтин, Л.В. Пумпянский и т.д.⁷). Исследовательница особенно настаивала на том, что не только Вагинов – писатель и поэт – находился под влиянием их научных дискуссий, но и сам он мог определенным образом влиять на формирование соответствующих теорий в целом. Это направление анализа кажется важным хотя бы потому, что в течение довольно долгого времени, несмотря на все более очевидный интерес к работам «круга Бахтина», того же Бахтина – особенно в западной научной традиции – часто «вырывали» из общего интеллектуального контекста его эпохи, изучая его как «одинокую звезду» на научном небосклоне (Ковальски 2001: 77). Это было не только методологически неверно, но и обедняло интерпретацию работ Бахтина. Более продуктивно, напротив, было бы «вернуть» Бахтина – как и самого Вагинова – их эпохе, изучая их труды в широком филологическом (и философском) контексте их времени. Что мы и попытаемся отчасти сделать в этой статье, сосредоточиваясь на изучении эволюции романной прозы Вагинова в свете развития советских гуманитарных наук в 1920–1930-е гг.

I. К понятию «взаимосвязанности». Если рассматривать романы Вагинова как единый метатекст⁸ (анализируемые вместе, четыре романа

7 Среди других участников дискуссий «круга Бахтина» были П.Н. Медведев, В.Н. Волошинов, И.И. Соллертинский, М.И. Каган, Б.М. Зубакин, М.В. Юдина, А.А. Мейер и другие. Что касается непосредственно Бахтина и Вагинова, они познакомились в 1924 году. В это время Бахтин работал над проблемами менипповой сатиры, полагая, что одной из особенностей этого жанра является «карнавальное видение» мира. Неудивительно поэтому, что Бахтин, считая Вагинова «истинно карнавальным писателем» (Никольская 1991: 8), высоко оценивал его романы. Тема карнавала – порой не замечаемая в романах Вагинова – в отдельных их эпизодах, действительно, «выходит на поверхность». Так, когда в «Козлиной песни» Марья Петровна выходит после всенощной, происходящее напоминает ей «карнавальное шествие» (Вагинов 2008с: 166), и т.д. См. также работу Шиндина 1989 о влиянии на Вагинова бахтинской концепции карнавала и Шиндина 2007 о других «карнавальных» аспектах вагиновской прозы (в более общем смысле с темой карнавала у Вагинова соотносится «карнавальное» смещение верха и низа, трагических и комических сторон жизни). Со временем Вагинов стал другом не только Бахтина, но и некоторых участников его «круга». (Правда, после публикации «Козлиной песни» Вагинов рассорился с некоторыми из своих знакомых, в том числе и с кем-то из «бахтинянцев». Так, Пумпянский «опознал» себя в отдельных персонажах «Козлиной песни», и это ему не понравилось.)

8 Это позволяют хотя бы их общие темы, например, «трагедия поколения, попавшего в трещину между мирами „старым“ и „новым“, и трагедия человека, попавшего в трещину между мирами внешним и внутренним» (Герасимова 2008:12; Шиндина 2010), а также тот факт, что некоторые персонажи, предметы и явления (даже сны вагиновских героев) переходят из одного романа в другой.

Вагинова образуют новый *текст*, становясь таким образом «текстами в тексте»⁹), первое, что бросается в глаза при чтении по крайней мере первых трех романов («Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова» и «Бамбочада»), – это удивительная разносторонность и начитанность персонажей в самых разных областях. Тептелкин – подобно своему основному прототипу Пумпянскому, чья эрудиция была «необычайной» (Николаев 2000b: 9), – кажется, интересуется вообще всем: «Если бы у вас были деньги, вы, пожалуй, всю мою библиотеку купили бы», – говорит ему уличный торговец книгами (Вагинов 2008: 37)¹⁰. Поэтому и лекции Тептелкин мог читать на самые разные темы (Там же: 77–78)¹¹: «То он с кем-нибудь читал о любви и толковал о прегнантном обороте, то кстати разбираал Данте¹² и, дойдя до середины пятой песни, до Паоло и Франчески, потрясенный, ходил по комнате, то комментировал прощание Гектора с Андромахой, то читал доклад о Вячеславе Иванове»¹³. «Необыкновенно»

9 Тороп 1981.

10 Страстным библиофилом был и сам Вагинов.

11 Пумпянский также за свою жизнь прочитал более тысячи самых разных лекций (Николаев 2000b: 27). Первый курс лекций, который Тептелкин решает читать публике в «южном городке» (Вагинов 2008: 76), был посвящен Новалису (Вагинов 2008: 77). В этой связи отметим интерес к Новалису и «бахтинианцев», прежде всего самого Бахтина (Бахтин 2000b:327; Бахтин 2003a: 80; Бахтин 2010b: 133 и т.д.). О влиянии Новалиса на Тютчева писал и Пумпянский (Пумпянский 2000i: 252). Тем не менее, так как найти источники *всех* дискурсов, о которых Вагинов мог знать и которые мог переносить в свою прозу, представляется невозможным, в настоящей статье мы ограничимся – здесь и далее – указанием лишь на некоторые возможные из них. Кроме того, хотя некоторые соответствующие работы были опубликованы уже после выхода вагиновских романов, содержащиеся в них идеи могли быть сформулированы уже в 20-х гг., в особенности это касается работ участников «круга Бахтина», часто щедро делившихся своими идеями еще до каких бы то ни было публикаций с другими.

12 См. в этой связи следующие работы Пумпянского: Пумпянский 2000d: 538; Пумпянский 2000g: 532; Пумпянский 2000k: 501, а также исследования Бахтина: Бахтин 2000d: 34–35, 39–40, 42; Бахтин 2003a: 79–80, 134, 184, 221; Бахтин 2008: 115–117 и т.д. – *E.B.*

13 Опять-таки, в большей или меньшей степени все это интересовало многих отечественных исследователей-гуманитариев в 20-е годы. К примеру, что касается Вяч. Иванова, Бахтин (Бахтин 2000b; Бахтин 2000d), Пумпянский (Пумпянский 2000d), Медведев (Медведев 1928: Ч. II, Гл. 2; Ч. III, Гл. 1) и другие участники «круга Бахтина» не только писали, но и выступали с лекциями о нем (Николаев 2000a: 768). Тем не менее, демонстрируя очевидный интерес к Иванову (так, что касается Бахтина, Иванов, вероятно, был его любимым автором вообще (Бочаров, Мелихова, Пул 2000: 562)), они в то же время настаивали на «бесперспективности и неисторичности

эрудирован и Евгений – центральный персонаж «Бамбочады», который «может заткнуть за пояс любого профессора» (Вагинов 2008: 352). Эти и другие вагиновские персонажи – подобно участникам «бахтинского круга» – интересуются историей (Там же: 47, 120), археологией (Там же: 98), американской цивилизацией (Там же: 27, 98), физикой (Там же: 75), математикой (в частности, теорией относительности, Там же: 87), музыкой (там же) и т.д.

Кроме того, многие области знания оказываются для вагиновских персонажей связанными одна с другой. Даже в «Гарпагониане», романе Вагинова, герои которого наиболее невежественны (см. далее), можно увидеть жалкие попытки увязать, хотя бы на уровне сравнений и метафор, архитектуру и музыку (Там же: 464), музыку и кулинарные знания и искусство (Там же: 457) (эта идея появляется уже в «Бамбочаде» (Там же: 285, 296)). Эта имплицитная «связанность всего со всем» проявляется даже в нахождении аналогий в разных аспектах внешнего мира, например, природы и кулинарии. Так, Торопуло находит аналогии по форме, цвету и т.д. (Там же: 307). В «Трудах и днях Свистонова» главный герой «соединяет» физику, географию, историю и философию «в историческом разрезе», считая их «одним огромным мемуаром человечества» (Там же: 247).

В «Козлиной песни» же мысль о связанности одной с другой разных сторон духовной деятельности еще более очевидна. Как пишет Тептелкин в «основном труде своей жизни» (Там же: 48), эстетическое является «гармонизацией природы и истории» (Там же: 49), что предполагает гармонию естественных и гуманитарных наук¹⁴. Возможно, именно поэтому

его поэтической и теоретической систем» (Николаев 2000а: 769). В связи с понятием «взаимосвязанности», обсуждаемым в этой части нашей работы, можно упомянуть и о том «общем вопросе», который, согласно Пумпянскому, следовало задать об Иванове, в своих работах увязывавшем научную культуру с поэзией: «[п]очему столько знания слилось с поэзией?» (Пумпянский 2000d: 538). Наконец, Вяч. Ивановым интересовался и сам Вагинов (см. Козюра 2005; Шиндина 2010).

- 14 Сами границы между естественными и гуманитарными науками считались в то время многими исследователями условными, относительными (Вельмезова 2010а). В своих более поздних работах этой точки зрения придерживался и Бахтин (Бахтин 2002с: 407). Тем не менее, в раннем прозаическом произведении Вагинова «Монастырь Господа нашего Аполлона» (1922) культура и искусство *противопоставляются* «химии, механике и физике» (Вагинов 1991: 481). Таким образом, возможно, не случайно то, что некоторые персонажи двух последних романов Вагинова (где о «высокой культуре» все больше и чаще забывают, см. об этом далее) имеют именно *технические* профессии: Торопуло – инженер (Вагинов 2008: 293) (как и, вероятно, Ермилов [Там же: 284]), Пуншевич – профессор физики (Там же: 323) и т.д.

на лекции Тептелкина приходят специалисты в самых разных областях знания. Это «знаток сумеро-аккадийских письмен», «старичок, которого увлекала античность» и даже «биолог» (Вагинов 2008: 77)¹⁵. Герои романов Вагинова вообще «часто» «сливаются с природой» (Там же: 152; Там же: 164): Костя Ротиков предлагает пойти послушать, «как изменяется язык отечественных осин» (Там же: 72); Тептелкин говорит о стволах деревьев как «прототипах колонн» (Там же: 88) и т.д.

Как говорят герои Вагинова, «[в] сущности, <...> все в мире соприкасается» (Там же: 305), «[в]се в мире удивительным образом соединено друг с другом» (Там же: 435). И эти их рассуждения словно вторят мыслям о «тщете односторонностей» и мечтам о «Великом Синтезе» в романе А.Ф. Лосева «Женщина-мыслитель» (1933–1934)¹⁶. В определенном смысле эти высказывания можно считать квинтэссенцией одной из моделей семиотического (или философского) знания в России в то время. Ведь семиотику можно считать не только наукой о знаках¹⁷, но и синтезом или диалогом различных сфер духовной деятельности вообще. Это стремление к науке «обо всем», характеризовавшее многих русских интеллигентов конца 20-х – начала 30-х гг., и нашло отражение в романах Вагинова.

С другой стороны, в этой «связанности всего со всем» можно различить и отголоски бахтинской концепции диалога, в данном случае – диалога между разными областями науки, культуры и искусства. Слово «диалог» в работах Бахтина могло употребляться сразу в нескольких значениях, причем, если его более широкое значение (связанное со смыслом вообще и с его передачей: ср. диалог между различными областями знания) появляется в бахтинских работах лишь в 1950-е гг., уже ранние

- 15 Возможно, так в роман «Козлиная песнь» попал биолог И.И. Канаев – член «круга Бахтина» (по мнению некоторых критиков, вообще в «Козлиной песни» он фигурирует как «фармацевт», появляющийся вместе с «философом») (Вагинов 2008: 74), см.: Никольская, Эрль 1999: 524).
- 16 Прототипом Радиной в «Женщине-мыслителе» послужила М.В. Юдина, также участница «круга Бахтина». О проблемах взаимопроникновения различных сфер духовной деятельности человека Лосев рассуждал и в других своих литературных произведениях, например, в повести «Трио Чайковского» (1933), где в персонаже Томилиной опять-таки «воплотились» некоторые черты Юдиной, и т.д. Об отражении философских воззрений Лосева в его литературных работах см.: Тахо-Годи 2004.
- 17 В контексте идеи о связанности всего со всем и семиотики, понимаемой как наука о знаках, ср. данное Медведевым определение литературоведения как области, относящейся к более широкой сфере идеологий. Понятие идеологии связывалось Медведевым с понятием надстройки и имело очевидную семиотическую направленность (Медведев 1928: Ч. I. Гл. 1). В «Марксизме и философии языка» В.Н. Волошинов также настаивал на «семиотическом» определении «идеологии», связывая ее со знаками (Волошинов 1930).

идеи и работы Бахтина, написанные в 1920-е гг., содержали в зародыше его будущую «диалогическую» концепцию (Velmezova 2012c).

Согласно этой концепции, все высказывания и идеи прошлого неизбежно так или иначе отражаются – или однажды отразятся – в теориях более поздних. Но точно так же из «всего» («Из какого сора!») рождаются книги Свистонова, центрального персонажа второго романа Вагинова: «<...> все его вещи возникали из безобразных заметок на полях книг, из украденных сравнений, из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повернутых сплетен» (Вагинов 2008: 176). Впрочем, то же порой говорили и о самом Вагинове: «У Вагинова нет своих слов. Все его слова вторичны. Он берет чужие отработанные слова, слагающиеся в чужие образы»; его слова «выветрены литературой», это «[ч]ужие слова, чужие образы, чужие фразы» (Бухштаб 1990: 275, 277).

II. Культура и жизнь: оппозиция или взаимопроникновение? Если идеи бахтинского *диалога* во многом родились из размышлений Бахтина о связи всего со всем (имеющим отношение к смыслу), то во всех романах Вагинова искусство, культура, с одной стороны, и реальность, с другой, – оказываются в оппозиции: «Искусство есть восхищенность, есть [особый] объективный фазис бытия. В эстетическом нет ни природы, ни истории, это особая сфера: и не логическая, и не этическая, и не сумма их» (Вагинов 2008: 49), – размышляет Тептелкин. Об оппозиции жизни и искусства рассуждает и Свистонов, полагая, правда, искусство более реальным, чем сама жизнь, и перенося реальных людей в свой роман (Там же: 194¹⁸). Образованные герои «Козлиной песни» затворяются от жизни в башне как в переносном смысле (ср. метафора *башни из слоновой кости*), так и в прямом (это башня в Петергофе, где они встречаются): «Башня — это культура, — размышлял он [Тептелкин], — на вершине культуры — стою я» (Там же: 27; см. также Там же: 66–67, 76, 95). При

18 Тема взаимоотношения писателя и его героев намечается уже в «Козлиной песни». Кроме того, в 1920-е гг. о проблемах отношений автора и героя рассуждали М.М. Бахтин, Л.В. Пумпянский, И.И. Лапшин, А.С. Лаппо-Данилевский, Т.И. Райнов и многие другие отечественные писатели, филологи и философы. В частности, проблема пересечения, взаимопроникновения литературы и реальности интересовала некоторых филологов-формалистов. Как в поведении Свистонова, «переносящего» реальных людей в литературу, так и в его вышеупомянутой технике «коллажа» как особого метода создания литературных произведений («из безобразных заметок на полях книг, из украденных сравнений» и т.д.: надо просто писать, а «связность и смысл появятся потом» (Вагинов 2008: 176)) можно различить аллюзии на идеи раннего ОПОЯЗа, для некоторых участников которого искусство было лишь набором приемов (ср. в этой связи классическую работу В.Б. Шкловского «Искусство как прием» [1917] [Шкловский 1990: 58–72]).

этом, как уточняет автор, «<...> [с]обственно идея башни была присуща всем моим героям. Это не было специфической чертой Тептелкина. Все они охотно бы затворились в Петергофской башне» (Вагинов 2008: 118). Сходную метафорическую роль башни для вагиновских персонажей выполняют также храм (Там же: 34), замо́к (Там же: 69), остров в море (Там же: 13, 47), «интеллектуальный сад с плодами культуры» (Там же: 76). В конце концов башня – опять же и в переносном, и в прямом смысле – разрушается (Там же: 158), а «высокая культура» в романах Вагинова, как мы увидим дальше, обращается в невежество и необразованность, в бессмысленные классификации, в потерю сущности классифицируемых предметов и в жалкое торжество лишь их дифференциальных признаков и устанавливаемых между ними отношений...

Тема взаимоотношений культуры, искусства и жизни отражена и в более ранних произведениях Вагинова. Противопоставляемая жизни, культура может буквально съест человека, о чем идет речь, например, в уже упоминавшемся выше «Монастыре Господа нашего Аполлона»: раненное цивилизацией и подобранное братией античное божество (= культура) восстанавливает силы тем, что пожирает одного за другим тех, кто ему поклоняется. В целом же проблема оппозиции либо же, напротив, взаимопроникновения искусства и жизни обсуждалась в 1920–1930-е гг. и в других художественных произведениях, и в философских трактатах.

Именно этой теме посвящена, в частности, первая (из ныне сохранившихся) опубликованная (в 1919 г.) работа Бахтина, статья «Искусство и ответственность» (Бахтин 2003b), где Бахтин ратует за то, что жизнь и искусство должны стать единым целым в человеческой личности, благодаря категории ответственности. Иначе не избежать трагедии – подобной трагедии вагиновских героев. Поэтому, наверное, неслучайно, что некоторые цитаты из этой статьи Бахтина, кажется, напрямую были перенесены в вагиновскую прозу. Вот пример такого параллелизма: «Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и обратно» (Бахтин 2003b: 5) – «Искусство – это извлечение людей из одного мира и вовлечение их в другую сферу» (Вагинов 2008: 194).

Впрочем, в 1920–1930-е гг. об отношении искусства и жизни рассуждали и многие другие философы (в том числе, не связанные непосредственно с Бахтиным и даже те, чьи философские воззрения в целом были порой противоположны бахтинским), например, А.Ф. Лосев. Если продолжать тему отражения гуманитарных наук в литературе, то проблематика искусства и жизни в их взаимоотношениях была одной из центральных в его уже упоминавшемся романе «Женщина-мыслитель». Персонажи этого произведения (Телегин, Воробьев да и сам повествователь) придерживаются по этому поводу разных точек зрения, причем в своих рассуждениях (искусство есть уход от жизни и искусство и жизнь – одно) они едва ли не повторяют строки из бахтинской статьи

«Искусство и ответственность»: «<...> в творчество человек уходит на время из „житейского волнения“ как в другой мир „вдохновения, звуков сладких и молитв“» (Бахтин 2003b: 5). Ср. с высказыванием А.Ф. Лосева: «<...> уже по одному тому, что искусство есть искусство, оно есть некий уход от жизни» (Лосев 1993: № 5, 82)¹⁹. А вот и противоположная точка зрения: «Искусство и жизнь <...> должны стать <...> единым» (Бахтин 2003b: 6) – «[искусство есть] человеческая жизнь в своем конкретном явлении» (Лосев 1993: № 5, 94)²⁰.

В целом же в первой трети прошлого века мыслителями как в России (что отражено в работах не только М.М. Бахтина и А.Ф. Лосева, но и П.Н. Медведева, Г.Г. Шпета, Е.И. Замятина...), так и в Западной Европе (размышления Г. Риккерта, Э. Гуссерля и т.д.) проблема отрыва искусства от жизни полагалась одной из наиболее насущных.

III. Философия, психология, литературоведение, лингвистика... Некоторые области гуманитарного знания «представлены» в романах Вагинова особенно детально. Подобно многим мыслителям начала прошлого века, герои Вагинова, кажется, не проводили строгих границ между интересующими их гуманитарными науками. И здесь вспоминаются слова Бахтина о том, что «философскими» его собственные исследования можно назвать лишь за неимением лучшего определения: это исследования ни лингвистические, ни филологические, ни литературоведческие, ни какие бы то ни было другие, но находящиеся на пересечении всех соответствующих дисциплин (Бахтин 1997b: 306). Если же вернуться к современному академическому разделению наук, то персонажей романов Вагинова особенно интересовали философия, психология, литературоведение и литература, лингвистика и языки.

III.1. Философия. Так, неизвестный поэт Троицын – подобно многим своим «современникам» (С.Л. Франку, Ф.А. Степу, Н.А. Бердяеву, Я.М. Бушпану, М.М. Бахтину и еще многим и многим другим) – размышляют об О. Шпенглере и о К.Н. Леонтьеве (Вагинов 2008: 58)²¹, что в общем контексте шпенглеризма могло предполагать, к примеру, обсуждение славянофильских идей последнего. В «год шпенглеризма» (Там же: 59)²² Шпенглера обсуждали вообще все, даже «какой-

19 Ср. с рассуждениями Медведева о [«семиотически»] закрытой сущности искусства (Медведев 1928: Ч. II, Гл. I).

20 Все эти вопросы обсуждались и в других литературных произведениях Лосева: «Трио Чайковского, Театрал» (1932), а также в его философских сочинениях (см. Тахо-Годи 2004).

21 Бахтин, например, спорил со Шпенглером, полагая культуры сущностями не закрытыми, а открытыми по отношению друг к другу (Бахтин 2003d: 51; особенно Бахтин 2002a: 455).

22 Русский перевод первого тома «Заката Европы» («Der Untergang des Abend-

нибудь Иванов Иванович с каким-нибудь Анатолием Леонидовичем» (Вагинов 2008: 58). Тептелкин читает самые разнообразные книги по философии и ее истории (Вагинов 2008: 37–38), размышляет, подобно неизвестному поэту (Там же: 81), о появлении новых религий (Там же: 38), и обыватели зовут его «философом» (Там же: 66). Но есть в «Козлиной песни» и персонаж, «официально» носящий прозвище Философа, – Андрей Иванович Андриевский (Там же: 67), вспоминающий Марбург и «великого Когена» (Там же: 68), дающий уроки методологии искусствознания (Там же: 73)²³ и рассуждающий о том, что «мир задан, а не дан; реальность задана, а не дана» (Там же: 70). Как уже отмечалось исследователями, хотя Бахтин и «опознал» в последнем эпизоде самого себя (Никольская, Эрль 1999: 524)²⁴, эти размышления скорее были «воспроизведением той критики понятия „данности“, которая была предпринята главой марбургской школы неокантианства Германом Когеном»: согласно Когену, предмет познания не «дан» нам, но лишь «задан». Предмет познания не «вещь», а задача познания, решение которой возможно только как уходящий в бесконечность ряд приближе-

landes» [1918]) вышел в 1923 году; соответствующая же глава «Козлиной песни» озаглавлена «Некоторые мои герои в 1921–1922 гг.» (писать свой роман Вагинов начал скорее всего во второй половине 1926 года). В то же время изображаемый в вагиновских романах «закат» последнего поколения петербургской дореволюционной интеллигенции (см. Сергиевский 1928: 284) как будто вторит шпенглеровскому «закату Европы».

- 23 Ср. в этой связи бахтинскую работу 1924 г. «К вопросам методологии эстетики словесного творчества» (Бахтин 2003с).
- 24 Анализируя биографию Бахтина, А.В. Коровашко (Коровашко 2003) приходит к заключению, что Бахтин не мог быть прототипом вагиновского «философа». Однако этот вывод и даже сама такая постановка вопроса снова возвращают нас к необходимости сузить понятие *прототипа* литературного произведения, говоря об отражении в литературе истории идей. Философией Когена интересовались многие участники «круга Бахтина»: о нем писал Л.В. Пумпянский (Пумпянский 2000f); П.Н. Медведев обсуждал его понятие эстетики (Медведев 1928: Ч. I, Гл. 2); М.И. Каган был его учеником, и т.д. В целом же многие русские философы начала XX века полагали Когена одним из немногих мыслителей, сумевших понять суть отношения «Я – Другой» как отношения асимметричного и необратимого. Интерес к Когену Бахтина объяснялся отчасти доверием, испытываемым Бахтиным к философии Марбургской школы неокантианства, во главе которой и стоял Коген: Бахтин полагал это течение единственным, способным, если не разрешить проблему «Я – Другой», то, по крайней мере, ориентированным на ее решение (Velmezova 2012с). Вообще же в начале прошлого века проблема «Я – Другой» волновала в России не только философов и историков философии (Б.П. Вышеславцев, И.И. Лапшин, А.И. Введенский, Н.О. Лосский...), но и психологов (В.М. Бехтерев, Л.С. Выготский), и т.д.

ний, никогда не приводящий к окончательно завершеному решению (В.Ф. Асмус, цит. по: Коровашко 2003: 31).

III.2. Психология. Герои Вагинова рассуждают о «раздвоенности сознания» (Вагинов 2008: 27), говорят о сознательном и бессознательном (Там же: 114), в частности, интересуясь фрейдизмом (Вагинов 2008: 75, 190). Интерес к фрейдизму можно различить и в собирании и купле-продаже сновидений вагиновскими персонажами (в «Гарпагониане»). Один из них, Анфертьев, даже намеревается продавать сновидения Институту мозга (Там же: 402 и дал.)²⁵. В «Трудах и днях Свистонова» о сновидениях говорит Куку (Там же: 206), в свое время «окрылявшийся» фрейдизмом (Там же: 190). Правда, у Вагинова можно различить и критику учения Фрейда. Тептелкин, например, размышлял о том, что «вот и палец можно истолковать по Фрейду, <...> что вот омерзительная концепция создалась столь недавно. Читал ли он философское стихотворение, вдруг фраза приковывала его внимание и даже любимое стихотворение Владимира Соловьева: *Нет вопросов давно, и не нужно речей. / Я стремлюсь к тебе, словно к морю ручей*, – приобрело для него омерзительнейший смысл» (Там же: 121). В начале XX в. фрейдизм был необычайно популярен среди многих отечественных интеллектуалов²⁶, и в частности, среди членов «круга Бахтина»: к примеру, И.И. Соллертинский (ср. у Вагинова «молодой человек, увлекающийся фрейдизмом; он даже уроки немецкого языка <...> брал у Тептелкина, чтобы читать Фрейда в подлиннике») [Вагинов 2008: 75] [Никольская, Эрль 1999:524]) и Л.В. Пумпянский интересовались открытиями З. Фрейда и О. Ранка (Михеева 1988: 49, 51–55; Васильев 1995: 11; Тугаева 2007; Tytkowski 2010: Partie III). «Бахтиняницы» (в том числе и сам Бахтин) выступали с лекциями о теориях Фрейда и активно обсуждали их во время своих встреч в 1924–1925 гг. Однако этот интерес к Фрейду не исключал и критики в его адрес со стороны членов «бахтинского круга». Так, не оспаривая огромного значения успехов фрейдизма в психиатрии, Волошинов противопоставлял распространению фрейдизма в гуманитарных и общественных науках тезис о том, что вне конкретных обществ не существует никаких абстрактных «биологических» индивидуумов, и напротив, люди всегда «обусловлены» определенными социально-экономическими факторами²⁷. В теориях Фрейда Волошинов (Волоши-

25 Институт мозга был основан в Петрограде в 1918 г. по инициативе В.М. Бехтерева.

26 Эта ситуация продолжалась до конца 20-х гг., когда теории Фрейда подверглись жесткой критике, в частности по причинам политического характера (борьба Сталина с Троцким, одним из наиболее ревностных поклонников учения Фрейда в Советском Союзе) (Лейбин 1999: 253, 258).

27 Ср. в «Козлиной песни»: «...каждая эпоха обладает ей одной свойственной формой или сознанием окружающего» (Вагинов 2008: 85).

нов 1925; Волошинов 1930; Волошинов 1995) видел крайнее проявление «биологизма» (биологического детерминизма), столь «модного» в 20-е гг. прошлого века в «буржуазном» мире, и отказывался интерпретировать явления культуры «по Фрейду». Отвращение, испытываемое Тептелкиным, не захотевшим «прочитывать» Фрейда в поэзии (см. выше), может быть сравнено с возмущением самого Волошинова, который на примере толкования гоголевского «Носа» И.Д. Ермаковым критиковал попытки применения психоаналитических методов к изучению литературных произведений (Волошинов 1995: Гл. 6). С другой стороны, согласно Волошинову, в целом «нет <...> никаких оснований делить психику на две сферы по принципу сознательности, как это делает фрейдизм: на сознательное и бессознательное» (Волошинов 1925: 203). В своей крайней формулировке эта идея означает, что «бессознательного» в таком виде, как его определял Фрейд, попросту не существует. В «Козлиной песни» неизвестный поэт как будто пытается воплотить эту идею в жизнь, «уничтожая» «границу между сознательным и подсознательным» (Вагинов 2008: 114), даже если в итоге он действует в противоположном направлении по сравнению с тем, на которое указывал апологет «сознательного» Волошинов²⁸. Неизвестный поэт стремится уничтожить собственное сознание, а не «подсознательное»: «Надо уничтожить границу между сознательным и подсознательным. Впустить подсознательное, дать ему возможность затопить светящееся сознание» (Вагинов 2008: 114), – что, в конечном итоге, приводит его к умственной деградации.

Другие участники «круга Бахтина» также критиковали Фрейда и его психоанализ в целом. Так, в статье 1924 г. Пумпянский еще упоминает Фрейда в относительно нейтральном контексте, анализируя поэзию В. Брюсова (Пумпянский 2000g: 533–534). Однако уже год спустя, в 1925 г., он пишет работу «К критике Ранка и психоанализа», где принижает значение психоанализа даже для медицины (Пумпянский 2000b). Затем, в исследовании «Литература современного Запада и Америки» (1929–1930), Пумпянский, подобно Волошинову, критикует Фрейда за его антиисторический подход и «извлечение» людей из их «конкретных» социальных контекстов (см. в этой связи замечания М. Тутаевой [Тутаева 2007: 490–491]). В середине 20-х гг. отрицательным было отношение к психоанализу и Медведева (Медведев 1996). Наконец, спустя несколько десятилетий, в диалогах с В.Д. Дувакиным Бахтин (которому в течение долгого времени будет приписываться «Фрейдизм» и другие вышеупомянутые работы Волошинова, где речь заходит о Фрейде), признавая Фрейда «великим, гениальным открывателем», говорит о том, что самому ему взгляды

28 По Волошинову, феномен сознания был тесно связан с понятием социальной среды (Tylkowski 2010: Partie III).

Фрейда чужды, да и «на русской почве» вообще «серьезных продолжателей фрейдизма» не было (Беседы 1996: 204)²⁹.

III.3. Литературоведение. Тост одного из персонажей «Козлиной песни», Кости Ротикова: «За литературную науку!» (Вагинов 2008: 98) – несомненно, поддержали бы и многие другие вагиновские герои. Персонажи «Козлиной песни» с удовольствием занимаются изучением поэзии как таковой, этим «бессмысленнейшим и ненужнейшим занятием» (Там же: 26): Тептелкин пишет «трактат о <...> неизвестном поэте» (там же; см. также Там же: 38, 46, 47) и, возможно, именно о нем читает доклады: «<...> я сделаю доклад о замечательном поэте <...>» (Там же: 27)³⁰. О поэзии рассуждает и сам неизвестный поэт (Там же: 89, 93): его воображаемые отсылки к смеху Гоголя и Ювенала (Там же: 84) напоминают о некоторых работах Бахтина (Бахтин 1997а; Бахтин 1997с; Бахтин 2010а), рассуждавшего о смехе и сатире у Ювенала и Гоголя. Кроме того, неизвестный поэт и Костя Ротиков долго «сидят <...> над испанскими, английскими, итальянскими поэтами <...> и обмениваются мыслями» (Вагинов 2008: 90). Даже Миша Котиков занимается не только фактографией, пытаясь по минутам восстановить жизнь поэта Заэвфратского (Там же: 147–148), но и, например, интересуется тем, что тот говорил «об ассонансах» (Там же: 63). Подобно Бахтину или Пумпянскому, чьей «непременной чертой научного стиля и научного метода» были «историко-литературные сопоставления» (Николаев 2000b: 10)³¹, персонажи перво-

- 29 Даже если Бахтин практически никогда не упоминает Фрейда в своих работах (как исключение из этого правила упомянем исследование Бахтин 1997b: 307 и Бахтин 2008: 441), его диссертационная работа о Рабле была строго раскритикована как «псевдонаучная фрейдистская по своей методологии» (Попова 2008: 916). Как и в случае других теорий и научных дискурсов, отраженных в прозе Вагинова, по поводу концепций Фрейда высказывались, конечно, не только члены «круга Бахтина». В то время по разным причинам (отсутствие социальной составляющей, «упрощенческий» подход, «биологизм» и т.д.) фрейдизм критиковался и другими отечественными исследователями, такими как: В.А. Юринцев, Н.А. Карев, А.М. Деборин и т.д. (Эткинд 1993)
- 30 Это очевидная аллюзия на доклад Пумпянского о поэзии самого Вагинова, сделанный в 1926 г. (Никольская, Эрль 1999: 516). Кроме того, в архивах Пумпянского сохранилось несколько незаконченных работ с разбором стихотворений Вагинова (черновики датируются 1922–1923 гг.) (там же; см. также Николаев 2000b: 23). Поэзию Вагинова анализировал и Вс. Рождественский, прототип Троицына в «Козлиной песни».
- 31 В частности, именно в «классической» филологии Пумпянский видел пример и модель для развития европейских «национальных» филологий (Николаев 2000b: 16). Тем самым он настаивал на единстве европейской культуры, восходящем к античности (Там же: 17), и на преемственности европейских филологических и культурных «традиций» (в «Козлиной песни» эту преемственность как будто воплощает Филострат – «собираатель-

го романа Вагинова увлекаются сравнительным литературоведением, особенно занимаясь Пушкиным. Тептелкин «сличает» его с Шенье (Вагинов 2008: 105)³² и Парни (Там же: 27); Костя Ротиков читает сонет Камознса и находит «огромное сходство в настроенности с пушкинским стихотворением: *Для берегов отчизны дальней...*» (Там же: 72)³³...

Если говорить о теориях более общих, в «основном труде своей жизни» Тептелкин намеревается «дать новые определения понятию романтического и понятию классического» (Там же: 49), а эти категории (в том числе, и в их отношениях друг к другу) были одними из основных, в частности для Бахтина и Пумпянского (см., напр., Бахтин 2000с: 289; Бахтин 2000d: 97–98; Бахтин 2003а: 235 и дал.; Бахтин 2008; Бахтин 2010b и т.д.; Пумпянский 1935; Пумпянский 1947; Пумпянский 2000а; Пумпянский 2000с и т.д.).

III.4. Языки и лингвистика в разных ее аспектах. Многие из персонажей Вагинова прекрасно владеют иностранными языками, подобно, впрочем, и самому Вагинову. В «Бамбочаде» таков полиглот Евгений Фелинглеин (Вагинов 2008: 276); в «Гарпагониане» Жулонбин несколько раз называется «преподавателем голландского языка» (Там же: 383, 392, 399)³⁴; в «Козлиной песни» разговор Кости Ротикова, «ирландского поэта», Агафонова и «немецкого студента» ведется «не на одном языке, а на всех языках одновременно»: по-гречески, по-латыни, по-итальянски, по-французски (Там же: 141); Костя Ротиков преподает английский язык (Там же: 140)... Однако, прежде всего, знатком иностранных языков в романной прозе Вагинова выступает Тептелкин. Он дает частные уроки не только немецкого (Там же: 75), но и «бесплатные уроки египетского, греческого, латинского, итальянского, французского, испанского, португальского языков», чтобы «поддержать падающую культуру» (Там же: 86), а на своей университетской лекции он «читает оригиналы и переводит их, привлекая бог знает скольких поэтов и на скольких языках» (Там же: 77)³⁵. С интересом и увлечением изучает Тептелкин и новые для него языки, например, санскрит (чтобы «проникнуть в восточную мудрость»

ный образ рафинированного придворного писателя позднего эллинизма» [Никольская, Эрль 1999: 516]).

32 Сравнения такого рода интересовали и Пумпянского (Николаев 2000b: 23; Пумпянский 2000а: 37, 109–110, 114).

33 Ср.: Пумпянский 2000е.

34 См.: Wright 2010: 34–35 об этом занятии как связанном со страстью Жулонбина к коллекционированию (на котором мы подробнее остановимся в следующей части статьи).

35 Тем самым «падающая культура» действительно была «поддержана»: «Некоторые студенты принялись изучать итальянский язык, чтобы читать о любви Петрарки и Лауры в подлиннике, иные стали грызть греческую грамматику, чтобы читать „Пир“ Платона» и т.д. (Вагинов 2008: 78).

[Вагинов 2008: 81]). Он совершенствуется в «египетском языке классического периода» (Там же: 88), читая «египетскую, на немецком языке, грамматику» (Там же: 87)³⁶ и сожалея о том, что «полного словаря египетского языка еще нигде на свете не существует» (Там же: 88).

Тептелкин же иногда рассуждает о языках и в чисто теоретическом плане, в частности о внутренней форме некоторых слов, в том числе и о «фонетической семантике» имен собственных, включая и его фамилию: «Что бы было, – подумал он, – если б моя фамилия была бы не Тептелкин, а совсем иная. Два слога „теп-тел“ несомненная ономотопия, слово „кин“ могло бы быть зловещим вроде „кинг“, но этому мешает консонантная „л“, а если б здесь было слоговое „л“, то получилось бы Тептеолкин, это было бы страшно заунывно» (Там же: 169). Можно провести параллель между этими размышлениями и многочисленными работами, создававшимися в 20–30-е гг. прошлого века, где высказывались похожие идеи. Таковы были, например, работы марристов или же приверженцев учения имяславия, в основе которых лежал антисосюррианский тезис о (имплицитном) влиянии форм слов на их семантику (Velmezova 2007: 263–286): в этом контексте кажется особенно значимым учение П.А. Флоренского о «звуково-онтологическом строении» имен собственных (Флоренский 1993: 18).

Кроме того, Тептелкин верно указывает на принадлежность египетского языка к семито-хамитской группе языков (Вагинов 2008: 88)³⁷. Слыша «грузнотелых баб, ругающихся крылатыми словами» (Вагинов 2008: 106), Тептелкин размышляет о феномене аргю: «„Наречие притонов, – определил он, – интересно исследовать, откуда и как появилось это наречие“. Он унесся во Францию XIII в., когда создавалось аргю» (Вагинов 2008: 106), – а в первой трети XX в. интерес к аргю как к особому «социальному диалекту» в России проявляли многие лингвисты, работавшие в Санкт-Петербурге (где и «жил» Тептелкин). Среди них были, например, И.А. Бодуэн де Куртенэ (Бодуэн де Куртенэ 1963), Б.А. Ларин (Ларин 1977а; Ларин 1977б), Е.Д. Поливанов (Поливанов, 1928; Поливанов 1931а; Поливанов 1931б)³⁸, Л.П. Якубинский (Якубинский 1930; Иванов, Якубинский 1932), В.М. Жирмунский (Жирмунский 1978)... Эти исследователи часто понимали аргю по-разному, но время от времени они обсуждали происхождение и эволюцию соответствующих феноменов, в том числе и во Франции-Ларин 1977б). Если вернуться к размышлениям Тептелкина, Жирмунский вполне разделит бы его мнение о времени воз-

36 Почему бы не «Demotische Grammatik» W. Spiegelberga (Spiegelberg 1925)?

37 Сегодня это название считается устаревшим: говорят не о семито-хамитской группе языков, а об афразийской семье языков (см., напр., Порхомовский 1990: 55).

38 Интерес Поливанова к аргю отражен также в романе Каверина «Скандалист, или вечера на Васильевском острове» (Velmezova 2012b).

никновения арго как «наречия притонов»: он полагал, что во Франции арго как «язык преступников» восходит к XIII–XIV вв. (Жирмунский 1978: 121).

Не лишены социолингвистических интересов и размышления Тептелкина о едином, общем языке «вновь созданной [Римской] империи» (Вагинов 2008: 27). Кроме того, если «при слове „императорский“ нечто поэтическое просыпалось в Тептелкине» (Там же: 27), в этом прочитывается аллюзия на мысли Пумпянского о связи русского стихосложения с самой идеей «классической монархии» (см., напр., его утверждение о «связи поэзии Пушкина», «классической монархии» и «заложении государства» [Пумпянский 2000h]; Вагинов 2008: 590; Пумпянский, 2000e).

Отдельные отголоски советской языковой политики 20–30-х годов прошлого века можно различить и «Бамбочаде»: так, посылая Торопуло фантик, Евгений бегло комментирует смену арабского алфавита латинским для татарского языка (Вагинов 2008: 376), что действительно имело место в 1927 г.³⁹.

Наконец, «основной труд жизни» Тептелкина называется «Иерархия смыслов» (Там же: 49)⁴⁰.

IV. «Иерархия смыслов» и другие классификации: от «высокой культуры» к... дифференциальным признакам? Как уже отмечалось выше, многие области знания оказываются для вагиновских персонажей связанными одна с другой. Именно на подобном пересечении лингвистики, литературоведения и, возможно, философии рождается основной труд жизни Тептелкина – «Иерархия смыслов. Введение в изучение поэтических произведений» (Там же: 48–49, 81)⁴¹. Речь в нем идет, в частности, о том, что «смыслы гнездятся в слове» (Там же: 49). Эта метафора, которая встречается уже у В.И. Даля, была широко распространена в 20-е гг. прошлого столетия. В частности, о смысловых «гнездах» писали Н.Я. Марр

39 В 1939 г. в основу татарской письменности была положена кириллица.

40 В связи с этим нельзя не вспомнить и о работе Пумпянского и «Смысл поэзии Пушкина», написанной в 1919 году и начинающейся следующими словами: «Итак, символическая иерархия могла быть незыблема лишь как классическая (монументальная) иерархия <...>» (Пумпянский 2000j: 564).

41 Приведем в этой связи слова неизвестного поэта: «Поэзия – это особое занятие. <...> Страшное зрелище и опасное, возьмешь несколько слов, необыкновенно сопоставишь и начнешь над ними ночь сидеть, другую, третью, все над сопоставленными словами думаешь. И замечаешь: протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третья слово подает, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами» (Вагинов 2008: 93–94). Труд Тептелкина так и остается не завершенным, подобно, впрочем, и «концепции русской литературы» у его основного прототипа Пумпянского, так никогда и не получившей завершения в виде отдельной монографии.

(Velmezova 2007: Partie II, Chapitre 2) и Бахтин (Бахтин 2000а: 356), сосланный на работу В.В. Виноградова об Ахматовой.

То, что в исследовании Тептелкина смыслы не только отыскиваются в словах (Вагинов 2008: 70, 89, 93), но и определенным образом упорядочиваются (ср. название этого труда – «Иерархия смыслов»), снова позволяет вспомнить о ранних этапах развития семиотики в Советском Союзе: по крайней мере для некоторых лингвистов, семиотические исследования начинались в то время именно с семантических (Вельмезова 2010а).

Любая устанавливаемая иерархия предполагает некоторую классификацию, упорядочение. В случае «Иерархии смыслов» в основе такой классификации была именно разносторонность Тептелкина, уже упоминавшаяся выше. Такая разносторонность и (пусть имплицитные) поиски «интегрального знания» отличают персонажей именно первого романа Вагинова, «Козлиной песни». Затем интересы героев Вагинова становятся все более и более приземленными, хотя слово «культура» по-прежнему полагается ими «великим» (Вагинов 2008: 202). Так, в «Грудах и днях Свистонова» главный герой тоже много читает и покупает самые разные книги (Там же: 178, 246 и т.д.); он ходит, например, на доклады Географического общества (Там же: 217), поддерживает разговор о некоторых явлениях, заставляющих вспомнить о (искусственной) конвергенции различных биологических видов (яблоня прививается к березе, дубу, липе... [Там же: 250], что, конечно, отсылает к экспериментам И. Мичурина⁴²) и т.д. Однако все это Свистонов делает уже не ради абстрактной любви к прекрасному, а в поисках сюжетов для собственной прозы (Там же: 178), как, впрочем, поступал и сам Вагинов. Более-менее начитанный Куку в своих интересах либо вторит другим (напр., Там же: 190), либо светски выставляет познания напоказ, красуясь в компании (Там же: 206): даже его кажущееся стремление к разносторонности носит показной характер (Там же: 190). А псевдозотерик Психачев, по оценке Свистонова, знает обо всем том, что говорит (жрецы Изиды, школа Пифагора и т.д.) меньше, чем можно было бы знать (Там же: 233).

В третьем романе Вагинова, «Бамбочаде», герои (прежде всего, Евгений Фелинфлейн) проявляют интерес не только к чтению как таковому (напр., Там же: 276–277), к музыке и ее истории (Там же: 278–279, 281 и т.д.), к живописи (Там же: 291), часто выступая (подобно Тептелкину и другим героям «Козлиной песни»), а также подобно членам «круга Бахтина» «культуртрегерами» (Там же: 278, 290–291, 346, 349 и т.д.), но и в гораздо большей степени, чем персонажи двух предыдущих романов, интересуются материальной стороной культуры, например, кулинарией и ее историей. Таков, прежде всего, Торопу-

42 Дискуссии о явлении конвергенции в биологии были очень распространены в России в 20-е гг. прошлого века, в частности, благодаря «Номогенезу» Л.С. Берга (Берг 1922); о феномене конвергенции как обсуждавшемся в то время и в гуманитарных науках см. Velmezova 2007: Partie III.

ло, только благодаря интересу к кулинарии выучивший историю, географию и иностранные языки (Вагинов 2008: 292), читающий в своем частном кружке лекции по истории кулинарии (Там же: 298) да и просто читающий что бы то ни было (Там же: 314, 315). Торопуло находит кулинарию у Гете (Там же: 319), интересуется Пушкиным – любителем пожарских котлет (Там же: 334), а Китаем – как «культурной» (в кулинарном, разумеется, отношении) «нацией» (Там же: 334). Под влиянием Торопуло кулинарией начинает интересоваться и Евгений (Там же: 275–276). Кроме того, интерес у героев «Бамбочады» возникает к предметам быта (например, к посуде (Там же: 338)), к фантикам и коробкам от папирос (Там же: 305), к оберткам от мыла (Там же: 326) и т.д. Для них все эти предметы отражают особую «область человеческого духа» (Там же: 305), меняющуюся с каждой новой эпохой. Так создается «Общество собирания мелочей» (Там же: 326).

Хотя уже в «Козлиной песни» образованный и начитанный Костя Ротиков собирает безвкусицу (Там же: 126–127, 140 и др.), в последнем романе Вагинова культура как нечто возвышенное исчезает и вовсе: героев интересует теперь исключительно «собирание мелочей» (соответствующее общество «переносится» из «Бамбочады» в «Гарпагониану», наряду с некоторыми персонажами третьего романа Вагинова: Торопуло, Пуншевичем...). Герои «Гарпагонианы» читают уже гораздо меньше, хотя и здесь различимы их жалкие попытки «прочитать» великое в малом, «культуру» – в мелочах (Там же: 458–459, 461). Правда, среди того, что вагиновские персонажи собирают или намереваются собирать, – предметы не только материальные, но и сновидения, а также «словесная новь»: по крайней мере часть чего сегодня назвали бы «постфольклором». Это «анекдоты, красивые фразы из книг, обмолвки, ошибки против русского языка» (Там же: 383), ругательства (Там же: 383, 386, 391), «праздники новой жизни» (Там же: 459), уличные песни (Там же: 400, 423), «воровской язык» (Там же: 423) и т.д. Хотя собирание слов вагиновскими персонажами и является новшеством, характерным именно для последнего романа Вагинова, интерес к словам и к словесным выражениям вообще проявляют и персонажи предыдущих его романов. Так, в «Бамбочаде» Евгений с интересом читает эпитафии на лошадином кладбище (Там же: 369) и надписи на стенах беседки (Там же: 364–366)⁴³, а в «Козлиной песни» Костя Ротиков записывает безвкусные эпитафии (Там же: 152) и надписи на стенах уборной (Там же: 122–123).

Если сравнить между собой только первый и последний романы Вагинова, то они контрастируют не только по степени разносторонности и образованности героев, но и по их начитанности (одно, конечно, не-

43 Так же поступал и сам Вагинов, интересовавшийся городским фольклором (Вагинов 1999: 500–511). В целом же в 20-е гг. прошлого века интерес к постфольклору вообще был достаточно большим: собирали новые пословицы, частушки и т.д.

посредственно связано с другим). Так, в начале первого романа Тептелкин – завсегдатай библиотек (Вагинов 2008: 79). Подобно многим участникам «круга Бахтина», он интересуется Бозцием (Там же: 38)⁴⁴, Шатобрианом (Там же: 74), Петраркой и Боккаччо (Там же: 79) и т.д.; даже превратившись в обывателя, он читает Ронсара, Петрарку, Полициано (Там же: 119), Цицерона (Там же: 161), «Джакомо Саннадзоро» и «Батиста Гварини» (Там же: 162), а заодно и краткую историю всемирной литературы (Там же: 132), думает о Данте и Беатриче (Там же: 168), спешит «в книжный магазин, как за водой живой» (Там же: 160). Повествователь, также завсегдатай книжных лавок (Там же: 97), ищет Данте, Филострата и энциклопедический словарь Бейля⁴⁵ (Там же: 97). Как говорит неизвестный поэт, «[в]се мы любим книги. <...> Филологическое образование и интересы — это то, что нас отличает от новых людей» (Там же: 98). Такими «новыми людьми» во многом и оказываются «отличающиеся <...> полным отсутствием духа критики, крайним невежеством и чрезвычайной наглостью» (Там же: 80) персонажи последнего романа Вагинова, «Гарпагоонианы», в частности классификаторы.

Тема упорядочения и классификации в той или иной степени присутствует и в трех первых романах Вагинова. Как уже отмечалось выше, «Иерархия смыслов» Тептелкина в «Козлиной песни» – это уже определенная классификация. В «Трудах и днях Свистонова» главный герой пытается упорядочивать и классифицировать свои книги (что для него тяжелый труд, так как «всякое разделение условно»), выделяя несколько разных параметров этой классификации (Вагинов 2008: 247–248). В «Бамбочаде» Торопуло намечает принципы классификации текстов вывесок (Там же: 326) и т.д. Но именно в «Гарпагоониане» страсть героев к классификации достигает своего апогея, превращаясь в центральную идею некоторых собирателей. Им, «коллекционерам», становится все равно, что собирать и классифицировать: ногти, окурки, сухие листья, старые лекарства, пустые бутылки, клизмы, огрызки карандашей и т.д. (Там же: 379–381). Недаром свое название последний роман Вагинова получил по имени мольеровского скупого Гарпагона: это своего рода *Плюшкиниана*.

44 По мнению Бахтина, «Утешение философией» Бозция (а именно эту книгу ищет Тептелкин) завершило развитие менипповой сатиры на античном этапе. Здесь также можно говорить о влиянии на Вагинова бахтинских теорий: как уже отмечалось выше, писатель знакомится с Бахтиным в тот период, когда Бахтин работает над проблемой менипповой сатиры как особого литературного жанра, хотя изложенная выше мысль об «Утешении философией» была эксплицитно выражена Бахтиным гораздо позже, уже во втором, значительно измененном издании работы о Достоевском (Бахтин 2002b), в 1963 г. О параллелях между «Козлиной песнью» и жанром менипповой сатиры см. Орлова 2009.

45 «Historical and Critical Dictionary» (1695–1697) П. Бейля (P. Bayle).

Речь при этом идет о важности классификаций как таковых: «Классификация – величайшее творчество. <...> классификация, собственно, оформление мира. Без классификации не было бы и памяти. Без классификации невозможно никакое осмысление действительности. Все люди невольно размещают все по ящикам. Я это делаю сознательно. Классификатор – лучший человек» (Вагинов 2008: 435). Как Вагинов, «прирожденный коллекционер», и сам однажды сказал, «[с]обирать, систематизировать можно все, и все интересно» (Вагинов, цит. по: Напельбаум, 1988: 92).

При этом, как отмечалось выше, героям Вагинова становится уже не только все равно, что именно классифицировать («Ведь если б я был скопидомом, то я собирал бы предметы, имеющие реальную ценность. Я же, как видите, собираю всякую чепуху или то, что считается чепухой» [Вагинов 2008: 435]), но за скобки в таких классификациях выносятся сама сущность предметов, остаются важны лишь их «дифференциальные признаки», которые и позволяют классифицировать эти предметы и которые связаны, скорее, с реальностью виртуальной, чем с реальностью как таковой, так как они устанавливаются самим классификатором. Так, упорядочивая записки, Жулонбин едва ли обращает внимание на их содержание: «Не обращая внимания на своеобразие этой записки, не задерживаясь ни на минуту над ней, может быть и смысл ее не дошел до него, Жулонбин стал подсчитывать количество гласных, согласных, слов, имен существительных, прилагательных. Затем он подложил ее под другие бумажки, взял счеты и стал подсчитывать, сколько же у него имеется на сегодняшний день – гласных, согласных, слов, имен существительных, имен прилагательных...» (Там же: 437). Вот его кредо: «Мы должны классифицировать предметы, изучать предметы, так сказать имманентно. Какое нам дело до всех этих картинок? Ведь мы не дети, которых привлекает пестрота красок и образов» (Там же: 468). И еще: «<...> для меня вещи не имеют никакого наполнения, я занят только систематизацией» (Там же: 460).

Таким образом, одновременно с исчезновением культуры как чего-то возвышенного и противопоставляемого жизни, растет интерес вагиновских персонажей ко всякого рода классификациям, к установлению отношений между предметами, где отступает на задний план сущность самих классифицируемых объектов. Кроме того, внимание читателя постепенно переключается с самих коллекционеров и классификаторов на классифицируемые объекты. Если опять-таки вернуться к истории гуманитарных наук, в похожем часто упрекали приверженцев структурализма. Структуралисты, по определению, не интересовались «сущностью» объектов или явлений как таковых, но только отношениями между ними в рамках некоторой системы, то есть – дифференциальными признаками, позволявшими эти отношения устанавливать. Пренебрежение к «предметам» и «явлениям» – «элементам системы» как таковым и осо-

бое внимание к отношениям между ними были свойственны прежде всего раннему (до 1950-х гг.) периоду в развитии структурализма (Виноградов 1990: 497), и эта тенденция имплицитно могла найти отражение в последнем романе Вагинова в переключении внимания автора (и читателей) с самих предметов на их классификации⁴⁶.

Отношение автора к происходившему вокруг него было очевидно: для самого Вагинова такой мир был неприемлем, недаром в последнем его романе, кажется, вообще нет персонажа, который бы хоть как-то отразил его черты, в отличие от первых трех романов (где это – отчасти, конечно, неизвестный поэт, Свистонов и Фелинфлеин). Более того, такое направление в эволюции содержания вагиновской прозы возможно было предвидеть уже наблюдая за тем, как развивается сюжет его первого романа: Филострат – «живой» образ античной культуры и ее преемственности, всегда находившийся рядом с Тептелкиным в начале романа (Вагинов 2008: 27), исчезает в конце этого произведения (Там же: 128). Тем самым эволюция романной прозы Вагинова и его художественного мира в целом соответствует тому, как воспринималось писателем развитие окружавшего его гуманитарного мира, многие стороны и тенденции эволюции которого становятся для Вагинова неприемлемыми в начале 1930-х гг.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Бахтин 1997а – *Бахтин М.М.* К вопросам теории романа. К вопросам теории смеха. <О Маяковском> // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 1997. Т. V.
- Бахтин 1997б – *Бахтин М.М.* Проблема текста // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 1997. Т. V.
- Бахтин 1997с – *Бахтин М.М.* Сатира // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 1997. Т. V.
- Бахтин 2000а – *Бахтин М.М.* Ахматова // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2000. Т. II.
- Бахтин 2000б – *Бахтин М.М.* Вячеслав Иванов // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2000. Т. II.

46 Конечно, в Советском Союзе в то время о структурализме в том виде, в каком мы понимаем его сегодня, говорить еще было нельзя. Даже «Основы фонологии» эмигрировавшего из России Н.С. Трубецкого будут опубликованы уже после смерти Вагинова, в 1939 г. Но с другой стороны, в 20-е гг. были уже написаны работы Е.Д. Поливанова, во многом предвосхитившие многие идеи великого труда Трубецкого, в частности идею «фонологического сита», налагаемого на человека его родным языком и обуславливающего восприятие им фонем другого языка. А отсюда уже меньше, чем полшага, до того понимания фонемы, которое мы находим в «Основах фонологии», исследовании структуралистском *par excellence* (см.: Velmezova 2012a).

- Бахтин 2000с – *Бахтин М.М.* «Парнас», декаданс, символизм // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2000. Т. II.
- Бахтин 2000d – *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2000. Т. II.
- Бахтин 2002a – *Бахтин М.М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2002. Т. VI.
- Бахтин 2002b – *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2002. Т. VI.
- Бахтин 2002с – *Бахтин М.М.* Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов. Тетр. 2 // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2002. Т. VI.
- Бахтин 2003a – *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2003. Т. I.
- Бахтин 2003b – *Бахтин М.М.* Искусство и ответственность // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2003. Т. I.
- Бахтин 2003с – *Бахтин М.М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2003. Т. I.
- Бахтин 2003d – *Бахтин М.М.* К философии поступка // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2003. Т. I.
- Бахтин 2008 – *Бахтин М.М.* Франсуа Рабле в истории реализма // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2008. Т. IV/1.
- Бахтин 2010a – *Бахтин М.М.* Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2010. Т. IV/2.
- Бахтин 2010b – *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2010. Т. IV/2.
- Берг 1922 – *Берг Л.С.* Номогенез, или эволюция на основе закономерностей. СПб., 1922.
- Беседы 1996 – Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. М., 1996.
- Бодуэн де Куртенэ 1963 – *Бодуэн де Куртенэ И.А.* «Блатная музыка» // *Бодуэн де Куртенэ И.А.* Избранные труды по общему языкознанию. М., 1963. Т. II.
- Бочаров, Мелихова, Пул 2000 – *Бочаров С.Г., Мелихова Л.С., Пул Б.* Комментарии // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2000. Т. II.
- Бухштаб 1990 – *Бухштаб Б.Я.* Вагинов // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения / Отв. ред. М.О. Чудаков. Рига, 1990.
- Вагинов 1991 – *Вагинов К.* Монастырь Господа нашего Аполлона // *К. Вагинов.* Козлиная песнь. Романы. М., 1991.
- Вагинов 1999 – *Вагинов К.* Семечки (Записная книжка. Отрывки) // *К. Вагинов.* Полное собрание сочинений в прозе. СПб., 1999.
- Вагинов 2008 – *Вагинов К.* Козлиная песнь. Романы. Стихотворения и поэмы. М., 2008.
- Васильев 1995 – *Васильев Н.Л.* В.Н. Волошинов. Библиографический очерк // *В.Н. Волошинов.* Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995.

- Вельмезова 2010а – *Вельмезова Е.В.* Законы семантики vs законы семиотики в «новом учении о языке» Н.Я. Марра // Современная семиотика и гуманитарные науки / Отв. ред. Вяч.Вс. Иванов. М., 2010.
- Вельмезова 2010б – *Вельмезова Е.В.* «Скандалист»... Н.Я. Марр (?) глазами В.А. Каверина // Порядок хаоса – хаос порядка. Сборник статей в честь Леонида Геллера / Сост. и ред. Е. Вельмезова, А. Добрицын. Берн, 2010.
- Виноградов 1990 – *Виноградов В.А.* Структурная лингвистика // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1990.
- Волошинов 1925 – *Волошинов В.Н.* По ту сторону социального. О фрейдизме // Звезда. 1925. № 5 (11).
- Волошинов 1930 – *Волошинов В.Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1930.
- Волошинов 1995 – *Волошинов В.Н.* Фрейдизм. Критический очерк // *Волошинов В.Н.* Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995.
- Герасимова 2008 – *Герасимова А.Г.* Труды и дни Константина Вагинова // К. Вагинов. Козлиная песнь. Романы. Стихотворения и поэмы. М., 2008.
- Жирмунский 1978 – *Жирмунский В.М.* Национальный язык и социальные диалекты. Letchworth; Herts, 1978.
- Иванов 2000 – *Иванов Вяч.Вс.* Жанры исторического повествования и место романа с ключом в русской советской прозе 1920–1930-х годов // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Статьи о русской литературе. М., 2000. Т. II.
- Иванов, Якубинский 1932 – *Иванов А.М., Якубинский Л.П.* Язык пролетариата // *Иванов А.М., Якубинский Л.П.* Очерки по языку. Для работников литературы и для самообразования. Л.; М., 1932.
- Ковальски 2001 – *Ковальски Э.* Скрытые формалисты или виднейшие критики формальной школы // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2001. № 1.
- Козюра 2005 – *Козюра Е.О.* Культура, текст и автор в творчестве Константина Вагинова. Автореферат кандидатской диссертации. Воронеж, 2005.
- Коровашко 2003 – *Коровашко А.В.* Михаил Бахтин в романе Константина Вагинова «Козлиная песнь» // Вестник Нижегородского университета. Серия Филология. 2003. Вып. 1.
- Ларин 1977а – *Ларин Б.А.* К лингвистической характеристике города (несколько предпосылок) // *Ларин Б.А.* История русского языка и общее языкознание. М., 1977.
- Ларин 1977б – *Ларин Б.А.* О лингвистическом изучении города // *Ларин Б.А.* История русского языка и общее языкознание. М., 1977.
- Лейбин 1999 – *Лейбин В.М.* Репрессированный психоанализ: Фрейд, Троцкий, Сталин // *Овчаренко В.И., Лейбин В.М.* Антология российского психоанализа. М., 1999. Т. II.
- Лосев 1993 – *Лосев А.Ф.* Женщина-мыслитель // Москва. 1993. № 4–7.
- Медведев 1928 – *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.
- Медведев 1996 – *Медведев П.Н.* Иоланд Нейфельд. Достоевский // Бахтин под маской / Отв. ред. И.В. Пешков. М., 1996. Вып. 5 (1). Маска пятая (первая полумаска).

- Михеева 1988 – *Михеева Л.В.* И.И. Соллертинский. Жизнь и наследие. Л., 1988.
- Наппельбаум 1988 – *Наппельбаум И.М.* Памятка о поэте // Четвертые тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988.
- Николаев 2000a – *Николаев Н.И.* Примечания // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Николаев 2000b – *Николаев Н.И.* Энциклопедия гипотез // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Никольская 1991 – *Никольская Т.Л.* Константин Вагинов, его время и книги // К. Вагинов. Козлиная песнь. Романы. М., 1991.
- Никольская, Эрль 1999 – *Никольская Т.Л., Эрль В.И.* Примечания // К. Вагинов. Полное собрание сочинений в прозе. СПб., 1999.
- Орлова 2009 – *Орлова М.А.* Жанровая природа романа Константина Вагинова «Козлиная песнь». АКД. СПб., 2009.
- Поливанов 1928 – *Поливанов Е.Д.* Задачи социальной диалектологии русского языка // Родной язык и литература в трудовой школе. 1928. № 2, 4–5.
- Поливанов 1931a – *Поливанов Е.Д.* О блатном языке учащихся и о «славянском» языке революции // *Поливанов Е.Д.* За марксистское языкознание. Сборник популярных лингвистических статей. М., 1931.
- Поливанов 1931b – *Поливанов Е.Д.* Стук по блату // Е.Д. Поливанов. За марксистское языкознание. Сборник популярных лингвистических статей. М., 1931.
- Попова 2008 – *Попова И.Л.* Комментарии и приложения // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. М., 2008. Т. IV/1.
- Порхомовский 1990 – *Порхомовский В.Я.* Афразийские языки // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1990.
- Пумпянский 1935 – *Пумпянский Л.В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век. Сборник статей и материалов / Отв. ред. А.С. Орлов. М.; Л., 1935.
- Пумпянский 1947 – *Пумпянский Л.В.* Сентиментализм // История русской литературы IV: Литература XVIII века / Отв. ред. Г.А. Гуковский, В.А. Десницкий. М.; Л., 1947. Ч. 2
- Пумпянский 2000a – *Пумпянский Л.В.* К истории русского классицизма // Л.В. Пумпянский. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пумпянский 2000b – *Пумпянский Л.В.* К критике Ранка и психоанализа // Бахтинский сборник – IV / Отв. ред. В.Л. Махлин. М.; Саранск, 2000.
- Пумпянский 2000c – *Пумпянский Л.В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пумпянский 2000d – *Пумпянский Л.В.* О поэзии В. Иванова: мотив гарантий // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.

- Пумпянский 2000e – *Пумпянский Л.В.* Об оде Пушкина «Памятник» // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Сборание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пумпянский 2000f – *Пумпянский Л.В.* Основная ошибка романа «Зависть» // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Сборание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пумпянский 2000g – *Пумпянский Л.В.* Памяти В.Я. Брюсова // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Сборание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пумпянский 2000h – *Пумпянский Л.В.* Петербург Пушкина и Достоевского // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Сборание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пумпянский 2000i – *Пумпянский Л.В.* Поэзия Ф.И. Тютчева // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Сборание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пумпянский 2000j – *Пумпянский Л.В.* Смысл поэзии Пушкина // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Сборание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пумпянский 2000k – *Пумпянский Л.В.* Статьи о Тургеневе // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Сборание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Сергиевский 1928 – *Сергиевский И.* Константин Вагинов – «Козлиная песнь» // Новый мир. 1928. № 11.
- Тахо-Годи 2004 – *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева и его истоки. АКД. М., 2004.
- Тороп 1981 – *Тороп П.* Проблема интекста // Ученые записки Тартуского университета. 1981. Т. 567 (Труды по знаковым системам. 1981. Т. XIV).
- Тутаева 2007 – *Тутаева М.Н.* Теория З. Фрейда в восприятии и оценках М.М. Бахтина и его круга // Филологические исследования. 2007. № 9.
- Флоренский 1993 – *Флоренский П.А.* Имена. Кострома, 1993.
- Шиндина 1989 – *Шиндина О.В.* О карнавальной природе романа Вагинова «Козлиная песнь» // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции. М., 1989.
- Шиндина 2007 – *Шиндина О.В.* Мотив сновидения в творчестве К. Вагинова (отражение бахтинской концепции мениппеи) // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2007. № 19 (45) (Аспирантские тетради: Научный журнал).
- Шиндина 2010 – *Шиндина О.В.* Творчество К.К. Вагинова как метатекст. Автореферат кандидатской диссертации. Саратов, 2010.
- Шкловский 1990 – *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990.
- Эткинд 1993 – *Эткинд А.М.* Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб, 1993.
- Якубинский 1930 – *Якубинский Л.П.* Классовый состав современного русского языка. Язык крестьянства // Литературная учеба. 1930. № 4.

- Sériot 2010 – *Sériot P.* Vološinov, la philosophie de l'enthymème et la double nature du signe (Préface) // *Vološinov V.* Marxisme et philosophie du langage. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage. Limoges, 2010.
- Spiegelberg 1925 – *Spiegelberg W.* Demotische Grammatik. Heidelberg, 1925.
- Tichomirova 2000 – *Tichomirova E.* Zur Evolution der Prosa Konstanin Vaginovs in den zwanziger und dreissiger Jahren des 20. Jahrhundert // *Zeitschrift für Slawistik.* Dresden, 2000. 45/2.
- Tylkowski 2010 – *Tylkowski I.* V.N. Vološinov en contexte: essai d'épistémologie historique. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne. Lausanne, 2010.
- Velmezova 2007 – *Velmezova E.* Les lois du sens: la sémantique marriste. Bern [et al.], 2007.
- Velmezova 2012a – *Velmezova E.* E.D. Polivanov théoricien de la didactique des langues // *Actes du Colloque international «Evgenij Polivanov (1891–1938) et sa contribution à la linguistique».* Paris, 2009.
- Velmezova 2012b – *Velmezova E.* La linguistique d'un écrivain soviétique: E. Polivanov dans *Le faiseur de scandales* de V. Kaverin // *Actes du Colloque international «Evgenij Polivanov (1891–1938) et sa contribution à la linguistique».* Paris, 2009.
- Velmezova 2012c – *Velmezova E.* Le *dialogue* bakhtinien: entre «nouveau terminologique» et obstacle épistémologique // *Actes du colloque international «Dialogisme: langue, discours».* Montpellier, 2010.
- Wright 2010 – *Wright E.* Коллекционер в прозе Константина Вагинова. Типология, эволюция, апофеоз. (Mémoire de maîtrise présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne). Lausanne, 2010.

ПУТЬ К ПОСЛОВИЦЕ

«За пословицами и поговорками, – пишет В.И. Даль, – надо идти в народ <...> в образованном и просвещенном обществе пословицы нет <...>. Готовых пословиц высшее общество не принимает, потому что это картины чуждого ему быта, да и не его язык» (Даль 1957: 8).

Пословица безусловно является образцом текста: ее отличает смысловая связность и цельность (ЛЭС 1990: 389).

Полная пословица состоит обычно из двух частей: из *обиняка*, картины, общего суждения и из *приложения*, толкования, поучения; нередко вторая часть опускается, «представляется сметливости слушателя» (Даль 1957: 20). По своей лингвистической ориентации пословица обращена к предшествующему контексту: как правило, она заключает, подытоживает рассуждение. Говорящий использует пословицу только, если он убежден, что она входит в общий фонд знаний с собеседником. Только это может гарантировать правильность и своевременность восприятия. Эта общность знаний и позволяет в ряде случаев «умолчание» второй части:

Человек предполагает, // а Бог располагает.

Улита едет, // когда-то будет.

Свежо предание, // а верится с трудом.

Все это было бы смешно, // когда бы не было так грустно.

Первая часть никогда не выступает как самостоятельное законченное высказывание. Она и просодически характеризуется, как правило, интонацией незаконченности с оттенком восклицания. Не любая пословица поддается подобному «усечению». Причиной может быть и синтаксическая, и ритмическая организация, или еще степень связи с предшествующим текстом. Вопрос о неделимости пословиц может стать темой отдельного исследования.

Здесь сравним лишь для примера «Свежо предание, // а верится с трудом» Грибоедова, где первая часть фигурирует даже как заглавие романа (у И. Грековой), со стихом, ставшим пословицей, из басни Крылова: «А Васька слушает, да ест». Этот последний, как правило, фигурирует в речи целиком. Причиной этого в данном случае может быть и сжатость (краткость), и наличие союза *да*, выражающего тесную связь с предыдущим.

Синтаксические структуры пословиц весьма разнообразны. Нас сегодня будут интересовать те, где соединение частей обеспечивают сочинительные союзы. Предыдущие исследования (Касаткина 2004: 83) показали, что в пословицах встречаются союзы *a*, *и* и *да*. Противительный союз *но*, фактически в пословицах не встречается. Уместно здесь напомнить, что А.А. Зализняк при изучении «Берестяных грамот», в которых находит отражение обыденная жизнь жителей Новгорода, отметил 435 случаев употребления союза *a* и только один случай употребления *но*, в тексте, написанном одним монахом. В этом тексте были замечены и другие черты книжного стиля. В церковно-славянских текстах XI–XV вв. наблюдается обратное явление: союз *но* встречается наиболее часто. Эти наблюдения позволяют говорить о книжном характере этого союза. Данные изучения русских говоров (Касаткина 2004: 48–61) подтверждают это: союз *но*, в противоположность союзу *a*, употребляется в крайне редких случаях. Этот короткий экскурс помогает понять (объяснить) отсутствие союза *но* в пословицах, где его заменяют другие союзы:

Бог видит, *да* нам не сказывает. (*но, a*)

Сей, рассевай, *да* на небо взирай. (*но*)

Близок локоть, *да* не укусишь. (*a, но*)

Итак, кроме союза *да*, который может выступать в значении союзов *и*, *a*, *но*, и который имеет хождение как в разговорной так и в поэтической речи, в пословицах широко употребляются соединительный союз *и* и противительный *a*.

Следует напомнить, что в IX–X вв. в различных переводах древнегреческих текстов союз *καί* представлен то союзом а, то союзом и (и). Так в Евангелии от Матфея (7,29):

(1) ἦν γὰρ διδάσκων αὐτοὺς ὡς ἐξουσίαν ἔχων, καί οὐχ ὡς οἱ γραμματεῖς αὐτῶν.

Бѣ бо оуча а • ако власть нмыи • и не ако кънижници ихъ и фарисѣи • (Архангельское Евангелие)

Бѣ бо оуча ѣко власть нмы • и не ѣко кънижници ихъ и фарисѣи • (Мариинское Ев., Зографское Ев., Ассеманиево Евангелие).

Бѣ бо оуча ихъ • ако власть нмы • а не ако кънижникъ • и фарисеи • (Саввина книга)

или в Слове Иоанна Златоуста на Вербное воскресенье:

(2) Ἐπιστρέψατε τὰς καρδίας ὑμῶν ἐπὶ τὰ τέκνα ὑμῶν καί μὴ μύσητε τοὺς ὀφθαλμοὺς πρὸς τὴν ἀλήθειαν.

Обратіте сръдца ваша къ чадомъ • и не смѣжіте очью вашею къ истинѣ • (Сборник Клоца Ia, 4)

Обратите срьдъца ваша къ чадомъ своимъ • а не съмѣжанте очю си противъ истинѣ • (Супрасльская рукопись 325,8).

Из приведенных отрывков (Ефимова 2000: 28–40) видно, что союз *и* мог иметь противительное значение.

Ф.И. Буслаев (Буслаев 1959: 539) пишет, что в «старой и народной речи» союз *а* выступал и как соединительный, и приводит в пример:

(3) Язь, господине, ту грамоту данную писал, *а* рука моя.

Таким образом оба союза могли быть взаимозаменяемы.

Читая сегодня текст, описывающий события 1649 года:

(4) «Стрельцы и жители белых слобод выражают бурное недовольство, грозят новой «замятней» <...> Савка Коренин <...> пригрозил: «Только де государь изволит, и мы вас всех побьем... *а* холопы ваши все с нами ж будут» (Андреев 2006: 131).

трудно с точностью сказать каково здесь значение союза *а*: надо ли его понимать как присоединительный, который в современном языке можно заменить на *и*, или как противительный, и в этом случае в основе отрывка лежит полемическая пресуппозиция: холопы будут с их хозяевами.

В современном русском языке разница в употреблении этих союзов кажется настолько очевидной, что их сопоставление представляется совершенно излишним. Однако наблюдение над спонтанной речью, как и изучение письменных текстов позволяют выделить ряд случаев, когда во фразе при одном и том же лексико-синтаксическом составе может употребляться как союз *а*, так и союз *и*. Что же меняется в содержание текста при замене одного союза на другой?

Обратимся к анализу хорошо известной поговорки

(5) *Делу время, (а) потехе час.*

Смысл ее не требует разъяснений. Но, возможно, не все знают, что это выражение восходит к царю Алексею Михайловичу. Он любил охоту и охотился часто, в веселой компании. Вот что пишет о царе И. Андреев (Андреев 2006: 82): «Он уже с юных лет знал меру, границы которой потом определит сам [в «Уряднике»]» – «*дѣлу время и потѣхе часъ*» (ПЛДР 1989: 287).

Итак, можно констатировать, что «формулировка» царя и действующая сегодня поговорка отличаются друг от друга лишь (!) союзом, а последствия этого оказываются немаловажными.

В сборниках поговорок XVIII в. формулировка царя отсутствует, нет ее и в словаре Российской Академии (1789–1794). Формулировку с союзом *а* начинают употреблять в XIX в., противопоставляя *дело потехе и время часу*. Это и приводит к «ошибочному» значению (Бирих 2005: 182–183). В течение XIX века наблюдается некоторая нестабильность,

«конкуренция» между двумя вариантами: И.М. Снегирев приводит выражение с союзом *a* (Снегирев 1848: 109), Н.П. Макаров приводит формулировку с *и* (Макаров 1867: 689), в работах М.И. Михельсона (Михельсон 1902: 277–278) и В.И. Даля (Даль 1957: XI) выражение дается вообще без союза, что синонимично наличию противительных отношений.

Бытующая пословица построена по простой противительной схеме: две тема-ремагические структуры (*делу / время, потехе / час*), которые могут быть соединены противительным союзом *a* (рис. 1).

Даль писал, что «каждая пословица говорится на несколько ладов, особенно в случае приложения ее к делу» (Даль 1957: 13). Действительно, расстановка акцентов, просодические вариации могут внести некоторые нюансы в значение пословицы. Так, та же пословица может быть организована в одну тема-ремагическую структуру

Делу время, (*a*) потехе час.
Т R

Здесь интонационно подчеркивается противопоставление *времени часу*. Слово *время* реализуется на подъеме, характерном для базы темы, за которым наступает (оρίζается) нисходящее движение тона на ядре ремы *час* (рис. 2)

Формулировка из «Урядника» по построению тесно связана с третьей главой книги Екклесиаста (или Проповедника):

(б) *Всему свое время, и время всякой вещи под небом; время рождаться и время умирать; время насаждать и время вырывать посаженное; <...>*.

Текст построен на перечислении оппозиционных блоков, состоящих из соседства противопоставленных по смыслу сочетаний, лексических антонимов: *рождаться vs умирать; разрушать vs строить; смеяться vs плакать* и т.д. Слово *время*, повторенное перед каждым элементом, создает ритм целого. Соединение двух оппозиционных элементов союзом *и* показывает их равенство, одноплановость, их одинаковую важность.

В формулировке царя Алексея Михайловича два элемента также соединены союзом *и*. Здесь важно вспомнить, что в древнерусском языке слова *время* и *час* употреблялись как синонимы (Срезневский 1903: 1479). Следовательно в этой формулировке нет ни лексического, ни синтаксического выражения противопоставления. Конечно, трудно предположить, как именно произносил царь Алексей заключение своего вступления к «Уряднику». Но совершенно очевидно, что пословица и формулировка царя различны по построению. В пословице мы находим две тема-ремагические структуры, где говорящий объединяет (посредством союза *a*, или без него) две темы, чтобы сопоставить их и, приписывая

каждой теме ее рему, показать их различие. В «формулировке» царя структура иная: тема – *делу* и ядро ремы – *потехе* соединены сочинительной связью. Кроме того они объединяются и интонационно. Графики реализаций показывают резкий подъем тона на ударном слоге *делу* (тематический подъем), затем тон удерживается в относительно высокой зоне частот (знак продолжения речи) до ударного слога *потехе*, где наблюдается резкий спад в зону частот конца фразы (**рис. 3**) характерный для фразового ударения (Фужерон 1989: 96–101). Основная цель высказывания показать одноплановость, параллельность различных элементов – всему надо уделять время. Перед нами идея высказанная в книге Екклесиаста (3.1): «Всему свое время, и время всякой вещи под небом».

На сайте ГРАМОТА.РУ после краткой истории возникновения пословицы можно прочитать несколько странный на наш взгляд комментарий: «Царь Алексей Михайлович, видимо не был автором народной пословицы, поскольку параллельно ей в XVII веке уже бытовали по крайней мере две другие <...>. Это доказывает, что к тому времени уже существовала народная пословичная модель, по которой создана и пословица о деле и потехе. <...> Алексей Михайлович лишь употребил в своей Прилоге известную народную пословицу, чтобы придать больший вес рекомендациям „Урядника“».

Как мы показали выше «формулировка» царя построена по модели Екклесиаста. Пословица как таковая не существовала во времена царя Алексея Михайловича. Рассмотрим, о каких же двух других «пословицах», послуживших моделью царю Алексею, говорит автор сайта. Первая, по его мнению:

(7) *Пению время и молитве час.*

Это первая строка троичного тропаря 5-го гласа, который поется по вторникам на утрени Великого поста (Часослов). Религиозная православная служба с обязательным пением окончательно выработалась в VII веке. Русская церковь не изобрела ничего нового, она все заимствовала у Византийской церкви. Надо также добавить, что этот стих песнопения, которое исполняется лишь редко, не мог бы стать пословицей, если бы не использование его в качестве побудки монахом-будильщиком, когда он будил братьев на ночную службу: *Пению время и молитве час!*

Пение, неотъемлемая часть православной службы, синонимично молитве. Эта синонимия приводит к тому, что обе синтагмы выражения воспринимаются как перечисление, или уточнение одна другой (**рис. 4**). Синтагматическое ударение падает на *Пению* и на *молитве, время и час* в роли предикатов употребляются в значении «пора». Перед нами две рематические структуры, каждая с ударением на начальном элементе. Во времена царя Алексея это выражение не существовало в качестве пословицы. Наличие соединительного союза *и* не достаточно, чтобы считать, что оно послужило образцом для формулировки в «Уряднике».

В качестве пословицы мы находим это выражение в сборнике В.И. Даля *Пословицы русского народа*, где оно фигурирует с союзом *а*: *Пению время, а молитве час*.

М.И. Михельсон в своем *Опыте русской фразеологии* под входным номером 1334 приводит выражение без союза: *Пению время, молитве час*.

Таким образом, можно сказать, что стих троичного тропаря прошел долгий путь сквозь века: 1) существительные *время* и *час* перестали быть синонимами; 2) изменение или упразднение союза привело к появлению противительных отношений. Исходное значение полностью изменяется. Теперь речь идет не о божественном пении, а о пении «светском», которое противопоставляется молитве. Части высказывания, которые при союзе *и* были синонимичны, при союзе *а* стали противительными. Начало тропаря превратилось в пословицу.

Как показали результаты опроса, наиболее вероятной является реализация высказывания, организованного в одну тема-рематическую структуру. Но каково же значение пословицы? Было бы абсурдно думать, что нужно уделять больше времени пению, чем молитве. Однако логично было бы предположить оппозицию между *временем* (каким-то, неопределенным) и *часом* (временем определенным, ограниченным): «Пой когда хочешь, сколько хочешь, но есть определенный час для молитвы». Именно в этом смысле эта пословица используется Лесковым:

(8) Они за одним другого не забывают <...> *У них пению время, а молитве час*. <...> У них божие идет богowi, а кесарево кесареви.

Заметим однако, что тот же опрос показал, что эта пословица мало употребительна.

Вот другое выражение, которое, по мнению автора сайта ГРАМО-ТА.РУ, послужило моделью для «формулировки» царя :

(9) *Время наряду и час красоте*.

Данные опроса показали, что это выражение незнакомо, и смысл его непонятен. Ни Даль, ни Михельсон не приводят его среди существующих пословиц. Это выражение находится все в том же «Уряднике сокольничего пути» в главе, посвященной выбору нового сокольничего, где наряд охотничьих соколов занимает важное место. Новый сокольничий назначается царем по совету главного сокольничего. Всем ритуалом назначения руководит подсокольничий, который спрашивает у царя:

Время ли, Государь, образцу и чину быть?

На что царь отвечает:

Время, объявляя образец и чин.

После этого подносят выбранного сокольниковым сокола и подсокольниковый объявляет всем сокольниковым:

Начальные, время наряду и час красотѣ.

Здесь *время* и *час* выступают как синонимы, а *наряд* и *красота* хоть и не являются синонимами, но относятся к одному семантическому полю и выступают как следствие дополнение один другого.

Вне контекста выражение оказывается совершенно непонятным. Вполне логично, что ответ на вопрос: «Время ли...?» содержит в начальной позиции предикат *Вре́мя*, отмеченный фразовым ударением, что выражает положительную модальность (Фужерон 1989: 414–415). Реализация с фразовым ударением на *наряду* и *красоте* мало вероятна, так как вырывает высказывание (реплику) из контекста, нарушая его связь с предыдущим.

В противоположность двум первым высказываниям (5) и (7) последнее (9) не стало пословицей. Можно объяснить это отсутствием обобщающего смысла, связанное со слишком специфическим употреблением. Семантическая близость существительных *наряд* и *красота* упраздняют возможность построения оппозиции, которая лежит в основе перехода в пословицы двух первых выражений.

Подводя итог можно сказать, что исходной «моделью» формулировки (5) царя Алексея послужила идея, высказанная в Екклесиасте. В XIX веке с точки зрения морали ее содержание больше не отвечало требованиям жизни. Исчезает синонимия *времени* и *часа*, и создание противительных отношений с изменением союза (*и* → *а*) приводит к созданию значения, диаметрально противоположного, исходному.

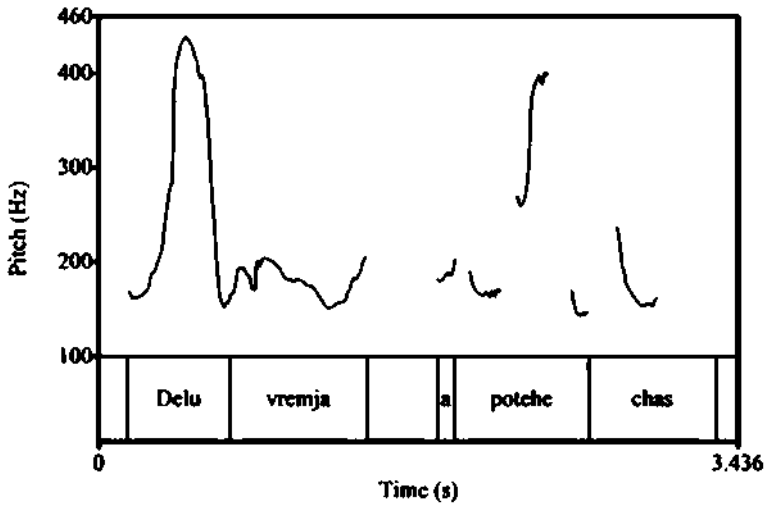
В двух других выражениях – (7) и (9) – различный порядок слов сопровождается начальным ударением на различных членах: на дополнениях во втором и на предикатах в третьем, что позволяет думать, что в основе этих выражений лежат разные модели. Если в (5) семантическая оппозиция *дела* и *потехи* сама по себе представляла благоприятную почву для противительных отношений, то в (7) они были возможны только при переосмыслении слов *время* и *час*.

В третьем выражении (9) семантическая близость компонентов закрыла возможность создания оппозиции, что в сочетании с отсутствием обобщающего значения не позволяет говорить о пословице.

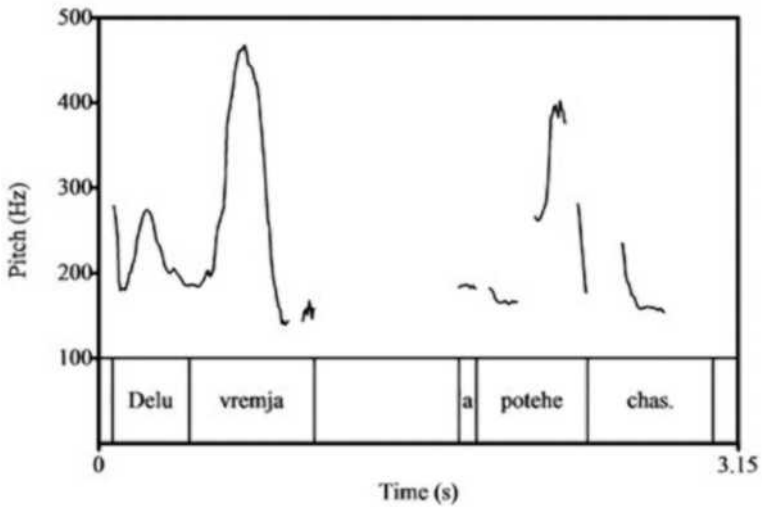
Приведенный анализ показывает насколько значение и понимание пословиц связано с их включением в текст, и какую важную роль в создании пословиц играют противительные отношения.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Андреев 2006 – *Андреев И.* Алексей Михайлович. М., 2006.
- Бирих 2005 – *Бирих А.К., Мокиенко В.М., Степанова Л.И.* Русская фразеология. Историко-этимологический словарь. М., 2005.
- Буслаев 1959 – *Буслаев Ф.И.* Историческая грамматика. М., 1959.
- Даль 1957 – *Пословицы русского народа.* Сборник В. Даля. М., 1957.
- Ефимова 2000 – *Ефимова В.С.* О союзе *a* в старославянских текстах // Межфразовые связи: кодирование и декодирование. М. 2000. С. 28–40.
- Касаткина 1997 – *Касаткина Р.Ф., Касаткин Л.Л.* Союзы и частицы *a*, *no* и *ny* в русской диалектной речи // Славянские сочинительные союзы. М., 1997. С. 48–61.
- Касаткина 2004 – *Касаткина Р.Ф., Касаткин Л.Л.* Некоторые текстовые коннекторы в региональных и социальных разновидностях русского языка // Вербальная и невербальная опоры межфразовых связей. М., 2004. С. 83–97.
- ЛЭС 1990 – Лингвистический энциклопедический словарь / Глав. ред. В.Н. Ярцева. М., 1990.
- Макаров 1867 – *Полный русско-французский словарь* / Сост. К.П. Макаров. СПб, 1867.
- Михельсон 1902 – *Михельсон М.И.* Русская мысль и речь, свое и чужое, опыт русской фразеологии. М., 1902. Т. 1.
- ПЛДР 1989 – *Книга глаголемая Урядникъ, Новое уложения и устройства чину сокольничья пути* // Памятники литературы древней Руси, XVII в. М., 1989. Кн. 2. С. 287. Цит. по сайту: <http://old-ru.ru/08-54.html>.
- Снегирев 1848 – *Снегирев И.М.* Русские народные пословицы и притчи. М., 1848.
- Срезневский 1903 – *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древне русского языка по письменным памятникам. СПб, 1903. Т. III.
- Фужерон 1989 – *Fougeron I.* Prosodie et organisation du message. Paris, 1989.
- Часослов – Приложение к Часослову по сайту http://azbyka.ru/bogoslužhenie/chasoslov_prilozhenie/



Puc. 1



Puc. 2

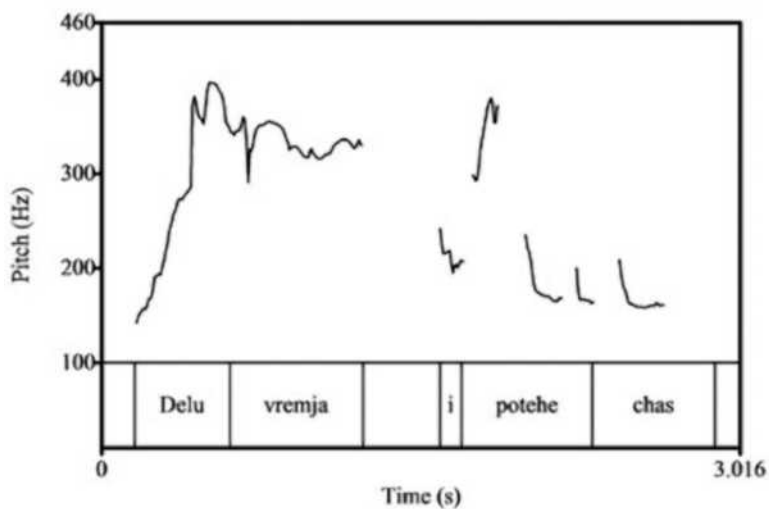


Рис. 3

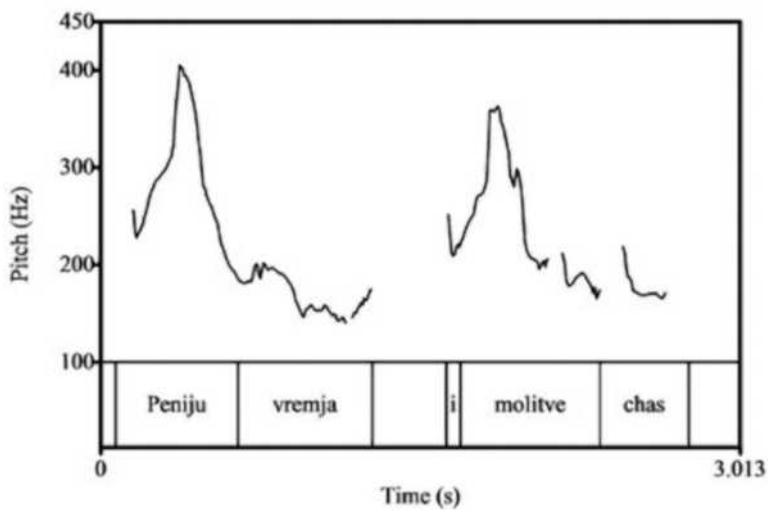


Рис. 4

ЦВЕТОВАЯ ГАММА ПОЭЗИИ И.А. БРОДСКОГО

25 сентября 2005 г. в Государственной научной педагогической библиотеке им. К.Д. Ушинского в Москве прошла видеоконференция «Иосиф Бродский: Уроки географии». Это была презентация проекта о творчестве поэта по материалам Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Ту часть видеоконференции, которая была посвящена вопросам и ответам, вел Яков Гордин. Среди множества вопросов, заданных ему, был, в том числе, и такой: «В поэзии Бродского очень часто встречается лексема «серый» и различные оттенки этого цвета. Это может быть связано с мировоззрением поэта?» Ответ одного из самых известных исследователей творчества И. Бродского и одновременно друга поэта был следующим: «Наблюдение требует проверки. Бродский вообще не любил злоупотреблять прилагательными, в том числе обозначениями цвета. Но я сейчас полистал наугад том его стихов и наткнулся на «желтый», несколько „коричневых“, „голубой“, „черный“... Вряд ли серый цвет играет некую фундаментальную смысловую роль. Мир для Бродского не был тусклым. Другое дело, что чем дальше, тем сдержанней он относился к мирозданию в смысле проявления эмоций»¹.

То, что Бродский в своем творчестве следовал совету другого своего приятеля Евгения Рейна поменьше вставлять в текст прилагательных, а больше глаголов и номинаций², – давно известный для бродсковедов факт. Однако бытовавшее прежде мнение о том, что серый цвет или цвет вообще не играет большой роли в поэтике Бродского, не было поддержано другими исследователями. Количество работ, посвященных творчеству последнего российского нобелевского лауреата, растет с каждым годом, и среди них стали появляться те, в которых именно этой категории в текстах Бродского отводится значительная часть, либо они целиком посвящены этому вопросу. Примером могут служить: докторская диссертация

1 Цитируется статья *«Иосиф Бродский в виртуальном мире»*, опубликованная в первом номере журнала «Звезда» в 2006 г., цит. по: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/1/br10.html> (10.04.2011)

2 «...Если хочешь, чтобы стихотворение работало, избегай прилагательных и отдавай решительное предпочтение существительным, даже в ущерб глаголам» (Биркертс 2000: 83).

Вадима Семенова «Иосиф Бродский в северной ссылке: Поэтика автобиографизма», защита которой состоялась в 2004 г. в Тартуском университете; книга О.И. Глазуновой «Иосиф Бродский: американский дневник», где имеется глава «Краски и свет в поэзии Бродского» (Глазунова 2005); а также диссертация И.Е. Цегельник «Цветовая картина мира Иосифа Бродского: когнитивно-функциональный подход» (2007 г.). Что касается последнего исследования, то в нем автор провел большую работу по сбору и систематизации материала, а также по анализу собранных примеров. И.Е. Цегельник совершенно справедливо пишет, что И. Бродский неоднократно подчеркивал особенности своего восприятия действительности: «...визуальные стороны жизни всегда значили для меня больше, чем её содержание... надеюсь, что моё зрение мне не изменяет, но я хочу подчеркнуть, что это моё, собственное, зрение, и если я вижу или не вижу что-то из того, что видят или не видят другие, то это следует считать не пороком зрения, но его частным качеством» (Бродский 2006: 33). Согласно ее исследованию, доминирующими цветами в поэзии И. Бродского являются белый, черный и серый. Остальные цвета также присутствуют в его текстах, но их доля, по сравнению с первыми тремя, значительно меньше (белый – примерно 25% от общего количества употреблений колоративов, черный – около 19%, серый – около 14%, остальные цвета: синий, желтый, зеленый, красный, коричневый – от 11% и менее). При этом Цегельник выделяет восемь микрополей, которые представляют собой «совокупность лексических единиц, передающих цветовую семантику в текстах поэта... Внутри микрополей выделяются ядро и периферия, разграничение которых осуществлялось по количественному фактору употребления оттенков фокусных цветов» (Цегельник 2007: 9). Так для микрополя «серый», ядром которого является непосредственно серый цвет, периферией станут его оттенки: серебристый, пепельный, стальной, сизый, темно-серый. Любое микрополе представлено несколькими грамматическими типами лексических единиц: прилагательными, существительными, глаголами, – которые так или иначе содержат сему определенного цветового оттенка. Например, в микрополе «белый» входят такие лексемы, как: «белесый», «снежный», «снег», «белеть» и «цвет лица криптоновый».

Проделанная И.Е. Цегельник в этой части работа будет, несомненно, полезна и интересна всем почитателям поэта и ученым, занимающимся анализом его творчества. Однако выводы, сделанные исследовательницей, могут и должны быть дополнены. Так, о значении белого цвета в картине мира И.А. Бродского у И.Е. Цегельник говорится: «Зимний пейзаж вызывает у поэта устойчивые ассоциации с белым цветом. Визуальное восприятие ослепляющей белизны природы радует глаз Бродского-художника» (далее следуют примеры). Или: «цветообозначение „белый“ поэт употребляет и в авторском символическом значении: процесс творчества, создания произведений. Для поэта белые листы бумаги – белоснежные, как снег, – являются пустым пространством, которое необхо-

димо заполнить чёрным текстом». Или: «Белый цвет у поэта ассоциируется не только с предметами будничной домашней жизни, но также и с болезнью, больницей. В таком контексте белизна окружающего пространства является знаком печали, горя, грусти», – и так далее в подобном духе. Вывод: «Таким образом, любимый поэтом цвет символизирует в его стихах два противоположных начала: жизнеутверждающее творчество и безжизненность, безысходность состояния человека (белое нездоровое пространство больницы)» (Цегельник 2007: 10–12). На наш взгляд, подобные выводы не отражают всей глубины семиотизации различных цветов в текстах И. А. Бродского. *Категория цвета* и, как хотелось бы показать ниже, *света* имеют более сложную организацию, а сами цвета не только столь прямые и однозначные ассоциации.

Материалом для данного исследования послужили тексты из сборника «Новые стансы к Августе», в котором собраны стихотворения 1962–1982 гг. (Бродский 2000А), и цикл «Часть речи», куда входят стихотворения 1972–1976 гг. (Бродский 2000Б). Мы ограничились этими произведениями по нескольким причинам. С одной стороны, эти сборники содержат достаточно произведений разного характера и объема, чтобы можно было говорить о тенденциях и закономерностях, с другой стороны, именно эти тексты относятся к тому периоду творчества поэта, когда результатом его экспериментов с поэтическим словом стал окончательно оформившийся ярко выраженный индивидуальный стиль³, а жизненные обстоятельства заставляли поэта испытывать нешуточный накал страстей и натиск воспоминаний⁴. Это обусловило создание одних из самых выразительных и глубоких текстов в русской поэзии XX века.

Ссылаясь на выводы других исследователей, подтвердим, что для этих сборников основными цветами также являются белый, серый и черный. Важно, что эта цветовая гамма непосредственно связана с такими важнейшими категориями поэзии Бродского, как *пространство* и *время*. Примеры употребления лексем, содержащих сему «белый цвет», и особенно используемые в описании зимнего, снежного пейзажа, очень часто относятся к тем контекстам, в которых Бродский хочет выразить бесконечность пространства. Например, стихотворение «Письмо в бутылке» (Бродский 2000А: 57):

3 «В стихах восемнадцати–девятнадцатилетнего Бродского благодаря энергии и богатству воображения встречаются удачные строки, но в целом, это все еще лишь юношеские опыты... Лирика повседневно, поэтические ресурсы просторечия, умение открывать метафизическую подоплеку в простом и обыденном – всему этому Бродский учился, и к 1962 г. серьезные стихи такого рода стали решительно преобладать над абстрактно-романтическими» (Лосев 2006: 60–61).

4 См. ниже о его взаимоотношениях с Мариной Басмановой.

*Я честно плыл, но попался риф.
И он насквозь пропорол мне бок.
Я пальцы смочил, но Финский залив
Вдруг оказался весьма глубок.
Ладонь козырьком и грусть затая,
Обозревал я морской пейзаж.
Но, несмотря на бинокли, я
Не смог разглядеть пионерский пляж.
Снег повалил тут, и я застрял...*

Или стихотворение «Шесть лет спустя» (Бродский 2000А: 81):

*Так долго вместе прожили, что снег
коль выпадет, то думалось – навеки...*

Безусловно, зимние пейзажи близки поэту: ему привычны и виды просторов заснеженной Невы, и ландшафты, которые он наблюдал, находясь в ссылке в Архангельской области. Однако зимние пейзажи в его произведениях не являются поэтическими зарисовками в духе любования красотой природы. Та бесконечность пространства, которую мы находим в произведениях Бродского, имеет несколько значений. С одной стороны, она символизирует свободу в географическом смысле, которой Бродский был лишен практически всю жизнь, живя сначала в Советском Союзе без возможности его покинуть, а затем в США – без возможности вернуться на родину.

С другой стороны, это свобода духовная, свобода мысли, чувств, которую, прежде всего, олицетворяет свобода творчества. В этом смысле важными оказываются все контексты, где он упоминает белую бумагу, на которой должны появиться стихи. Например, «Песенка о свободе», написанная в 1995 г. (Бродский 1997):

*Даже если, как считал ученый,
ее делают из буквы черной,
не хватает нам бумаги белой.
Нет свободы, как её ни делай.*

Или по (Бродский 2000Б: 89):

*Зазимуюм же тут, с черной обложкой рядом,
проницаемой **стужей** снаружи, отсюда – взглядом,
за бугром в **чистом** поле на штабель слов
пером кириллицы наколов.*

И, наконец, бесконечность может быть мучительной, когда она символизирует бесконечность страданий поэта, бесконечность его одиночества (Бродский 2000А: 10):

*Так что через плечо
виден беды рельеф,
где белеет еще
лампочка, перегорев.*

Или (Бродский 2000А: 20):

*Тебя здесь нет: сострив из-под полы,
Не вызвать даже в стульях интереса
И мудроно дожидаться похвалы
От спящего заснеженного леса.*

Черный цвет (который представлен, прежде всего, такими лексемами, как: «ночь», «темнота», «сумрак», «тень») с точки зрения пространственной категории часто связан с темой преграды: как той, которая отгораживает поэта от свободы, от встречи с любимой, так и той, которая оберегает его мир (Бродский 2000А: 26):

*Одно обоим чудится во мгле,
хоть (позабыв про сажу и про копать)
она - все об уколе, об игле,
а он – об изоляции должно быть.*

Или (Бродский 2000А: 28):

*Ты знаешь, с наступленьем темноты
пытаюсь я прикидывать на глаз,
отсчитывая горе от версты,
пространство, разделяющее нас. <...>
Два путника, зажав по фонарю,
Одновременно движутся во тьме,
Раздуку умножая на зарю,
рассчитывая встретиться в уме.*

Или (Бродский 2000А: 44):

*...и кепка – набекрень –
венчая этот сумрак, отразилась,
как та черта, которую душе
не перейти...*

Также (Бродский 2000Б: 89):

*Зазимую же тут, с черной обложкой рядом,
проницаемой стужей снаружи, отсюда – взглядом.*

Есть у И. Бродского, безусловно, и общепринятая символика типа «тьма-смерть, небытие», «тьма-зло», но если говорить об экзистенциальном восприятии мира, то «тьма» и «ночь» становятся для Бродского символами его подавленного состояния, его одиночества, его измученного и опустошенного страданиями внутреннего мира (Бродский 2000А: 38):

*Со всей неумолимостью тоски...
я быстро погружаюсь в глубину...
По горло или все-таки по грудь,
хрусталик погружается во тьму.*

Или (Бродский 2000А: 43):

*Тут, захороненный живьем,
Я в сумерках брожу жнивьем.*

Или (Бродский 2000Б: 115):

*я взбиваю подушку мычащим «ты»
за морями, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало повторяя*

И поскольку одиночество было для Бродского не просто мучительным, но оно было тем типом существования, которое он не в силах был изменить. И только в творчестве поэт находил выход. Читаем: «Нет ничего постоянной, чем черный цвет; // так возникают буквы» (Бродский 2000А: 125). Именно творчество помогало поэту справиться с воспоминаниями о прошлом и с одиночеством в настоящем (Бродский 2000А: 98):

*Право, чем гуще россыпь
черного на листе,
тем безразличней особь
к прошлому, к пустоте
в будущем.*

Мы не станем подробно останавливаться на том, что серый у И. Бродского – это цвет времени, т.к. этой теме уделено достаточно внимания во многих работах (в т.ч. и у названных выше авторов), в которых авторы

не только анализируют тексты поэта, но и ссылаются на известную фразу, сказанную поэтом в одном из интервью: «Я всегда говорю, что если представить себе цвет Времени, то он, скорее всего, будет серым» (Волков 2003: 104).

Нам хотелось бы затронуть другой аспект творчества Бродского: его любовную лирику, которая практически вся обращена к Марине Басмановой⁵⁶ и, безусловно, является одним из самых проникновенных и впечатляющих примеров этого жанра в современной русской поэзии. Здесь интересно и то, какие цвета и оттенки он использует в описании своего адресата и самого себя, в какую гамму окрашивает свои чувства, и то, какую семиотическую нагрузку в этом контексте несет серый цвет, а также противопоставление света и темноты.

По частотности употреблений именно слова, имеющие в своем значении сему «свет», превалируют над всеми колоративами, когда речь в текстах И.А. Бродского заходит о его чувствах к Марине Басмановой и о воспоминаниях об их отношении. Чем они сильнее, тем ярче свет. Сравним контекст, где он описывает свое свидание с любимой женщиной: «*Был в лампочке повышенный накал, // Невыгодный для мебели истертый*» (Бродский 2000А: 3) – и период, когда Бродский пытался избавиться от остатков своего чувства к Марине Басмановой (Бродский 2000А: 46):

*Я глуховат. Я, Боже, слеповат.
Не слышу слов, и ровно в двадцать ватт
горит луна. Пусть так. По небесам
я курс не проложу меж звезд и капель.*

В этом отношении особенно интересно стихотворение «Пророчество», которое описывает мечты поэта о жизни вдвоем с любимой женщиной. Тема света пронизывает все это произведение. Причем это прежде всего свет настольной лампы, т.е. олицетворение семейного тепла и уюта (Бродский 2000А: 48–49):

- 5 «...Марина заняла огромное место в жизни Бродского. Иосиф никогда и никого так не любил, как Марину Басманову. Долгие годы он мучительно и безутешно тосковал по ней. Она стала его наваждением и источником вдохновения» (Штерн 2001: 109).
- 6 См. также высказывание Льва Лосева в главе его книги об И.А. Бродском под названием «Марина Басманова и „Новые стансы к Августе“»: «На долю Бродского выпало немало исключительных событий и потрясений – благословения великих поэтов, ... аресты, тюрьмы, психбольницы, кафкианский суд, ссылка, изгнание из страны, приступы смертоносной болезни, всемирная слава и почести, но центральным событием его жизни для него самого на многие годы оставались связь и разрыв с Мариной (Марианной) Павловой Басмановой» (Лосев 2006: 72).

*Мы будем жить с тобой на берегу,
отгородившись высоченной дамбой
от континента, в небольшом кругу,
сооруженном самодельной лампой.
...В Голландии своей, наоборот,
мы разведем с тобою огород
и будем устриц жарить за порогом
и солнечным питаться осьминогом.
...И наш ребенок будет молчаливо
Смотреть, не понимаю ничего,
Как мотылек колотится о лампу,
Когда настанет время для него
Обратно перебраться через дамбу.*

Помимо света как такового: света звезд, луны, света свечи, – поэт часто упоминает электрический свет. Желая избавиться от навязчивого чувства, он стремился избавиться и от этого света, поэтому несколько раз мы находим в его текстах слово «выключатель», к которому он протягивает руки, чтобы, наконец, избавиться от мучившей его любви, «выключить» ее свет (Бродский 2000А: 85):

*...проживши столько лет с тобой в разлуке,
я чувствовал вину свою, и руки,
ощупывая с радостью живот,
на практике нашаривали брюки
и выключатель...
...В какую-нибудь будущую ночь
ты вновь придешь усталая, худая,
и я увижу сына или дочь,
еще никак не названных, - тогда я
не дернусь к выключателю...*

Если яркий свет всегда связан с ярким чувством к женщине, то отсутствие света – т.е. темнота, мрак, чернота – символизируют разлуку с любимой, пустоту, тоску и, в конечном счете, одиночество⁷. Когда герой оказывается в темноте, особенно четко проступает обыкновенно слабый свет свечи, но даже

7 Подтверждение того, что одиночество представляло для Бродского основную парадигму мироощущения, находим в одном из его интервью: «– Однажды Вы написали, что „одиночество – это человек в квадрате“. Поэт – это человек-одиночка? – Одиночка в кубе или уж не знаю, в какой степени. Это именно так, и я в известной мере благодарен обстоятельствам, которые в моем случае это физически подтвердили. – И сегодня вы остаетесь человеком более или менее одиноким? – Не более-менее, а абсолютно» (Коваленко 2000: 472).

его поэт стремится затушить: он стремится навсегда избавиться от мыслей о бывшей возлюбленной и от остатков чувства к ней (Бродский 2000А: 47):

*Сентябрь. **Ночь.** Всё общество – свеча.
Но **тень** еще глядит из-за плеча
В мои листья...*

Или (Бродский 2000А: 20):

*Лишь **ночь** под перевернутым крылом
Бежит по опрокинувшимся куцам,
– настойчива, как **память о былом,**
Безмолвно, но **по-прежнему живущем.***

Также (Бродский 2000А: 31):

*Здесь, в северной деревне, где дышу
тобой, где увеличивает плечи
мне **тень**, я возбуждение гашу,
но прежде парафиновые **свечи,**
чтоб не был **тенью** сон обременен.*

Неким переходным состоянием между *светом* и *цветом* является огонь (именно в таком имплицитном виде в стихах Бродского часто появляется красный цвет), чьи различные метафорические употребления занимают не последнее место в любовной лирике Бродского⁸. Одним из самых концентрированных в этом смысле текстов, где образ огня становится основной темой, является стихотворение под названием «Горение» (Бродский 2000А: 120–122). Здесь огонь используется как метафора любви в ее наивысшем проявлении – страсти:

***Пылай, полыхай, греши,**
захлёбывайся собой...
Так рвутся, трещит, шелка,
обнажая места.
То промелькнет щека,
то **полыхнут** уста.*

8 Можно предположить, что тема огня связана с именем Марины Басмановой неслучайно и носит, в том числе, биографический характер. Людмила Штерн вспоминает, как в один из самых непростых моментов взаимоотношений поэта и его возлюбленной Марина Басманова на даче, где большой компанией справляли Новый год, подожгла занавески: «Пламя вспыхнуло нешуточное, и она прокомментировала: „Как красиво горят“» (Штерн 2001: 106).

Такой огонь не столько согревает и возбуждает страсть в другом, сколько сжигает, причем он губителен для обеих сторон:

*Только одной тебе
И свойственно, вещь губя,
Приравнивание к судьбе
Сжигаемого – себя!*

Это всепоглощающее чувство является разрушительным, после него остается только серый пепел:

*Ты та же, какой была.
От судьбы, от жилья
после тебя – зола,
тусклые уголья...*

Образ пепла и дыма как конца яркого чувства, итога близких и мучительных взаимоотношений, итога иногда печального, а иногда и приносящего облегчение, находим и в других текстах, например (Бродский 2000А: 50):

*О, как мне мил кольцеобразный дым!
Отсутствие заботы, власти.*

Пепел серого цвета ассоциативно связан со временем, которое, о чем говорилось выше, у Бродского имело серый цвет. Серый цвет и его оттенки: стальной, серебристый и др. – появляются в текстах также при описании воды: «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле // серых цинковых волн...» (Бродский 2000Б: 81). И вода-время, и пепел приносят поэту забвение, освобождение от навязчивого чувства. Квинтэссенцией символического ряда:

*темнота, мрак = разлука, пустота, одиночество
свет = любовь, горение = страсть
пепел, вода = серый цвет = забвение, освобождение –*

являются строки из заглавного стихотворения сборника «Новые стансы к Августе» (Бродский 2000А: 47):

*Темнеет надо мною свет.
Вода затягивает след.*

Подводя итог изложенным выше наблюдениям, хотелось бы сказать, что изучение совершенно справедливо намеченной современными

исследователями области поэтики И.А. Бродского, связанной с цветовыми и световыми решениями в его текстах, могло бы внести существенный вклад в современное бродсковедение. Предлагаемый нами анализ показал, что появление различных цветовых оттенков в текстах поэта, а также противопоставления света и темноты носят системный характер. Изучение этой системы необходимо производить не только путем простого перечисления наиболее часто встречающихся цветов и контекстов, но прежде всего путем поиска взаимосвязи между ними. Хочется надеяться, что результаты данной работы, проделанной именно в таком ключе, окажутся небесполезными и помогут исследователям в дальнейшем осмыслении творчества И.А. Бродского.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Биркертс 2000 – *Биркертс С.* Искусство поэзии // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М., 2000.
- Бродский 1997 – *Бродский И.А.* Песенка о свободе. – <http://magazines.russ.ru/zvezda/1997/7/brod.html> (13.04.2011).
- Бродский 2000А – *Бродский И.А.* Новые стансы к Августе. Стихи к М.Б., 1962–1982. СПб., 2000.
- Бродский 2000Б – *Бродский И.А.* Часть речи. Стихотворения 1972–1976. СПб., 2000.
- Бродский 2006 – *Бродский И.А.* Путешествие в Стамбул // *Бродский И.* Поклониться тени: Эссе. СПб., 2006. С. 33.
- Волков 2003 – *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2003. С. 104.
- Глазунова 2005 – *Глазунова О.И.* Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. СПб., 2005.
- Коваленко 2000 – *Коваленко Ю.* Судьба страны мне далеко не безразлична // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М., 2000.
- Лосев 2006 – *Лосев Л.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006.
- Цегельник 2007 – *Цегельник И.Е.* Цветовая картина мира Иосифа Бродского: когнитивно-функциональный подход. Автореф. дисс. ... к. филол. н. Ростов-на-Дону, 2007.
- Штерн 2001 – *Штерн Л.* Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М., 2001.

Научное издание

Ключи нарратива

Издательство «Индрик»

Корректор *М.В. Маркевич*
Оригинал-макет *Ю.Е. Рычаловская*

По вопросу приобретения книг издательства «Индрик»
обращайтесь по тел.:
(495) 954-17-52
market@indrik.ru
www.indrik.ru

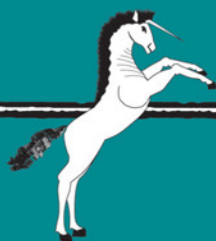
INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book
outside Russia and CIS countries.
This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
www.indrik.ru

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
(ОКП) — 95 3800 5

Формат 60×90¹/₁₆. Печать офсетная.
10 п. л. Заказ №

С
Т
Р
У
К
Т
У
Р
А

Т
Е
К
С
Т
А



ИЗДАТЕЛСТВО

ИНДРИК

inслав